

# Stanisław Pigoń

---

## Twórczość dramatyczna Władysława Orkana

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 40, 202-239

---

1952

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## TWÓRCZOŚĆ DRAMATYCZNA WŁADYSŁAWA ORKANA

### I.

Zanim sobie uprzytomnił właściwe swoje w szerszym stylu uzdolnienie literackie nowelisty i powieściopisarza, miał się Orkan przede wszystkim za dramaturga. Był za lat młodych namiętym teatromanem, a owa legendarna jego wśród kolegów szkolnych szuflada pełna utworów rękopiśmiennych — prócz liryków mieściła właśnie teksty głównie utworów dramatycznych. Różnego autoramentu.

Największa furia dramatopisarska Orkana przypada na lata 1896—99. Z czterolecia tego dochowało się w spuściźnie rękopiśmiennej 9 utworów dramatycznych wykończonych (niektóre w 2 lub 3 redakcjach), nie licząc planowanych, których znamy już do tytułu, już też krótkie konspekty treści (takich doszło nas 4).

W poczcie tym czegoś tam nie ma! Jest libretto wierszowanej operetki o akcji współczesnej pt. „Kulturtraeger“ i opery o treści niby to z w. XVIII pt. „Sobótki“. Jest farsa z życia studenckiego pt. „Poruszmy z posad ziemię“. Jest dramat egzotyczny (chronologicznie bodajże najwcześniejszy: z wiosny 1896 r.; z listu do K. Bartoszewicza wnosimy, że już wtedy przesłał go był autor dyrektorowi teatru krakowskiego) o gwałtownej tendencji antyklerykalnej pt. „Ben Akosta“ (w ostatecznej redakcji „Dla prawdy“). Inny, osnuty na intrydze miłosnej w środowisku inteligenckim Zakopanego pt. „Nieśmiertelnik“. Wśród naszkicowanych pomysłów zwracają uwagę: zarys dramatu o Sahajdacznym, inny o Szczęsnym Potockim, pomysł sztuki ludowej „Za morze“, innego dramatu, tematycznie zbliżonego nieco do „Niespodzianki“ Rostworowskiego i jeszcze inne.

Z tej gromady utworów poniechanych w rękopisach — dwie sztuki zasługują na bliższe rozpatrzenie: dramat pt. „Męczennicy“ i komedia „Postroźni“.

Temat „Męczenników“ nasunęło autorowi życie. Przyjaciel jego E. Bobrowski jako młody lekarz pracował w mieście prowincjonalnym, a jako zapalny radykał i aktywny działacz polityczny wpadł rychło w jakieś kontrowersje z otoczeniem, z czego musiał się szczególnie zwierzać przyjacielowi-poecie.

Orkan wziął tę przygodę po swojemu, uderzyła go swą konsekwencją dramatyczną, i to w specyficznym ujęciu.

„Śni mi się — odpisywał — twoja postać idealna mimo pozornego realizmu. Jesteś wielkim idealistą w stosunku do ludzi... Widzę cię jako ibsenowską postać... Obyś jak najbezpieczniej mógł przejść przez koło rozczarowań, które tragizm życiowy wlecze za sobą...“<sup>1</sup>.

Jakoż wziął stąd podniętę do skomponowania dramatu „ibsenowskiego“. „Męczennicy“ to w pewnej mierze jakby przetworzenie „Wroga ludu“, zresztą bardzo jeszcze nieporadne.

Lekarz Emil Naski wpada w kolizję z otoczeniem drobnomieszczańskim, żyjąc „na wiarę“ ze swą umiłowaną a ciężko chorą żoną. O tej kolizji mówi on dużo swojemu przyjacielowi, Frankowi Gorczakowi. Jednakowoż przedstawicieli owego otoczenia w dramacie nie widzimy, a samej scysji nie słyszymy ani razu. Do doktora dochodzą właściwie tylko pogłosy i plotki. Popada on również w jakieś nieporozumienia ze swym zwierzchnikiem: z zarządem Kasy Chorych, ale z powodu wysoce nieprawdopodobnego: dlatego jakoby, że poza Kasą leczy u siebie okoliczną biedotę — za darmo. Wszelako i tutaj nie pokazano nam na scenie jakiegoś uwydatnienia dążeń bohatera, ani też starcia się z przeciwstawnymi mu siłami wrogimi. Nie widzimy, żeby dr Naski zmierzał do jakiegoś celu wyższego, do jakiejś naprawy, do reformy zatęchłych stosunków, do przeformowania dobra społecznego, chociażby wbrew samej tej społeczności. Zwolnienie ze służby spada nań niespodzianie, przynosi mu je głupawy, tchórzliwy i obłudny przewodniczący Kasy, niby to przedstawiciel obozu przeciwników. Kolizji tej nie starał się dramaturg nawet uprawdopodobnić. Kłopoty, w jakich się znalazł lekarz bez posady, przyspieszyły zgon jego żony, a jego samego wtrąciły w głęboką prostrację. Przyjacielowi Doktorowi, Gorczakowi, przypadła w dramacie rola biernego rezonera-pocieszyciela.

Jeżeli rzeczywiście miał to być dramat ibsenowski, to trzeba powiedzieć, że ibsenizm wypadł tu ladażako. Nie widać w ogóle, żeby autor zdobył już sztukę prowadzenia dramatu drogami należytyymi. W utworze nie zdołał on ani zarysować wyraźniej charakterów, pokazać jak one działają, ani też wydobyć dynamiki konfliktu.

<sup>1</sup> List z Poręby 13. IX. 1896, rkp.

Ibsenowski „wróg ludu“ nie wypowiada się tylko w tyradach, widzimy go w walce wręcz, i to w walce gwałtownie się wzmagającej. Dr Stockmann atakuje kapitalistów akcjonariuszy zakładu kąpielowego, atakuje grubą burżuazję miasta w osobie burmistrza, drobną burżuazję związku kamieniczników, tudzież koniunkturalną prasę, stawia czoło całemu tłumowi na zgromadzeniu ludowym. W walce tej zapędza się czasem porywczo, ale też bywa, że się waha, chwilowo nawet zdaje się cofać, żeby ją znowu podjąć z siłą — mimo klęski — nieugięta.

Nic z tego u Orkana. Bohaterowi jego brak jest rozmachu dążenia, a co za tym idzie — wymiarów wielkości; to człowiek raczej biedny, prześladowany i słaby. Przy tym układzie nie dziwota, że w utworze nie widać napięcia dramatycznego.

Nie dość tego. Dramat Ibsena poza konfliktem doraźnym z ludźmi odsłania jeszcze perspektywę na głębszy i wysoce znamienny konflikt światopoglądowy. Zazębiającemu się kłębowi egoistycznych interesów i koniunktur otoczenia przeciwstawia dr Stockmann swe indywidualne widzenie i czucie powinności, własny rygoryzm etyczny. Atakuje on nie tylko ludzi, ale sam system ustrojowy, oparty na zespołach, koncernach, partiach, na obmierzłej mu zasadzie zorganizowanej mechanicznej większości; zwalcza go zaś w imię prymatu indywidualistycznego, a raczej subiektywistycznego: w imię przyjętej i niewzruszalnej zasady elitaryzmu. W ostatnich słowach dramatu odsłania on swe „wielkie odkrycie“, że najpotężniejszym na świecie człowiekiem jest ten, co stoi sam.

Otóż tego specyficznego aspektu Ibsenowskiego Orkan zdaje się jeszcze w ogóle nie dostrzegać. We „Wrogu ludu“ uderzył go na razie tylko zwierzchni przejaw konfliktu: starcie się gorętszej jednostki z zacofanym otoczeniem. Starcie to atoli ma u niego charakter raczej przypadkowy; nie widzimy, w imię czego się rozgrywa, nie widzimy, żeby było ono konieczne, a zatem żeby się rozgrywało w kategoriach wielkiego tragizmu i żeby to były właśnie kategorie Ibsenowskie. Z konfliktem Stockmanna porać się będzie u nas dopiero dr Judym w Cisach.

W dramacie Orkana, ostatecznie nieudany, do najbardziej jeszcze udanych należą sceny z pacjentami Doktora, ludźmi prostymi, wierzącymi — bardziej niż lekarzowi — znachorom odczynającym uroki, zalecającym jakieś kaducze średniowieczne „lekarstwa doświadczone“. Już to Orkanowi zawsze się najlepiej udawać będą Cyrki i Chudomięty, biedota wiejska. W tym dramacie spotykamy się z nią u niego po raz pierwszy.

