

Stanisław Windakiewicz

Próby i pomysły dramatyczne Mickiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 30/1/4, 61-69

1933

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.

STANISŁAW WINDAKIEWICZ.

PRÓBY I POMYSŁY DRAMATYCZNE MICKIEWICZA.

Mickiewicz przez całe życie zajmował się dramatem, od kowieńskiego *Demostenesa* do drugiej redakcji *Jasińskiego*, którą zabrał do Konstantynopola. Historia teatru bardzo go ciekawiła. W młodych latach ułożył w języku francuskim artykuł *O sztuce dramatycznej w Polsce* i zamierzał opisać działalność Bogusławskiego. Bywał także w teatrze i mamy wiadomość o pobycie jego w teatrze w Kownie i na operze paryskiej za czasów profesury, choć bywanie w teatrze nie weszło w jego obyczaj. A mimo to nie utworzył żadnej sztuki, któraby go zupełnie zadowolniła i zapewniła mu imię wybitnego dramaturga polskiego. Właściwie jego zamiary były zawsze szersze, niż dzieła, których dokonywał. W dziedzinie tej nie okazywał takiej pewności konstrukcyjnej, jak w epice. Pomijamy oczywiście niezwykle piękności jego dzieł. Ale rozpatrując wyłącznie jego działalność dramatyczną, należy przypomnieć, że *Dziady* uważał w r. 1834, a więc w dwa lata po wydaniu *Dziadów* drezdeńskich za utwór niedokończony i pisał dalsze ciągi, a z innych jego prób zachowały się tylko ułamki i wzmianki. Mówiąc o tej stronie jego działalności, wypadnie nam rozprawić o rzeczach dobrze znanych, które ponownej oceny nie wymagają. Zachwyty powtarzane byłyby nie na miejscu. Nie chodzi nam o estetyczne wartości dzieł, ale o techniczną stronę jego twórczości dramatycznej. Z tego względu ująć w całokształt znane rzeczy, kilka uwag okolicznościowych o nich podać z nieco odmiennego punktu widzenia, może nie zawadzi.

Mickiewicz zajmował się dwoma rodzajami dramatu, historycznym i współczesnym, i o pierwszym zwłaszcza w młodszych latach szeroko rozprawił. Z okoliczności oceny *Izory Odyńca* oświadczył uroczyście: „Jestem przekonany, że oprócz dramatu historycznego w naszej epoce nie można nic dramatycznego, prawdziwie interesującego utworzyć“. To przekonanie ustaliło się w jego umyśle tak silnie, że w listach do Odyńca trzykrotnie je powtórzył w coraz bardziej stanowczych orzeczeniach i skupił ostatecznie w zdaniu: „Powtarzam po milion razy, że nasz wiek potrzebuje dramatów historycznych“.

Mickiewicz już w Wilnie zajmował się sztuką dramatyczną, a w Kownie do IV aktu doprowadził dramat na temat klasyczny o *Demostenesie*, z którego żaden urywek nam się nie zachował. Mogła to być sztuka w stylu pseudoklasycznym, na podobieństwo Kornela lub Woltera utworzona. Ale sztukę tę pisał przed rozpoczęciem genialnej twórczości, przed *Balladami* i *Dziadami*. Gdy się ta rozpoczęła, widnokrąg jego zaciekania nagle się rozszerzył. Zajął się Szyllesem i Szekspirem, pragnął ich przeniknąć, twórcze ich sekreta sobie przyswoić, a pamiętką tych studjów pozostały swobodne przekłady dwu początkowych scen *Don Carlosa* i sceny widzenia się *Romea* i *Julji* w ogrodzie Kapuletów. To drugie tłumaczenie jest znacznie polotniejsze, niż pierwsze. Poeta ocenił trafnie, że „Szylleś z całym gieniszem był naśladowcą Szekspira“ i główną uwagę zwrócił na Szekspira. „Jestem zabity szekspirzysta“ wyznaje i zaleca Odyńcowi, żeby „myślał tylko nad każdą sztuką Szekspira“. Rozkoszował się nim niewymownie i powziął zdaje się już naówczas wyobrażenie, które kiedyś w wykładach paryskich miał objawić: „Czarodziejstwo pisarza angielskiego dokazuje tyle, że nawet czytającemu jego sztuki migają przed oczyma światła i cienie, rycerze i duchy, zamki i pałace, aż wkońcu zdaje mu się, jak gdyby był na scenie wśród aktorów“.