Nie mający wartości literackiej dramat zasługuje więc na uwagę jako najwcześniejszy u Orkana<sup>2</sup> okaz ibseniady, dowód uroku, jaki ten surowy, skandynawski dramaturg konfliktów etycznych wywierał na wyobraźnię naszego pisarza. Okaz wczesny i nie ostatni bynajmniej!

Większej wagi jest utwór dramatyczny inny: komedia pt. „Postroźni“<sup>3</sup>. Komedia przesłana była na konkurs dramatyczny 1897 roku jako dzieło spółki autorskiej Sewer—Orkan. W dochowanym rękopisie rzeczywiście akt I napisany jest ręką Sewera, pozostała reszta ręką Orkana. Jednakowoż pomysł całości przynależy Orkanowi. Dowodzą tego dochowane również wśród autografów pierwsze rzuty i szkice tej sztuki, jego właśnie ręką kreślone i przerabiane. Młody autor najwyraźniej sam powziął koncepcję całości i podzielił się pomysłem ze swym czcigodnym protektorem, a zapewne dostarczył mu też szczegółowych informacji do aktu I, przedstawiającego obrzęd chłopskich „zmówin“.

Komedia nie zwróciła na siebie uwagi sądu konkursowego. I nie dziwota. Nie należy ona do dzieł udanych. Okazuje się, że współpraca Sewera nie była pomysłem fortunnym. Sewer najwyraźniej nie miał chwytu dramatycznego. Napisany przez niego akt gubi się w dłużyznach nie wykazując ani zwartej kompozycji, ani też szczególniejszej *vis comica*. Wypełniają go zdawkowo-sentymentalne rozmowy dwu dziewcząt i przewlekłe przedstawiony ów obrzęd mówin.

Ale choćby akt nie miał tych braków, nie uratowałoby to sztuki. Wada bowiem tkwi w samej materii utworu i obciąża nie tylko współpracownika, ale przede wszystkim autora pomysłu. Już tu wyszło na jaw, że Orkan nie miał w sobie danych na komediopisarza; wyobraźnia jego skłaniała się wyraźnie ku ujęciom tragicznym. Tragiczna też w gruncie rzeczy była koncepcja „Postroźnych“. Ta rzekoma „komedia“ miała przedstawić chłopskie piekło rodzinne.

Stary Postroźny, chciwiec i samolub, zamierza wydziedziczyć jednego z dwóch synów, grunt w całości oddać mianowicie starszemu, obłudnemu pochlebcy. W krętacki sposób uchyla się on też od wywianowania córki, wypchniętej za mąż właściwie wbrew jej woli. Waśń z zięciem, tudzież uboczny wątek: przeszkody, z jakimi spotyka się brat młodszy, uczciwy i światły, w zabiegach o rękę ukochanej dziewczyny — dostarczyły treści na akty II i III. Pofolgował w nich sobie młody autor, przedstawiając niesnaski rodzinne: kłótnię „zmó-

<sup>2</sup> Odpis na czysto nosi datę 25. IX. 1897.

<sup>3</sup> Odpis na czysto z dn. 26. VII. 1897.

wionej“ poniewoli młodej małżonki z mężem, ucieczkę jej do ojca, klótnię znowu z ojcem, znowę starego Postrożnego z synem przeciwko zięciowi, połajanki pod adresem młodszego z braci miotane przez niechętną mu matkę dziewczyny itd. Przez cały ten zgiełk zajadły nie przebijają się ani jedna przesłanka na komediowe zakończenie sporu.

Zamykający sztukę akt IV związany jest luźnie z trzonem całości, i sam w sobie nie jest bynajmniej jednolity. Wypełnia go w znacznej mierze samoistny poniekąd i satyrycznie ujęty obraz rady gminnej i jej obrad. Na jej czele stoi jakby prototyp Suhaja, stary wójt, ciemny ale chytry spekulant; wokół niego grupa radnych, cudacznych mamutów. Ujęcie zespołu wskazuje, że kopiowano go z tego samego bodajże modelu, który już raz był opracowany przez autora w noweli „Przeznaczenie“. Ładunek komizmu i w tej scenie jest dość pomierny.

Przed takie to forum zostaje zawezwany stary Postrożny i — o dziwo! — z nagle nawraca się. Skłaniają go do tego nie tyle przedstawione mu racje, ile raczej częstotliwy kieliszek. W sposób zgoła niespodziany i w toku akcji, w stanie charakteru bynajmniej nie uzasadniony — przerzuca się on z jednej ostateczności w drugą; nie dość, że nie odmawia już wiana córce i jedną się z zięciem, lecz chce dzielić grunt między dwu synów, a nawet kiedy starszy próbuje się sprzeciwiać, urażony wydziedzicza tym razem jego na rzecz młodszego, który w ten sposób będzie mógł doprowadzić do skutku swe upragnione małżeństwo. A że i zapalczywa jego przyszła teściowa postanowiła porzucić stan wdowieński, sztuka skończy się „komediowo“ dwoistym weselem.

Rozwiązanie, jak się rzekło, całkowicie nieprawdopodobne, ani w budowie charakterów ani w rozwoju akcji niczym nie przygotowane; uzasadnia się jedynie narzuconym sobie przez autora konwencjanszem komediowym. Rodzina Postrożnych, jakeśmy ją zdolali poznać, do bitki i do procesu (jeżeli nie do podpalenia) dojdzie raczej, niż do pogodnego zapicia zgody. Sztuce brak więc trafności pomysłu, konsekwencji w charakterach i celowej zwartości w budowie.

Ta nieudana komedia ma wszelako w dziejach dramaturgii Orkana również pewną rolę zapowiednią; stanowi ona poniekąd zawiązek innego utworu, dramatu, który z kolei miał się już udać. Praca nad tą sztuką ludową, gdzie mógł czerpać z bogatego zapasu obserwacji, uprzytomniła zapewne autorowi, gdzie jest jego właściwa siła i właściwa droga. Z konfliktu wcale podobnego: z waśni dwóch braci o schedę wywiedzie on wiązania ponurego dramatu pt. „Skapany świat“.

## II.

Wywiedzie — w trudzie niemalym.

Jeżeli się tu mówiło o obudzonym sumieniu artystycznym Orkana i o jego podejmowanych mocowaniach się z wyrazem literackim, to teraz będzie można pokazać szczegółowiej takiego upartego wysiłku twórczego ilustrację znamiennej. Wysiłek zmierza ku najwłaściwшему zwarciu architektoniki dramatycznej i ku pogłębieniu i najcelniejszemu wyrażeniu konfliktu tragicznego. Powziawszy pomysł dramatu zmagał się z nim autor przez parę lat, póki go ostatecznie nie ujął w kształt definitywny. Interesującą będzie rzeczą prześledzić, jak w zamyśle pisarskim przeistacza się pierwszy związek akcji z pospolitej przygody kryminalnej w konstrukcję estetyczną. Dochowany w całości materiał rękopiśmienny: szkice i bruliony utworu, stanowi dostateczną podstawę badania.

Pierwszy szkic pomysłu dramatycznego ma wymiary wąskie, o komplikacji ubogiej. Po śmierci ojca podzielono grunt między trzech synów i matkę. Lwia część przypadła dwom starszym braciom. Między nimi zawiązuje się przewlekła zwada; kłóćą się o miedzę, o worywanie się w grunt. Powodem waśni głównym są plany małżeńskie starszego brata, Kantego. Chce się on żenić z Zušką, dziewczyną ubogą ale mu miłą, z którą też miał dwoje nieślubnych dzieci. Matka wolałaby synową inną, bogatszą. Sąsiedzi (Swatka i Krawiec) pomagają zmówić taką, ale Kanty się upiera, Zuška też hardo upomina się o swe prawa. Matka z młodszym synem, pod nieobecność Kantego, mordują Zuškę. Pójdą do więzienia, Kanty zostanie na całym gruncie z ową zmaowaną Haźbietą.

Wolno mniemać, że pomysł w tej najprostszej formie został podany autorowi przez życie, że podniętą był jakiś podobny wypadek w okolicy. Świadczyłby za tym względ, że w pomysł ten dostały się elementy dramatycznie zbędne a nawet zawadzające, jak ów trzeci brat, najmłodszy, w konstrukcji konfliktu zupełnie niepotrzebny. W dalszych przetworzeniach zamysłu znika on też całkowicie. Wysiłek artystyczny autora pójdzie w tym kierunku, żeby konflikt tragiczny kondensować, oczyszczać z wątków niekonicznych, wzmacniać jego dynamikę. W tym celu należało pogłębić i silniej umotywić przyczyny waśni braterskiej. W następnym więc ujęciu konflikt wynika stąd, że ojciec jeszcze za życia z jakichś powodów syna młodszego od dziedzictwa usunął. Grunt zresztą był po pierwszej żonie i przypadł prawnie Kantemu; brat młodsz, przyrodni, ze swą matką Nastką zostają bez gruntu „na komorze“. Zrozumiałe będzie w tych warunkach nieustające piekło domowe. Wzmoże się ono, kiedy na gospodarstwo przyjdzie Zuška. W tym stadium wchodził bowiem

już w pomysł obrzęd weselny (naturalnie z tłumem gości w scenie zbiorowej) i wprowadzenie nowej gospodyni. Ofiarą zabójstwa miała paść Zuśka już jako żona Kantego. Zabójstwa dokonano skrycie; winowajcy: matka z synem, poróżniwszy się atoli między sobą, sami się zdradzili. Autor w szkicu specjalnie sobie zaznaczył tę „scenę psychologiczną“, żeby ją szczególnie starannie przeprowadzić.

Ale i ta wersja jeszcze go nie zadowolili. Uprzytomnił sobie widać, że rozluźniając stopień pokrewieństwa między przeciwnikami osłabił zarazem napięcie konfliktu, który zgodnie ze starym stwierdzeniem Arystotelesa tym jest bardziej wstrząsający, im między bliższymi sobie ludźmi zachodzi. Toteż w następującym ujęciu przywrócił Orkan dawny stosunek: Kanty i Sobek są braćmi rodzonymi, Nasta zaś zostaje jako macocha obydwu. Zarazem komplikował autor konflikt i pogłębił go w inny jeszcze sposób. Widać zaś wyraźnie, że kierował się przy tym nie realistyczną logiką wydarzeń, a tylko względem na siłę artystycznego wyrazu. Przez (mało prawdopodobną) klauzulę testamentu ojcowego sprawa, kto ma dziedziczyć grunt, zostaje teraz do pewnego stopnia otwarta. Grunt obejmie Kanty, jeżeli się n i e ożeni z kochanką swą, Zuśką, którą nieboszczyk ojciec miał w głębokiej nienawiści; w przeciwnym razie grunt przejdzie na młodszego. W tym położeniu Kanty, nie przestając kochać Zuśki, porzuca ją przecież i żeni się z inną. Inaczej zatem rozkładają się teraz współczynniki tragizmu. Kanty, który dotąd był tylko ofiarą zawziętej rodziny, staje się z kolei krzywdzicielem i winowajcą łamiąc życie dawnej kochance. Inaczej też kształtuje się obóz antagonistyczny. Skrzywdzona kochanka Kantego staje się sojusznikiem strony mu wrogiej. Będące w konflikcie siły komplikują się więc i równomierniej się rozkładają: z jednej strony Kanty, żona Hażbieta i poniekąd jej ojciec Grzęda, po drugiej Macocha, Sobek i Zuśka. Dynamika konfliktu potęguje się w ten sposób najwyraźniej. O jej napięcie zadbał autor jeszcze w inny sposób. Obóz antagonistów Kantego był przecież w sobie rozdwojony: Nastka i Sobek dzielili poprzednio z nieboszczykiem gazdą niechęć do Zuśki — „dzia-dówki“, a teraz szukają w niej sojuszniczki. By to rozdwojenie spoić, każe dramaturg Sobkowi zakochać się w Zuśce. Nie usunęło to wszelako, jak zaraz zobaczymy, wszystkich kłopotów konstrukcji.

W ten sposób mogłoby się wydawać, że zasadniczy zrąb tragedii został sformowany. Włączył w niego bowiem autor także osoby drugoplanowe, mające tworzyć dla całości tło obyczajowe i przyczynić się do wzbogacenia i ożywienia akcji. Dramat miał się zaczynać ucztą weselną i zabawą taneczną. W ten sposób zyskiwał autor możliwość wprowadzenia tłumy gości weselnych w całym ich bogactwie charakterystyczności, także muzyki, przyśpiewów i tańca, nigdy na sce-



nie nie zawodzącego, wreszcie całego epizodu kłótni i rozbicia wesela przez Sobka. Ekspozycja dramatu sformowała się znakomicie.

Pierwsze etapy starcia przeprowadził autor równie szczęśliwie. Namówiona przez Sobka Zuśka wytacza Kantemu sprawę sądową o alimenty, co go ma podciąć materialnie. Ufna w powodzenie trójka wyprawia pod nieobecność Kantego orgię pijacką, napastując Hażbietę i zmusza ją do ucieczki z domu. Ale i Kanty nie zasypia sprawy. Zapobiegając uciążliwemu wyrokowi przepisuje grunt na żonę, a w odwecie za napaść na Hażbietę wypędza przy pomocy urzędu gminnego macochę i brata z domu. Scena eksmisji, znowu gromadna, oddana w całej grozie, stanowi w potężnym napięciu punkt kulminacyjny dramatu. Wyrzuceni odchodzą, grożąc pomstą.

Ale w dalszym ciągu budowy nasuwały się nowe trudności. Jak sformować zakończenie? Kogo uczynić sprawcą katastrofy? Kto w ostatniej instancji winien jest śmierci Hażbiety, bo śmiercią jej miał się ostatecznie zakończyć dramat. Przez dłuższy czas przyjmował dramaturg, że — Zuśka. Skrzywdzona kochanka zaczyna się w mściwości, właściwie ona to usidla Sobka i czyni go swym narzędziem; kiedy skarga sądowa zawiodła, jątrzy go do oporu. W tym czasie uczestniczy ona w burzliwej scenie wyrzucania bynajmniej nie biernie. A kiedy Kanty w gniewie warknął na nią: — „Kąsać umiesz?“, rzuca mu tajemniczą groźbę: — „Poznałeś? No, to poznasz lepiej...“

Toteż w pierwszym rzucie aktu IV, który miał zamknąć dramat, przedstawić ujawnienie się i ujęcie morderców Hażbiety, tzn. Sobka i Nasty, w samym zakończeniu zamierzał autor odsłonić właściwą winowajczynię. Po uwięzieniu tamtych Kanty zostaje na scenie sam w ostatecznym przygnębieniu. Wtedy — czytamy w brulionowym konспекcie — drzwi się otwierają

— „staje w nich Zuśka i wlepia mściwe oczy w Kantego. Ten patrzy, patrzy:

— Tyś ją zabiła! — nikt inny! Ty!

Idzie ku niej wolno... Ta z szyderskim uśmiechem potrząsa przecząco głową — i poi się jego bólem...“

Tak było w pierwotnym zamyśle, ale już w trakcie pisania tego aktu autor zamysł zmienia i chce pokazać przeistoczenie wewnętrzne Zuśki. Mściwość jej wygasła, a na widok nieszczęścia niedawnego kochanka budzi się w niej litość nad powalonym krzywdzicielem.

„(przysuwa się do niego na klęczkach, całuje zwieszoną rękę)

— Podaruj (płacze cicho), podaruj... Wierz mi — byłabym zrobiła to samo... gdyby... Stało się... (do siebie): To dziwne... Dziś nie czuję do niej żadnej nienawiści... Nie czuję nic. Ale czuję to, że ci się stała krzywda... większa niżeli mnie...“.

Po tych słowach miała spaść kurtyna.

Ale i to rozwiązanie jeszcze autora nie zadowoliło. Wydało mu się najwidoczniej, że rola Zuśki nie została tu rozwinięta należycie. Jeżeli nie miała być mściwa, to trzeba ją było ukazać nieszczęsną. Nie grozę miała budzić, lecz litość. Ale w takim razie nie dość jest zmienić samo zakończenie. Z przemianą trzeba było cofnąć się w samą miazgę dramatu.

Do tego niezadowolenia autorskiego przyczyniła się też, co prawda, podnieta zewnętrzna. Utwór w dotychczasowej redakcji został wysłany na konkurs dramatyczny im. Paderewskiego do Warszawy i tam przepadł. Zarzucono mu, że jest przeładowany okropnościami i w ponurości swej niepomiarkowany. Porażkę odczuł autor przykro, ale motywom orzeczenia musiał przyznać trochę racji. Żał mu było wszelako dramatu, w który włożył tyle wysiłku twórczego, toteż wziął go jeszcze raz na warsztat.