Co cenił w Szekspirze, to także w uwagach nad *Izorą* Odyńca wyłuszczył. Chodziło mu przede wszystkim o formę, t. j. podział na akty i sceny, a obok tego o ducha poetyckiego w utworach dramatycznych i prawdę historyczną. Tę ostatnią szczególnie żywo odczuwał i wyrobił sobie przekonanie, że jeśli się chce pisać sztuki historyczne, to trzeba znać czasy i ludzi i wcztać się głęboko w źródła. Z tego spostrzeżenia wynikły dalsze nauki, dane Odyńcowi przy ocenie *Izory*: „Jeżeli tylko nie miałeś przed oczyma pewnej epoki i pewnego miejsca, zaraz wpadniesz w kontradycje“. I druga głośniejsza i powszechnie przytaczana: „Mam wstręt okrutny do wszystkich wysp i krajów, których niema na mapie, i królów, których niema w historii“.

Studjując Szekspira, Mickiewicz nie zamykał oczu na to, co się naokół działo, i zwrócił uwagę na twórczość dramatyczną Korzeniowskiego i Fredry, z którymi jednak nie miał się nigdy spotkać na drodze własnej twórczości. Niemniej zdobywając coraz szersze doświadczenie, wyobrażenia swe począł w praktykę wprowadzać i napisał kilka dramatów, z których jednak nie był zadowolony. „Ja kilka całych dramatów w ogień wrzuciłem, kilka w połowie dokonanych“, pisze do Odyńca. W planie miał dramat o *Barbarze Radziwiłłównie* i zwracał się o materiały do Lelewela. Bujna ta twórczość nie pozostawiła żadnego śladu w literaturze i tylko przypadkowo o jednym z ówczesnych dramatów zachowała się wiadomość dzięki temu, że był improwizacją towarzyską i jeden z uczestników treść jej zanotował.

Jest to sławny *Samuel Zborowski*, z którym popisał się w Petersburgu r. 1827.

Improwizację swą ujął nader zręcznie w dwa szeregi ruchliwych scen. Zaczął sceną szekspirowską rozmowy sługi Zborowskich z dozorcą więzienia. Wpuszczony do więzienia sługa, zachęca pana do ucieczki, a Zborowski wybucha oburzeniem, w którym plastycznie odmalował swój charakter. Po krótkim wypoczynku, Mickiewicz zwrócił się do drugiej serji zamierzonych scen, przedstawiając spotkanie Gryzeldy Zamojskiej z Zborowskim. Jako niegdyś znajoma i kochana, przyszła go także namawiać do ucieczki. Poeta szeroko skreślił jej życie uczuciowe, jak zapomniała o Zborowskim, rękę oddała Zamojskiemu i czuła się w tem pozycyi szczęśliwą. Ustęp o jej wjeździe do Krakowa, przeniósł żywo słuchaczów w nastrój tej uroczyści. Zborowski oburzył się na jej wywody, odrzucił pomoc i zagroził wywołaniem rozruchu szlacheckiego. Obraz tych rozruchów należał do najwyborniejszych ustępów szkicowanej tragedji.