Odrzucił cały akt IV, sztukę postanowił zakończyć inaczej. Zabójstwo Hażbieteny miało odpaść zupełnie. Po wypędzeniu macochy Kanty pragnie ulżyć doli Zuśki, a więcej jeszcze uczynić zadość swej miłości ojcowskiej. Hażbietena uprzytomnia sobie, ile nieszczęścia weszło z nią w ten dom, ale i to zarazem, że mąż jej nie wyrzucił jeszcze ze serca dawnej swej miłości. Toteż kiedy Kanty przyprowadza dziecko swe i prosi ją, by je wzięła w opiekę, ona z cichą rezygnacją godzi się zastąpić mu matkę. Widok dziada, który wygnany z chałupy przez własne dzieci chodzi teraz po żebrach i właśnie przypadkowo tu wstępuje, podważa i w sercu Kantego zapamiętałość; skłonny by był przyjąć w ostateczności z powrotem wypędzonych, co jednakowoż ci hardo odrzucają. Zuśka, która wróciła, bo pragnie odzyskać dziecko, teraz dopiero odsłania w całej głębi rozpacz swą po złamanym życiu. Zapamiętawszy się w żalu zdradza wyraźnie pewne objawy obłąkania i rozsłochana wybiega, by skończyć prawdopodobnie samobójstwem. Kanty zostaje sam, przerażonymi oczyma wpatrzony w przepaść swego i ludzkiego nieszczęścia. Z sąsiedniej izby dochodzi go nucona przez żonę melodia smutnej chłopskiej kołysanki.

Pod ostatnim akordem tej sceny napisał autor: „Koniec“. Miał to zatem być koniec dramatu. Ale jeszcze raz wyszło inaczej. Szki-cując to zamknięcie, a w nim sytuację Kantego w ostatecznym przygnębieniu wsłuchanego w nutę kołysanki, zaznaczył sobie autor w brulionie jako dyrektywę: „nastrój“. W ten sposób w ponury ten dramat wtargnęło słowo niespodziane. Wśród dotychczasowego budulca utworu, opartego na ostrej grze namiętności, na scenach twardego życia powszedniego odtworzonych z surowym realizmem, zjawia się oto element inrodny z innego porządku artystycznego, coś jakby w ścianie budowli śniat modrzewiowy między okrągłakami

godłowymi. W jednolitej dotąd strukturze dramatu prawie naturalistycznego uczyniła się w ten sposób jakby szczelina, a przez nią wdarło się do wnętrza światło nowe.

Zabłysnął autorowi pomysł, żeby katastrofę tragiczną dramatu przywrócić, a tylko wyrazić ją nie z grubą i surową oczywistością, ale właśnie nastrojowo, przez napomknienia, przez delikatną sugestię, przez trwożne oczekiwanie, akordem muzycznym raczej niż krzykiem. Wrażenie jej mogłoby przez to być szczególnie silne, tym bardziej efektowne, że dostosowane do smaku literackiego epoki. Pomysł ten wykonał poeta w Genewie, gdzie bawiąc w odosobnieniu mógł się skupić przy twórczości czysto artystycznej. Pisze o tym do Bobrowskiego d. 7.IV.1899:

„Teraz dramat poprawiłem, dodając cały obraz i będę się starał o wystawienie... Wiem już, że bez wrażenia nie przejdzie“.

Tak powstał epilog „Noc“, poczęty i wykonany w ściśle maeterlinckowskim ujęciu.

Tej nocy ma Sobek dokonać zabójstwa Hażbiety, która sama jedna na swym polu pilnuje ziemniaków przed dzikami. Śmierć tę zapowiada scena przez urywane napomknienia i przeczucia dwu przewrażliwionych i zalęknionych dziewczątek, przez pesymistyczne medytacje mędrca wioskowego, owego dziada wypędzonego z domu przez dzieci. Współczynnikami nastroju są tu ogniska dalekie, rozrzucone po zboczach, dochodzące od nich zawodzenia i śpiewy, pohukiwania sowy, nieokreślony niepokój Zuški. O dokonaniu zaś zbrodni świadczy jakby widmo Hażbiety przesuwające się przed oczyma zebranych przy ognisku. A więc przeczucia, strach, halucynacja — rekwizyty dobrze wypróbowane w pracowni autora „Ślepców“.

Napisawszy tę scenę autor nie od razu chciał się rozstać z dawnym ujęciem zakończenia. Żał mu było owej „sceny psychologicznej“, samowydania się winowajców zbrodni. Toteż z dawnej treści aktu V uczynił teraz obraz drugi, końcowy. Istnieje i taka redakcja utworu, w której współwinowajcy morderstwa nawzajem sami się wydają. Ale raz obudzona dążność do zciszenia efektów, do niedopowiedzeń, przemogła. Oddając dramat do druku<sup>4</sup>, zamknął go Orkan już tylko nastrojowym Epilogiem, a obraz drugi odrzucił ostatecznie. Tak się zakończyło paroletnie mocowanie się autora z kształtem artystycznym tego dramatu.

Przedstawiło się je tutaj tak obszernie i drobiazgowo, bo na tym wyjątkowo bogatym przykładzie można było odsłonić, jak się wy-

<sup>4</sup> *Skapany świat*, Lwów 1903, s. 70 i nuty. Dla nieświadomych gwary nie zawadzi może dodać, że „skapany“ pochodzi od: skapieć, zmarnować się, skończyć nędznie.

rabiało w młodym autorze i jak działało sumienie artystyczne, można było dostrzec, z jaką to zawziętością precyzował on, wykształcał i w dorównujący wyraz literacki ująć się starał swą wizję poetycką. Usiłowanie jego, jak widzieliśmy, szło w tym kierunku, by się odebrać od pierwotnego surowego, przez życie zapewne poddanego pomysłowi, a przesunąć się coraz bardziej w świat samoistnej, własnymi prawami się rządzącej fikcyjnej formacji artystycznej. W tym celu eliminował autor wszelkie zbędne elementy rudymentalne, celowo kondensował architektonikę, zmierzając do jak najwyższego dynamicznego napięcia konfliktu, do wydobycia czystej formy tragizmu.

Zarysowała się ona w toku tych zmagania w sposób wyraźny a swoisty. Współczynnikami tragizmu są elementarne namiętności ludzkie: miłość, nienawiść, żądza posiadania, działające ślepo i nieodparcie, właśnie jak żywioły. Życie, według tego, jest wieczystą grą sił bytu, w sobie jakby rozdwojonych, kłębowskiem dążeń wrogich, wzajem zaprzecznych. Przejawem tej gry jest fatalne koło krzywdy i pomsty. Ofiarą jej zaś pada zawsze to, co szlachetne, czyste, a więc mniej obronne, słabe. W kłębowisku zmagających się pasji ztraca się nieodmiennie i ginie szczęście i radość ludzka. Życie jest pasmem cierpienia, ludzkość — nieszczęsna, świat — skapany. Z gruntu takich przeświadczeń wyrósł pierwszy dojrzwały dramat Orkana.

Jest on dobrze zbudowany. Gra rozgorzałych namiętności ludzkich dokonywa się tu przy równomiernym rozkładzie sił, przez planowe ich napinanie się aż do punktu kulminacyjnego, w którym następuje ich krótkie spięcie. Po scenie wypędzenia brata i macochy z domu, konflikt musi się wyladować w zbrodniczym odwecie. Zaleca go również duże bogactwo zgromadzonych charakterów, silne ich różniczkowanie i równomierny rozkład na obu frontach, wreszcie znaczny wkład barwnego autentyzmu obyczajowego. Przyodziewa maeterlinckowska, którą autor w ostatniej chwili przyrzucił epilog swego utworu, mimo inności nie spowodowała większego dysonansu. Krój przyodziewy był obcy, z Belgii, ale materiał własny, paczeński, porębiański. W ogólnym więc oglądzie wtętu ten wychodzi stonowany i zasadniczego charakteru sztuki nie psuje.

Toteż nie dziw, że ten to właśnie dramat, spośród wszystkich późniejszych najlepiej stosunkowo wytrzymał próbę sceny i parokrotnie na nią powracał<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Wystawiono go, jeszcze zanim się ukazał drukiem, we wrześniu 1900 r. w lwowskim Teatrze Narodowym Ruskim, w przekładzie J. Stadnyka; po polsku w lutym 1902 r. w lwowskim Teatrze Miejskim, w Krakowie w październiku 1904 r. W Warszawie grała go Reduta (pod tytułem *Pomsta*) od listopada 1920 r. do stycznia 1921 r. Drukiem wyszedł dramat także najpierw po ukraińsku w lwowskim *Ruslanie* 1900, nr 220—243 i osobno w r. 1901.