O wartości tej kompozycji sądzić niepodobna wobec niestnienia tekstu. Z sprawozdania Malinowskiego¹ można tylko wnioskować, że jako improwizacja, mogła istotnie wywrzeć wielkie wrażenie. Potem przez wiele lat Mickiewicz nie zajmował się dramatem historycznym i nie miał sposobności korzystać z swej znajomości Szekspira. Aż w niecałe 10 lat, znajdując się w Paryżu w trudnych warunkach materialnych, postanowił „dla chleba“ spróbować swych sił w twórczości dramatycznej i dla teatru *Porte Saint-Martin* ułożył po francusku dramat 5 aktowy *Konfederaci barscy* i rozpoczął pisać drugi o *Jakubie Jasińskim*. Niestety trzy ostatnie akty pierwszej sztuki zaginęły, a drugą przerwał na czwartej scenie I aktu. Posiadamy więc dosyć mało materiału do oceny jego studjów szekspirowskich. Wielki zapał do twórczości dramatycznej, odczuwany na zsyłce, pozostawił dosyć skromne ślady. Na podstawie jednak tego, co mamy, możemy stwierdzić, że w utworach tych co do strony formalnej trzymał się istotnie Szekspira, sztuki podzielił na akty i sceny, posłużył się wejściem i wyjściem osób i ich pobyt na widowni wypełnił djałogami. Sztuki paryskie spoczywają na doskonałej znajomości historii, są przywiązane do oznaczonego czasu i miejsca i duch poetycki je owiewa, jak wymagał od Odyńca, gdy mu właściwości sztuki Szekspira tłumaczył.

Zachowane urywki świadczą bardzo korzystnie o instynkcie dramatycznym Mickiewicza, choć w Paryżu spotkała go nieprzychylna ocena. Akt I *Konfederatów barskich* odznacza się żywą akcją i zawiera plastyczne sylwety trzech osób: Hrabiny, Jenerała-gubernatora rosyjskiego i Wojewody. Akt II skupia jeszcze żywszą akcję. Konfederaci rączo przygotowują się do

¹ Biblioteka warszawska 1876, I, str. 411—17.

wyprawy na Kraków. W gronie ich poznajemy trzy dalsze osoby: Pułaskiego, De Choisy'ego i Księdza Marka, z których może Pułaski jest nieco mniej dzielnie zarysowany, niż jego towarzysze. Co dalej nastąpić miało, niewiadomo. Sztukę tę wybrał Mickiewicz, żeby przypomnieć Francuzom o pomocy niegdyś udzielonej Konfederacji. Znajdują się w niej gorące wynurzenia o odwiecznej przyjaźni polsko-francuskiej. Nawet przed dwoma laty zmarły, wielki przyjaciel emigracji, Lafayette jest wymieniony. Tymczasem dyrekcja teatru *Porte Saint-Martin* sztukę tę odrzuciła pod pozorem, że przedstawia zamało interesu. Także brak żywej akcji wytknięto poecie. Wad tych w zachowanym fragmencie zauważyć niepodobna i jeśli istotnie były, to chyba w zaginionych aktach znachodzić się mogły. Zdaje się, że temat był zanadto egzotyczny dla Francuzów, a postać Księdza Marka zupełnie niezrozumiała. W tej okoliczności raczej należałoby szukać powodu nieprzyjęcia sztuki, niż w rzekomych jej wadach.

Sztuka pisana była prawdopodobnie trochę pospiesznie, jak pewne nierówności w charakterystyce figur zdają się wskazywać. Dawno już zauważono, że o wzajemnych uczuciach Hrabiny i Pułaskiego podano w akcie I i II nieco sprzeczne wiadomości, a Księdza Marka wprowadzono do II aktu jakby z zapomnieniem o wielkiem niebezpieczeństwie, jakie przechodził w I akcie¹. Ale te przeoczenia możnaby także wyjaśnić przypuszczeniem, że akt II został wcześniej napisany, niż I. Dodać nie zawadzi, że powitanie stron rodzinnych przez Pułaskiego w akcie II jest przypomnieniem analogicznej sytuacji Karola Moora w *Zbójcach* Szyllera. Mickiewicz w dramatach z historii XVIII w. zbliża się mimowoli więcej do Szyllera, jako autora współczesnego, niż do Szekspira, od którego swój rodowód artystyczny chciał wywodzić.

Urywek dramatu o *Jakubie Jasińskim* przedstawia niezbyt ożywioną i zajmującą rozmowę Biskupa Kossakowskiego z Referendarzem o małżeństwie syna jednego z nich z siostrzenicą drugiego, jak niemniej o polityce. Poprzedza ją wcale miła i dosyć częsta w dramatach romantycznych poufała rozmowa mającej wyjść za mąż młodej wdówki z wychowawcą jej i opiekunem. Ekspozycja w tej sztuce zdaje się być mniej zaciiekawiającą, niż w *Konfederatach barskich*, choć wskutek ułamkowego stanu tekstu rozwdzić się nad nią niepodobna. Zauważyć jednak warto, że w dramatach historycznych Mickiewicza niema przedstawienia młodocianej miłości, choć właśnie u Szekspira na ten rodzaj miłości zwrócił uwagę. W sztukach urywkowo nam przekazanych zajmuje się tylko młodemi paniami, mającemi do wyboru lub po wyborze jednego z dwu konku-

¹ Belcikowski A. w „Pamiętniku Towarz. lit. im. A. Mickiewicza“, Lwów 1888. T. II, str. 25—55.

rentów. Pomysł wynikał z przypuszczenia, że przez takie zawikłanie da się ułożyć ruchliwszy obraz historyczny. Zresztą niewielka ilość sztuk nie pozwala na czynienie szerszych uogólnień.

O twórczości Mickiewicza w zakresie dramatu historycznego nie da się, jak widzimy, zbyt wiele powiedzieć. Zapewne warunki życia i inne okoliczności nie pozwoliły mu wydatniejszej działalności rozwinąć. Nie miał szczęścia, spokoju, wygody i nie mógł, jak Słowacki w pensjonacie nad Lemaniem, beztrudnie przez lata zatapiać się w Szekspirze. Przeciwnie dramatem historycznym zajmował się do końca życia i w papierach pośmiertnych znaleziono nowy urywek dramatu o *Jakubie Jasińskim* i to odnoszący się do początku czwartego aktu i po polsku pisany. Temat ten widocznie mocno go pociągał i nie chciał go porzucić. Zachowany urywek przedstawia scenkę epizodyczną, jak Hetman Kossakowski każe wyrzucić z okien pałacu do rzeki majora Zawiszę za brak subordynacji. Urywek jest tak drobny, że nie można z niego wyciągnąć żadnych wniosków. Poprzedzały go trzy akty, których zupełnie nie znamy. W dramatycznej działalności Mickiewicza spotykamy się co krok z urywkami, które nie pozwalają ocenić dokładniej jego zdolności kompozycyjnej w tej dziedzinie. Stwierdzić tylko należy, że okazał trafny instynkt, zajmując się Szekspirem i pierwszy z Polaków odczuł „czarodziejstwo pisarza angielskiego“. Z Petersburga jeszcze wzywał Odyńca, żeby szedł w jego ślady. „My naśladowujemy Szekspira, Szyllera, przynajmniej ich formy, stosując je do narodowości“, pisał do niego. Wezwania tego nie miał zrozumieć towarzysz podróży włoskiej, ale nie przeszło ono bez echa w naszej literaturze. Wyczuł je Słowacki i stał się wybitnym szekspirjaninem i twórcą polskiego dramatu.

Drugim rodzajem dramatycznym, który Mickiewicza wielce pociągał i w którym nieśmiertelne imię zdobył, był dramat współczesny. W dziedzinie tej czuł się niekrępowany żadnymi przepisami i wskazówkami i usiłował stworzyć zupełną nowość. Marzył o dramacie przyszłości, dramacie proroczym z bieżących stosunków wysnutym. Za zbliżające się do swych wyobrażeń utwory uważał *Wacława dzieje* Garczyńskiego i *Nieboską Komedię* Krasieńskiego, którym siedem lekcyj w wykładach paryskich poświęcił. Ilość godzin, przeznaczonych na objaśnienie tych dzieł, pozwala wnioskować, jak wyjątkową wartość im przypisywał. Chodziło mu „o nowy rodzaj poezji dramatycznej i o nową formę, różną od greckiej i szekspirowskiej“, jak pisał znów do Odyńca. W czasie najżywiej rozbudzonej przedsiębiorczości twórczej, po *Konradzie Wallenrodzie*, myślał, że ona kiedyś powstanie, ale nie w Polsce. „Nie u nas znajdują się nowi poeci dramatyczni, wyznaje temuż Odyńcowi, trzeba ich czekać z Anglii, a najpodobniej z Francji po wielu latach“, „w drugim

lub trzecim pokoleniu“. Widocznie jakieś mgliste wyobrażenie o tej nowej sztuce rodziło się w jego umyśle. Dramat współczesny łączył z dramatem osobistym i ideowym, a wszystkie te rojenia wykwiwały zapewne z rozmyślań nad *Dziadami*.