## III.

„Ofiarę“, „fragment z r. 1846“ w 3 aktach, ukończoną w grudniu 1899 r. od „Skapanego świata“ dzieli przestrzeń kilku zaledwie miesięcy, a mogłoby się zdawać, że dzieli je kilka lat. Do tego stopnia są to utwory różne.

Różne już w sposobie powstania. Jeżeli tamten dramat wschodził powoli i formował się długo, ten powstał jakby za jednym zamachem, od razu w kształcie niemal że ostatecznym. Czystopis od brulionu różni się drobnymi odmianami stylistycznymi, a tekst drukowany (przygotowany do wydania 1904 r.) od czystopisu takimiż drobnymi uzupełnieniami. Dowodzi to, że w mozolnej pracy nad „Skapanym światem“ zdobył dramaturg pewność ręki, opanował niezgorzej rzemiosło. Ale świadczy zarazem, że koncepcja nowego utworu zrodziła się od razu i merytorycznym przetworzeniom już nie ulegała.

Koncepcja to w samym ustroju swym od tamtej również zasadniczo różna. Nie o to chodzi, że tam był to dramat tzw. współczesny, a tu mamy poniekąd historyczny. Różnica jest ważniejsza. Dramat poprzedni wyrósł cały z podniety życiowej i wzniesiony był z budulca realistycznego. W „Ofierze“ wydaje się, jakby autorowi programowo chodziło o odrealistycznienie więzby dramatycznej.

Ten „fragment z r. 46“, dramat oparty o wypadki konkretne, o rozruchy chłopskie, nie wiadomo nawet gdzie się dzieje. Autor miejscowości nie podał, zaznacza tylko, że stroje są „z okolic Tarnowa“; natomiast z pewnej wzmianki w tekście wnosić by wolno, że akcja rozgrywa się nieopodal Podgórze, a więc jakby w Wielickim czy koło Gdowa. Postaci bohatera, Jana, nie zdołamy ani jednym rysem powiązać z jakąś konkretną osobistością powstania 1846 r. A można było tych rysów dokończyć bez większego zachodu, choćby np. u Karola Kotarskiego w Brzyskach, człowieka podobnego pokroju, takiejże właśnie „ofiary“ tamtych wypadków. Nawet w konkretnych szczegółach autor nie dba o jakieś uściślenie czy choćby uprawdopodobnienie.

W małym dworku wiejskim znalazło się jednego powszedniego dnia aż sześciu studentów. Skąd? — niewiadomo, a i po co? — dość słabo autor uzasadnił. Deklamują między innymi „Psalm żalu“, na którego napisanie i wydanie potrzeba będzie Krasińskiemu jeszcze dwóch lat. Pokojówka, dziewczyna wiejska, śpiewa dziecku swemu jako kołysankę pieśń żałobną z XVII w. Dziad-lirnik, od którego się jej nauczyła, dokomponował do niej nową zwrotkę w znakomicie dostosowanym stylu. Wszystko to świadczy, że autor nie przykładał wagi do urealistycznienia swej budowy dramatycznej. Odtwarzał nie

tyle konkretne wypadki „z krwawych dni“, ile ich jakby wysublimowaną istotę. Toteż niesłusznie byłoby przymierzać do utworu kryteria sądu realistyczne. Intencja twórcza poety była inna. Jaka? Dojdziemy bodajże zwracając uwagę na rozkład światła i cieniów w tym utworze, na zastosowaną w nim strukturę konfliktu.

Spod orzeczenia o nierealistycznym potraktowaniu sił działających w dramacie wyjąć należy jedną stronę: chłopów. Jest ich tam imiennie podanych dziesięciu, poza tym niezróżniczkowany tłum. Autor dużo zrobił, żeby ich ukazać w wyjaskrawieniu możliwie ostrym, by nie powiedzieć: brutalnym. Wszystkie to postaci grubo ciosane. Zaproszeni na obiad do dworu i ucześtowani sarniną, zachowują się tam jak w karczmie. Mniejsza, że w obecności dobrotliwego dziedzica rozprawiają długo i szeroko o okrucieństwach jego nieboszczyka ojca; byli już wtedy dobrze podpici. Ale i na trzeźwo ukazują się przede wszystkim w swym prostactwie. We dwóch rozłupują przy stole kość, żeby wydostać z niej szpik; sami szeroko gospodarują między butelkami dziedzicowego wina, mieszając je dla tęgości z arakiem, jaki tu z sobą przynieśli. Dziedzica, co ich zaprosił, traktują ze wzgardliwą pobłażliwością: zwracają się do niego przez „wy“, na jego słowa odpowiadają: „jaki to pan śmieszny“ itp. Jednym słowem, autor czyni co może, żeby gromadę chłopską pokazać jako dzicz nieokrzesaną, chytrą i podstępną. Nie jako sumiennie odtworzone jednostki ludzkie, ale jako rozpętany żywioł.

Chłopom przeciwstawiony jest świat dworu, jak nocy — dzień. Poruszamy się tu jakby w sferze aniołów. Mniejsza o studentów, naiwnie egzaltowanych, ludzących się, że piosenką Ehrenberga zdołają pociągnąć chłopów do powstania. Ale dziedzice! Pani Maria, mimozowata neurasteniczka, żyjąca w świecie muzyki, snów wieszczych, przeczuc i strachów; jej imienniczka z poematu Malczewskiego mogłaby być przy niej wzorem zdrowia i krzepkości. Najdziwniejszy jest wszelako młody dziedzic, pan Jan. O „Chrystusowej twarzy“ — jak go sam autor przedstawia — strukturę duchową ma również na miarę nieziemską. Ideał dobroci i znacności. Zbiera po wsi i przygarnia we dworze — to chłopca sierotę, to upadłą dziewczynę, którą gotów wyposażyć; chłopów ma za braci, zaprasza ich do siebie i honoruje jak miłych sąsiadów. Co prawda, uwłaszczenia jeszcze nie przeprowadził, ale myśl o nim go nie przeraża, choć w jakieś konkretne postanowienia ująć jej nie próbuje, ten brak planu zastępując frenetycznym zapalem.

„Wymażmy — woła — stare prawa, które ludowi są krzywdą, a nowe wypiszmy krwią serdeczną wspólnie... Jeden moment wystarczy, aby przekreślić księgi krzywd, pisane przez wieki całe...“.

Rzecz główna — to „miłość-czyn“, to komunია serc, to ofiara Chrystusowa. Słowem, jakby Anelli, któremu wypadło porzucić śnieżne przestrzenie Sybiru by — zarządzać orką i młocką. A mówi, w dyspucie z sąsiadami, prozą i wierszem, uniesiony duchem — jak sam Słowacki.

Otóż ten ideał zacności, ten „pan dobry, najświętszy“, pierwszy pada ofiarą rozruchu. Chłopi „bracia“, „sąsiedzi“, po przemowie jego poplakują wprawdzie ze wzruszenia, ale też zaraz go wiążą dociągając tego postronków, by go — nie wiemy czy żywego — odstać „do becyрку“. Natomiast sąsiada jego, pana Piotra, który w stosunkach z chłopami nie żałował kańczuga, burza cała ominie: chłopci się go po prostu boją.

Skąd to dziwne rozłożenie sił i oświeleń? Przecież nie z jakiejś społecznej predylekcji autora, nie z dążenia do apoteozy dworu a pogńeńbienia wsi. Ani też z jakiegoś napadu sentymentalizmu. Osobisty jego pogląd na te sprawy nie ulega najmniejszej wątpliwości. Trudno też mówić, żeby takiego rozkładu światła wymagał wzgląd na wierność malowidła historycznego. A zatem? A zatem wolno się w tym dopatrywać świadomych pobudek artystycznych. Taka dysproporcja w rozłożeniu wartości była najwyraźniej potrzebna autorowi do należytego uformowania dzieła, do uzyskania wymaganego wydzźwięku. Zaważyła tutaj mianowicie Orkanowa koncepcja tragizmu. Postarajmy się ją wydobyć z samego organizmu dotychczasowej twórczości autora.

Tragizm w jego ujęciu, jak widzieliśmy, polegał na wylądowaniu się wielkich, wrogich sobie pasji ludzkości, z których jak grom z kłębowiska chmur wypada cios katastrofy. Bezwzględność zaś owego starcia i okrucieństwo katastrofy uwidocznia się tym jaskrawiej, tym bardziej wstrząsająco, im niewinniejsza i wyższa istota pada jego ofiarą. Tak było z Haźbietą w „Skapanym świecie“, tak tutaj jest z Janem.