Aby pojąć ten dramat przyszłości, trzeba przedewszystkiem przeglądnąć *Dziady*. Nie myślimy rozważać znanej powszechnie piękności, wzniosłości i doniosłości tego utworu. Chodzi nam przedewszystkiem o formę. Otóż *Dziady* wileńskie II i IV część okazują formę jeszcze bardzo pierwotną. Występuje w nich jeden protagonista na tle jednej niezminiającej się dekoracji (Guślarz w kaplicy i Gustaw w mieszkaniu księdza). Treścią II części jest ceremoniał zaduszny, a IV-ej wielozłonowa skarga miłosna Gustawa, która ma osobną wartość w historii wyrażania uczuć miłosnych w naszej literaturze. W technice II części można odkryć wpływ sztuk widowiskowych i sztuk z śpiewami (melodramatów). Guślarzowi towarzyszy chór, na scenie zjawiają się widma i odzywa się drugi chór ptaków nocnych i piosnka Dziewczyny. W części IV te czynniki jeszcze dobitniej występują. Gustaw przerywa swe skargi kilkanaście razy śpiewem różnych piosnek, a dwóm z nich wtoruje chór dzieci i chór ludowy „Dziadów“. W ujęciu tych części niema żadnego podziału na akty i niema właściwych dialogów. Są to raczej obrazy mówione ze śpiewami i ukazywaniem się widm. Poeta w *Dziadach* wileńskich zaczyna dopiero tworzyć tę formę nową „ani grecką ani szekspirowską“, jak się później wyraził.

W *Dziadach* wileńskich, wydanych w r. 1823, ukazała się tylko II i IV część tego utworu. Pierwsza, o której mamy dokładną wiadomość, że istniała, i trzecia, o której powszechnie się wątpi, czy kiedykolwiek została napisana, nie ujrzały wówczas światła dziennego. Jeśli co do nich chce się jakiegokolwiek przypuszczenia czynić, to niema powodu wyobrażać sobie, jakoby w innej formie zostały wykonane, niż ogłoszone. Przyjǳącby więc można dla nich jedną niezmiǳającą się dekorację i jednego protagonistę. Jeśli to założenie jest słuszne, to zyskalibyśmy w niem wielkie ułatwienie do odtworzenia pierwotnej budowy czteroczęściowych *Dziadów*. Sprawa ta otwiera nawet widoki na rozwiązanie zagadki co do III części wileńskiej. Ale to są kombinacje, które pominiemy, niechǳąc zabaǳać się domysłami. Wskażemy tylko, że na niedomówieniach w częściach wydanych, możnaby oprzeć mniejszej lub ǳiekszej wartości przypuszczenia co do treści części niewydanych.

Dziady wileńskie powstały przed rozpoczęciem przez poetę dokładniejszych studjów nad Szekspirem. Ich dalsza część, *Dziady* drezdeńskie, ułożone zostały w kilka lat po improwizacji o *Samuelu Zborowskim*. Zbudowane są też zupełnie inaczej, niż *Dziady* wileńskie, pojawia się w nich podział na akty i sceny, ale wejściem i wyjściem osób poeta właściwie się nie