Cóż stąd, że jest to człowiek jakby święty, cóż stąd, że stosunek jego do wsi jest nie tylko idealny, ale przeidealizowany, — kiedy już postępowanie jego ojca zostawiło było we wsi ciężki osad krzywdy, a postępowanie przodków niewątpliwie jeszcze cięższy. Krzywda chłopska tłoczy całą ziemię polską, napięcie jej trwa i wyladuje się odwetem w momencie właśnie najboleśniejszym i na osobach właśnie najmniej winnych. Dokonywa się jakieś straszliwe wyrównanie, odbywa się sąd „ponad lat zbiegłych“ kilkoma stuleciami i spada jakiś okrutny wymiar sprawiedliwości. Cynicznie urągliwe słowa starego chłopca, zamykające sztukę:

„Darmo. Sprawiedliwość musi być na wierzchu. Tak...“.

wyrażają właśnie istotę sprawy. Mówią bowiem o sprawiedliwości nie doraźnej, ale dziejowej. Ów przesadny brutalizm chłopów potrzebny był najwyraźniej po to, żeby kamienna bezwzględność tej sprawiedliwości wyszła w sztuce tym jaskrawiej.

Koncepcja tragizmu, trzeba powiedzieć, bardzo górna, ale dla dramaturga nie zawsze dogodna. W tym chociażby właśnie wypadku. W „Ofierze“, jak widzieliśmy, konflikt zachodzi nie między ludźmi, nie między Janem a Jastrzębem czy Łoziną, ale jakby ponad ludźmi i ponad pokoleniami, gdzieś na przestrzeniach historii. Tu, na scenie mamy nie tyle dramat, ile egzekucję; akty sztuki są nie stadiami prze-magań się konfliktu, ale przeciągłymi momentami czekania na nią.

Kiedy ten rys dramatu podniesiono publicznie i wytknięto jako uchybienie, autor ujął się za swym dziełem. W obronie podkreślił, cośmy tu już wyżej zaznaczali — że „Ofiara“ w koncepcji swej nie jest pomyłką, że on taki właśnie dramat chciał dać:

„Chodziło mi w nim o pokazanie, iż w ogóle jednostka — (jedyne) tylko uczuciem zbrojna — pada ofiarą w starciu „działających sił“. Ale głównie chodziło mi o nastrój przed wybuchem, o powietrze dramatyczne, jakie ma na serca powiać od wydarzeń. Podobny zamiar autora widzę np. w „Warszawianie“<sup>6</sup>.

Orkan sugeruje nam paralelę między utworem swym a Wyspiańskiego. Rzeczywiście można by dostrzec między oboma pewne rysy pokrewieństwa. Można by nawet mniemać, że „Ofiara“, o rok młodsza od „Warszawianki“, nie powstała bez pewnej podniety z tamtej strony. Podobne nieco w pomysle, dwa te utwory jakże wszelako są różne w wykonaniu!

„Warszawianka“ daje również udramatyzowane oczekiwanie; kresem jego będzie także nieszczęście. Konflikty zewnętrznego i tutaj rzeczywiście prawie nie ma. Tak, to wszystko prawda. Ale w zamian za to — ileż się tam dzieje w duszach! Chłopicki i Maria wyjdą z tego salonu zupełnie inni, niż tam weszli; dusze ich w grze wzajemnej przemieniły się, dramat odbył się w nich. Zamiast dramatu wydarzeń dostaliśmy dramat przeżyć.

Otóż w „Ofierze“ nie ma tego właśnie przeniesienia ogniska dramatycznego do wnętrza. Jan czy Maria nie przeistaczają się tam; po prostu zostają zdruzgotani — bez winy osobistej. Cóż dopiero mówić o chłopach — młocie druzgocącym; i w nich nic się nie dzieje, nic nie przedstawia na nowy ład. Nie, nie da się zaprzeczyć, że „Ofiara“ jest utworem o wybitnie osłabionym ładunku dramatyczności.

<sup>6</sup> W. Orkan, *Czantoria i pozostałe pisma literackie*. 1936, s. 231.



Nie należy przypuszczać, żeby autor „Skapanego świata“ tego osłabienia dynamiki w nowym utworze sobie nie uprzytomniał. Słuszniej będzie przyjąć, że je tu wprowadził i utrzymał umyślnie, programowo. W zachowanych brulionach sztuki nie widać, żeby miał jakie wahania kształtując swą koncepcję; owszem, widać, że od razu ją pojął w tym charakterze, w jakim i wykonał. Tak właśnie ujęty i wykończony dramat mógł mu się wydać w sam raz bliski uznanego przezeń podówczas wzoru: dramaturgii Maeterlinckowskiej.

Rzeczywiście słusznie możemy mówić o „Ofierze“ jako o odbitce dramatu Maeterlincka. W koncepcji zarówno jak w strukturze. Wśród utworów mistrza nie trudno byłoby wskazać przykład dramatu, którego wiotki kościec akcji zasada się właśnie na zorganizowanym artystycznie trwożliwym wyczekiwaniu jakiegoś nieodpartego, grozę budzącego kresu. Dość przypomnieć „Gościa nieproszonego“ czy „Ślepców“. Wszędzie tam łatwo stwierdzić wyraźną redukcję wydarzeń zewnętrznych na rzecz przeczuwań, lęków spontanicznych, dziwnych przewidywań, krótko mówiąc, na rzecz nastroju.

Nastrój jest i w „Ofierze“ naczelnym postulatem artystycznym. Ogniskiem głównym i medium, poprzez które on się rozpościera w dramacie, jest żona Jana, pani Maria. Istota przeczulona, pełna zadumy, trwóg, przerażonymi oczyma wypatruje dziwność otaczającego ją świata, wyczuwa kamienny krok nadchodzącego nieszczęścia, i tym nastrojem swym promieniuje urocznie na otoczenie. Urzeczeniem jej ulega łatwo Jan. Nocny dialog ich dwojga w wigilię katastrofy w takie oto układa się akordy:

J a n. „Prześliczna noc... A jednak dziwny smutek idzie przez te pola, nieukończony idzie jakiś żal... Mario, dawno nie grałaś Szopena.

Maria. Dziś wszystko dokoła na tej ziemi gra...

J a n. Oj, prawda, że tu wszystko dziwne pieśni gra... Kto się urodził na tej smutnej ziemi, wieczną tęsknotę będzie z sobą niósł... Po obcych stronach, po dolinach słońca, zawsze i wszędzie będzie za nim szła... A za nią — jak cień od krzyża padający — smutek i nienazwany ból... Golgota wieczna i konanie...

Maria. Nie odchodź jeszcze... Taki dziwny przejmuję mnie lęk...“.

Miazmaty takiej ekstatycznej nastrojowości rozpościerają się w owym dworze na otoczenie. Ulega im nawet krzepka dziewczyna wiejska, Magdusia. W obliczu niebezpieczeństwa, z którego ona jedna, mając bezpośrednią łączność ze wsią, mogła sobie dobrze zdawać sprawę, nie zdobywa się na wyraźne, kateryczne ujawnienie sytuacji przed ubóstwionym dziedzicem, ale również roztapia się w jakichś ledwie uchwytnych trwogach i przecuciach:

„Ja już dawno panu chciałam.. Ale nie śmiałam przy gościach. Zresztą myślałam se w duchu: może to jeno strach mój. Ale widzę, że nie, choć się naprawdę czegoś lękam... sama nie wiem.. Czasem siedzę i nagle dreszcz mnie przeleci całą. O panie! Cosi się złego gotuje!“

Wszystko to: i te charaktery „z mgły i galarety“, i wiotkość akcji i roztopienie jej w mżącej poświacie nastrojowości, — cały ten aparat do wywoływania grozy w obliczu zbliżającego się nieuchronnie nieszczęścia, wszystko to są chwytty i sposoby przejęte z obowiązującego naówczas kanonu dramaturgicznego, wszystko to podatek spleacony Maeterlinckowi, spleacony — z wyraźną ujmą płatnika. Tej skomplikowanej machinie, która niegdyś wytwarzała atmosferę dziwności i urzekala widzów, przyglądamy się bez większego interesu. Już dawno przestała działać. A jeszcze pół wieku temu dawała efekty niezawodne<sup>7</sup>.

Orkan się nią posłużył wcale sprawnie pisząc „Ofiarę“. Dowiódł w ten sposób giętkości swego aparatu twórczego, ale w rezultacie dał utwór, który jest więcej znakiem czasu i prądu niż trwałą pozycją literacką.