posługuje, a wprowadza natomiast za przykładem romantyków liczne zmiany miejsc. Z więzienia bazylińskiego, o ile pozostaniemy w Wilnie, przenosimy się do mieszkania Nowosilcowa, a potem odwiedzamy dworek pod Lwowem, salon warszawski i kończymy obchód na cmentarzu wiejskim. Ta rozmaitość miejsc miała być widocznie oznaką dramatu przyszłości, którego dalsze cechy uwydatniały liczne chóry Aniołów, Archaniołów, Duchów nocnych i djabłów, wogóle wprowadzenie świata nadzmysłowego i to zupełnie innego, niż w *Dziadach* wileńskich. Wśród tego miały się odezwać śpiewy młodych więźniów Jankowskiego i Kułakowskiego, mieliśmy słyszeć dziką pieśń i małą improwizację Konrada w „recitativo“, a wreszcie chóry młodzieży i urzędników na balu u Nowosilcowa, przy grze menueta i arji Komandora z ulubionego Mickiewiczowi *Don Juana* Mozarta. Pomysły te zaczerpnięte zostały z rozmaitych źródeł, misterjów i moralitetów, librettów operowych, jak najmniej z dramatów współczesnych, jak *Manfred*, *Faust*. Złożył w nich Mickiewicz najcenniejsze skarby swych uczuć i artystycznego smaku. Część drezdeńska *Dziadów* nie jest osnuta koło jakiejś intrygi i ma właściwie dwu bohaterów: Konrada i Nowosilcowa. Składa się z samych scen nastrojowych. Wysoce patetyczne przeplatane są mocno satyrycznymi. W jednych toczy się akcja, inne są statyczne, wizyjne; w jednych mamy dialogi, w innych monologi. Jest to utwór z genialną swobodą pisany, wielbiony powszechnie jako najwspanialszy kwiat naszej poezji, posiadający doniosłe znaczenie w dziejach naszego patriotyzmu i sztuki.

Wzmiankę o I części *Dziadów*, wydanej dopiero po śmierci poety, pozostawiliśmy na koniec, ponieważ data jej nie jest jeszcze dokładnie ustalona. Czy Mickiewicz byłby ją wydał w tym kształcie, w jakim ją ogłoszono, to pytanie. Powstała zapewne w zastępstwie pierwotnego szkicu, w którym Borowski polecił poecie zrobić pewne poprawki. Tekst ten jednak zaginął, a znaną nam I część napisał Mickiewicz nieco później. Znajdujemy w niej dwie warstwy pomysłów. W jednej przedstawił Dziewicę marzącą w swoim pokoju i Gustawa na polowaniu, a druga dzieje się na wsi w połowie drogi na cmentarz. Zachodzą w niej także śpiewy Dziecięcia i Strzelca. Poeta zamierzył z tych dwu warstw utworzyć większe „widowisko“ i wpadł na pomysł, z misterjów zapożyczony, żeby jedna część akcji odbywała się po prawej stronie teatru, a druga po lewej. Mickiewicz, jak wspominaliśmy, w dwa lata po wydaniu *Dziadów* drezdeńskich uważał swe dzieło za „dalekie jeszcze od ukończenia“, pisał dalsze ciągi, które nas nie doszły, i nosił się z zamiarem obmyślenia jakiegoś pomysłu łącznikowego, któryby powiązał wszystkie ogłoszone części, mianowicie *Dziady* wileńskie i drezdeńskie w jedną organiczną całość.

Mickiewicz w *Dziadach* stworzył nie tak dalece dramat

współczesny, jak raczej dramat osobisty, jak Garczyński w *Wacława dziejach*. Ale nad zagadnieniem dramatu współczesnego i dramatem przyszłości często rozmyślał i gdy już właściwie przestał tworzyć, w jednym z wykładów paryskich swe myśli w tym przedmiocie skupił¹. W pamiętnym tem oświadczeniu okazuje się przeciwny „zamknięciu dramatu w salonach i buduarach“. Dramat w najrozleglejszym rzeczy znaczeniu powinien łączyć w sobie wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej; powinien być lirycznym, naśladować opowiadania, jakich wzór mamy w opowiadaniach Serbów. Przytem powinien nas przenosić w świat nadziemski, który najlepiej wyraził się w obchodzie „Dziadów“, to znaczy dnia zadusznego, będącego wyrazem wiary ludowej w upiory, czyli w indywidualność ducha człowieka. Wzmianka ta wyraźnie świadczy, że pomysł *Dziadów*, jako ramowego zapewne ujęcia szeregu dramatów osobistych, poeta wysoko cenił i nawet za czasów profesury paryskiej nad nim rozmyślał.