#### IV.

Jeszcze się na tym nie skończyło. Obmyślając w r. 1903 nowy dramat, mógł Orkan zwrócić się do swego belgijskiego mistrza słowami ulubionego poety: „Twój czar nade mną trwa...“.

Istotnie. W tworzywie „Winy i kary“ nie trudno jest wskazać różne elementy literackie obcego pochodzenia. Sam on, pisząc o swym utworze Feldmanowi, wyraził się:

„Obecnie prócz innych dziedzin i nad dramatem pracuję: Coś w rodzaju „Rodziny Cencich“ na wsi, a we formie tragedii greckich“...<sup>8</sup>.

Kiedy indziej napomykał o „norweskim“ realizmie którejś z postaci w utworze już wykończonym, czy wreszcie o antycznym charakterze chórów.

Zapewne, impuls tematyczny Słowackiego czy Shelleya mógł odegrać pewną rolę w zarodkowym sformowaniu pomysłu, choć raczej drobną: wątek miłości kazirodczej ma u Orkana zupełnie inny zakrój i odmienny wydźwięk. Norweska surowość realizmu czy przeistoczony pomysł chórów greckiej tragedii dotyczą szczegółów i form wyrazu ubocznych. Wszystko to nie może zasłonić faktu, że „czar“ Maeterlincka zaciążył najwięcej nad całym tym pomysłem dramatycznym, a więcej jeszcze nad jego kształtem scenicznym.

<sup>7</sup> Współcześni naturalnie poznali się na tym maeterlinckizmie *Ofiary* i wyraźnie w nim gustowali. „Ta noc — pisał T. Pini o a. II — pełna obaw i przeczuc złowrogich, wysnutych z wiejskiej (?) kołysanki, oddana jest po prostu wspaniale. Widać tu głęboką, maeterlinckowską znajomość tajemnic duszy ludzkiej, w połączeniu z nieznaną mistrzowi belgijskiemu naturalnością“ (Pogoń, Tarnów 1903, nr 16). Perspektywy się zmieniają. Z naszej odległości nie widać ani tamtej znajomości tajemnic, ani naturalności.

<sup>8</sup> List z d. 19. I. 1904 r., rkp.

Żeby wszelako ukazać, jaka jest czaru tego rozciągłość, ale też i jakie granice, trzeba wpieryw rozejrzeć się w samej strukturze dramatu, w wiązaniach jego myślowych założeń, a po drodze nie zawadzi usunąć pewne mniemania krytyki nie dość uzasadnione.

Prócz powyżej zaznaczonych, metrykalnie niejako ustalonych, podawano dla „Winy i kary“ także parantele literackie domniemane. Autorka dzieła „Tragedia w epoce Młodej Polski“, I. Sławińska, poświęciła osobny, wnikliwy rozdział rozpatrzeniu struktury tego właśnie dramatu Orkana. W toku wywodów ustala ona także powinowactwa i wzory literackie utworu polskiego. Konkretnie wskazuje dwa: tragedię d'Annunzia „Córka Joria“ i Tolstoja „Potęgę ciemnoty“. Zwłaszcza na związek z dramatem d'Annunzia położono tam silny nacisk:

„Wina i kara“ — czytamy tam — zdradza bliskie pokrewieństwo z d'Annunziem... O pokrewieństwie świadczy przede wszystkim koncepcja. Orkan pragnie także zrekonstruować tragedię klasyczną z życia ludu, przy czym wprowadza fatalizm w tej samej postaci co d'Annunzio“<sup>9</sup>.

Tak zdecydowanie postawioną tezę wypadnie przecież uchylić. Nie dlatego, żeby samo wiązanie tych dwu nazwisk: d'Annunzia i Orkana wydało się pomysłem niewłaściwym, lub żeby można było kwestionować ogólne założenia autorki o kulturze literackiej Orkana. Píše ona, „że poeta beskudzki, tak głęboko zrośnięty z rodzimą glebą, pozostawał w bliskim kontakcie ze współczesną sobie literaturą i był wrażliwy na jej nowe nurty“<sup>10</sup>, i pisze słusznie. Tylko, że tę słuszność niewłaściwie uzasadnia.

D'Annunzio, bardzo być może, nie był obcy Orkanowi-dramaturgowi. Zbieżności pewnej nie można by zaprzeczyć, i to właśnie w odniesieniu do „Winy i kary“, ale nie tam, gdzie ją usiłowano wskazać. Ślepa żona, zdradzona przez męża, a pełna przy tym cichej, bolesnej rezygnacji, występuje w dramacie d'Annunzia „Zamarłe miasto“ (1898). Trzebaż trafu, nosi nawet to samo imię: Anna. W tymże dramacie zachodzi także, znowu jak później u Orkana, motyw centralny miłości kazirodczej, nie ojca do córki wprawdzie, lecz brata do siostry, i motyw ten reperkusją trafia właśnie w Annę. Ale poza tym problematyka tych dwóch utworów zgoła jest inna.

Jednakowoż jeżeli o „Córke Joria“ chodzi, musimy ją usunąć spod rozważań bez wszelkich ceremonii, a to z racji faktycznych; na zawadzie stoi po prostu chronologia. Dramat d'Annunzia, wydany po włosku 1904 r., przedmiotem uwagi krytycznej stał się u nas w parę

<sup>9</sup> I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, Toruń 1948, s. 64.

<sup>10</sup> O. c., s. 66.

lat później; drukiem wyszedł w pięknym przekładzie M. Konopnickiej dopiero w r. 1909. Tymczasem Orkan koncepcję swego dramatu powziął i pracę nad nim rozpoczął już jesienią 1903 r. Dn. 22. X. t. r. wspomniał w liście do Wysłouchowej: „Nad dramatem pracuję“. Że wzmianka odnosi się do tego właśnie dramatu, świadczy późniejszy list, z Blonay 14. II. 1904, również do Wysłouchowej:

„Pracuję teraz nad „Winą i karą“, którą w Porębie jeszcze rozpocząłem; jest to coś w rodzaju „Cencich“ na wsi, tragedia“<sup>11</sup>.

Inne świadectwo z listu do Feldmana ze stycznia t. r. przytoczyło się wyżej. Kartki dochowanego brulionu zaś świadczą wyraźnie, że w Porębie 1903 r. powstać musiał co najmniej akt I dramatu. Jeżeliby więc o to chodziło, to pisarz polski w danym wypadku wyprzedził włoskiego.

Ale prawdę mówiąc, nie miał w czym wyprzedzać. Oba wymienione utwory koncepcjami swymi wcale na siebie nie zachodzą. W „Córce Joria“ dramat wyrasta z konfliktu między gromadą wiejską, jej ustalonym porządkiem moralnym, jej tradycyjną obyczajowością, a wyłamującą się z jego rygorów dziką dziewczyną wiejską, ogarniętą płomieniem miłości. Miłość ujęta jest tam jako siła złowroga, jako niszczący żywioł. W „Winie i karze“ miłość odsłania również swe oblicze złe: jako grzech, to prawda, ale jej złowrogiej potęgi niszczycielskiej dramaturg w toku utworu wcale nie rozwinął, nie chciał rozwijać. Chodziło mu o sprawy wcale inne.

Także o konflikcie między fatalną wielką miłośnicą i jej kochankiem a rygorystycznym tradycyjnym ładem etycznym wsi trudno mówić w dramacie Orkana. W nienormalny stosunek miłosny Łukasza wieś nie wdaje się wcale. Nawet wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu autor tak te sprawy ujął, jakoby sąsiedzi nie wiedzieli o nim wcale, nikt z nich Łukaszowi go — ani wprost, ani pośrednio — nie wypomina. Problem tragiczny w „Winie i karze“ jest całkowicie odmienny.

Ten brak u Orkana konfliktu między gromadą a jednostką, między zastygłym kręgiem przesądu a wyłamującym się z niego „buntownikiem“ staje również na zawadzie przyjęciu drugiej paranteli podanej przez autorkę, mówi przeciwko zbyt bliskiemu łączeniu „Winy i kary“ z „Potęgą ciemnoty“.

Tutaj warunki zewnętrzne spotkania mogłyby się nawet układać pomyślnie. Orkan — wiemy to z własnego jego wyznania — literaturę rosyjską znał (aczkolwiek tylko z przekładów) i cenił; dramat Tołstoja zaś, wydany 1888 r., ukazał się po polsku 1900 w przekładzie J. Stadnyka, tzn. tego samego tłumacza, który tegoż

<sup>11</sup> Rkp. w Ossolineum.

roku przełożył był „Skapany świat“ na język ukraiński. Że go Orkan znał, wydaje się więcej niż prawdopodobne. Nie mniej o stosunku pokrewieństwa mówić tu również nie sposób.