W wykładzie tym utrzymuje Mickiewicz, że dramatu takiego w słowiańskich literaturach jeszcze niema. Zbliżają się do niego tylko trzy dramaty a naprzód *Borys Godunow* Puszkina, wzorowany na sztukach Szyllera i Szekspira, który jednak zacieśniony został do sceny ziemskiej i tylko w prologu pozwala przeczuwać wpływ świata niewidomego. Następnie należy tu tragedia *Obylicz* Szymona Milutinowicza na temat bitwy na Kosowem polu. Dramat ten przypomina nastrojem rapsody serbskie. W samym wstępie napotykamy wzmiankę o duchach przodków, sceny dalsze odbywają się w niebie i na ziemi, a świat niebieski jest wyobrażony podług gminnych pojęć serbskich. Dramat poczyna się w zamku książąt serbskich, przenosi się do cerkwi sobornej, a kończy w namiocie sułtana. Najbardziej narodowym i najbardziej słowiańskim dramatem jest *Nieboska Komedja* Kraszińskiego. Jego świat nadmysłowy odpowiada nie tylko poetyckim wyobrażeniom gminnym ale i pojęciom, do jakich wiek nasz doszedł. Poeta na scenie ziemskiej porusza wszystkie zagadnienia wstrząsające słowiańszczyzną i zamyka je wielkiem proroctwem. Ale i ten dramat uznaje profesor za „niezpełny“.

Dramat przyszłości powinien wywoływać niejako z grobów bohaterów i świętych, powinien niezmiernie uważnie i z dobrą wiarą używać świata nadprzyrodzonego, powinien zasadać się nie na dekoracji, ale złudzeniu, którego używają bazarze słowiańscy, gdy mówiąc o zamku kryształowym zacząrowanych księżniczek, otwierają okno i słuchaczom pokazują roziskrzone zimowe niebo, albo wspominając o poszukiwaniu cudownego ptaka, podnoszą pióro uronione, które ma taki blask, że cała izba oświeca się od niego, jak od pochodni. Teatrów

¹ Literatura słowiańska. Poznań 1865. S. III, str. 155—163.

stosownych do marzonego przez poetę dramatu słowiańskiego jeszcze niema. Mógłby nim być chyba Cyrk olimpijski w Paryżu. Należałoby wprowadzić do niego masy ludu, niebo i piekło możnaby pożyczyć z oper współczesnych i wystawić samego poetę, opowiadającego ustnie publiczności części opisowe dramatu, przyczem możnaby się posłużyć obrazami panoramicznymi.

Tak wyobrażał sobie poeta ten dramat przyszłości, do którego w wielu rysach zbliżały się jego własne w coraz to inne formy przelewane *Dziady*. W wykładach paryskich nie rozwiódł się nad nimi obszernie, bo mu skromność nie pozwalała na omawianie swych dzieł. W dramaturgji był Mickiewicz realistą, liczącym się z tradycją literacką, a zarazem poszukiwaczem nowych dróg. Idąc śladem Szekspira, nie znosił w dramatach historycznych okresów i miejsc nieoznaczonych, wybierał zagadnienia ściśle historyczne, z dokładnie oznaczonym i sumiennie wystudjowanym łem i bohaterem. Z bieżącej historii przedstawiał tylko przejścia własne, dobrze sobie znane, uwydatniając w nich nastroje codzienne i rysy pospolite, a nawet naturalistyczne. Przedewszystkiem zaś w jego usiłowaniach widnieje zmysł wielkiego reformatora naszej poezji. Jest on pełen zamierzeń. To co zrobił, go nie zadawalniało; szukał coraz to nowych sposobów do wyrażenia swych pomysłów. Zresztą nie miał zamiaru pisać dla teatru zawodowo; był dramaturgiem przygodnym, jak Krasiński; pozostawił próby dramatyczne, z innych względów wielbione, a nie dla formy skończonej, co obok *Pana Tadeusza* zastanawia. Widocznie forma dramatyczna nie była przeznaczona do wyrażenia jego górującej skłonności artystycznej. Można go uważać za torownika, który nowe, a wielce ponętne widnokregi otwarł dramaturgji polskiej. Nowoczesne zdobycze sztuki dramatycznej czerpią podnieję czasem widocznie z jego „prób i pomysłów“.