Trudnoż przede wszystkim powiedzieć, żeby „Potęga ciemnoty“ była dramatem naturalistycznym w tym znaczeniu, jakoby pokazywała ludzi wiejskich jako wytwory środowiska społecznego. Prawda, w sztuce Tolstoja panuje atmosfera ciemnoty, zabobonu, łapczywości czy zbrodni; ale nie ona wytwarza czy urabia dusze ludzkie. Z tego samego środowiska nędzy chłopskiej wyrósł zbrodniarz Nikita jak i uczciwa Maryna, jak zresztą i ojciec jego świątobliwy Akim. Nie warunki więc tam znaczą, ale charakter. Dramatem dziedziczności jest utwór chyba o tyle tylko, żeby wytłumaczyć dwoistą naturę Nikity, zbrodniarza, później jawnego pokutnika, syna zbrodniczej matki i zbożnego ojca.

Ale w koncepcji głównej jest to dramat osnuty na motywie fatalizmu zła, które pochwyciwszy raz człowieka niesie go lawiną coraz potężniejszą w przepaść, znad której w ostatnim momencie uratuje go łaska skruchy. Jest to więc dramat sumienia, które ugrzęźnawszy w zbrodni, porażone obrzydliwością grzechu, wyblyska wreszcie w odrodzeniu.

Utwór Orkana ma z dramatem Tolstoja tyle wspólnego, że oba dzieją się w środowisku wiejskim, ale nic więcej. Problematyka jego i zgrupowanie charakterów wręcz są odmienne. Na upartego można by mówić o niejakim podobieństwie między „Potęgą ciemnoty“ a „Skapanym światem“<sup>12</sup>, choć niewątpliwie podobieństwie przypadkowym. Tutaj zaś go nie ma wcale.

Bohater Orkana nie jest, jak o nim powiedziano, „wytworem środowiska społecznego“, — dramat tych założeń naturalistycznych nie posiada w ogóle, — nie jest on też, jak był Nikita, człowiekiem, „którego pcha do zła ciemnota właściwa środowisku, ale który podnosi się już dzięki własnym wysiłkom“<sup>13</sup>. Łukasz ujęty został w kategorii zupełnie odmiennej. Również o jakimś przeciwstawieniu się Anny i Owczarza „całej gromadzie“ wiejskiej, w ogóle o jakimś konflikcie jednostki z grupą, jeżeli o ten dramat chodzi, nie ma u Orkana mowy.

Jeżeli zaś te rzekome więzy pokrewieństwa między wymienionymi utworami poprzecinamy, to cóż zostanie? Dramat w środowisku chłopskim? A choćby uwydatnione w nim drobne zaciosy architektониki starogreckiej? Za mało tego, by wnosić o jakiegokolwiek

<sup>12</sup> Zwrócił na to uwagę wcześniej recenzent teatralny *Słowa Polskiego* z racji premiery lwowskiej dramatu Orkana w r. 1900.

<sup>13</sup> I. Sławińska, o. c., s. 63.

bezpośredniej z Tolstojem paranteli literackiej. Jeśliby jej już szukać koniecznie w twórczości cudzej, — dość by nam było „Kłątwy“ Wyspiańskiego.

Dramat Orkana wszelako wypłynął przede wszystkim z własnych głębokich przemyśleń autora. Był na nie czas. Od „Ofiary“, od r. 1899 do 1904 zbiegło pięć długich lat. Lata w młodości są, jak wiadomo, dłuższe od lat u schyłku życia. Dużo przez ten czas upłynęło myśli ludzkich. W życiu Orkana był to okres szczególnie intensywnych procesów wewnętrznych i towarzyszących im refleksji. Jest to okres ustalającej się jego dojrzałości. Wówczas to sprawdził on krytycznie i poprzestawiał wcale zasadniczo fundamenty swego stosunku do życia i świata. Przeszedł on wtedy gruntowną ewolucję wewnętrzną, o której wypadnie przy innej jeszcze okazji szerzej pomówić. Bez rozeznania się w niej nie zrozumiemy omawianego dramatu.

Jak naturalne u człowieka o tak silnie rozwiniętym zmyśle społecznym, osią owych przemyśleń było odwieczne a wciąż jednako krwawiące zagadnienie: „unde gignitur malum“, skąd zło w świecie ludzkim, skąd i dlaczego cierpienie? Strzępy owych przemyśleń rzucił Orkan doraźnie na papier jako elementy jakiegoś zamierzonego traktatu<sup>14</sup>, nasycił zaś nimi dzieło artystyczne, właśnie „Winę i karę“.

W traktacie wiele miejsca miały zająć wywody o wielorakości stadiów rozwoju człowieka i o nierównomiernościach tempa tego rozwoju. Za najcenniejszą wartość duszy poczytał wtedy Orkan jej zdatność do rozwoju, do osiągnięcia coraz wyższych stadiów udoskonalenia. Zdadność ta wszelako nie pod miarę dana jest ludziom; jeden ma ją sam z siebie wyższą, inny bez porównania niższą; jeden zaszedł w rozwoju wysoko i jest między przodującymi, inny został daleko w tyle; jeden buja latoroślami w górę, inny leży ciężko jak kłoda w błocie ziemi. Nierówni są ludzie sami w sobie, niejednakie stopnie ich wartości wewnętrznych.

Przyczyną zła w stosunkach społecznych jest — zdaniem autora — to właśnie, że ludziom tak niejednakim przychodzi żyć razem, nawzajem ze sobą obcować, choć języki ich tak są właściwie różne; że muszą razem iść przez życie, choć wymiary kroków i kierunki dążenia tak są odmienne. Stąd nieporozumienia, waśni, krzywda i cierpienie, a krzywdy i cierpienia właśnie najlepszych, których z natury rzeczy jest mniej i są słabsi fizycznie, bardziej bezbronni, którzy są kwiatami w rodzie ludzkim. Jak widać, koncepcja tragizmu, z którą spotkaliśmy się w „Skapanym świecie“ i w „Ofierze“, znalazła teraz głębsze uzasadnienie, katastrofa szlachetnych głębsze ma tu zażębiecie w trybach konieczności.

<sup>14</sup> Zachowane notaty zob. w tomie *Czantoria*, s. 259 i n.

Tragizm wartości duchowych wynika więc z zasadniczej struktury człowieczeństwa, jest immanentny. Raz po raz, z coraz to innej strony nawraca Orkan do tej upodobanej swej myśli.

„Gatunek „człowiek“ składa się... z ludzi na różnych stopniach umysłowego rozwoju będących. Największe piekło cierpienia dzisiejszego człowieka wynika ze współzycia r ó ż n y c h ludzi z sobą“.<sup>15</sup>

Ten układ rzeczy ma w rozumieniu Orkana wymiary układu tragicznego, ma fundamenty w nieuniknionej konieczności.

„Człowiek podatny rozwojowi może za życia swego przebiec wszystkie stopnie rozwoju, do najwyższego. Jest stąd ogromny optymizm, że można zdobyć szczęśliwość, i straszny pesymizm, — że zawdy będą najniższe stopnie dusz i nigdy wszyscy nie zejną się w rozwoju wyższym“.<sup>16</sup>

Konieczność współzycia przy takim nieuniknionym wymieszaniu dusz różnych, niewspółmiernych, nie rozumiejących się — oto źródło zła społecznego, źródło nieszczęsnych katastrof w stosunkach międzyludzkich.

„Są różni ludzie, na różnych stopniach rozwoju dusz. Tych zebrano w jedno środowisko... i muszą ze sobą współżyć, o siebie się ocierać łokciami. Stąd moc cierpienia nienazwanego, tzw. cierpienia bez powodu... Tym wszystkim dano jeden kodeks — etyczny, państwowy, religijny. Nakryto tym kodeksem różne dusze w piekło współzycia gotowane, nakryto jak skrzyżalą w kotle — i żyjcie!“<sup>17</sup>

Jako artysta Orkan chętnie dźwigał te skrzyżale i zaglądał w kotły nieszczęsnego współbywania ludzi. Pociągały go dramaty dusz. Taki właśnie dramat uczynił on osią konstrukcyjną „Winy i kary“. Zgromadził i ukazał w jednym osiedlu gromadkę ludzi bytujących na różnych poziomach rozwojowych, istoty rządzące się w postępowaniu swym różnymi prawami, stąd kaleczące się we wzajemnym współzyciu. Na najwyższym poziomie udoskonalenia i wyczulenia moralnego stoi Anna, ślepotą dotknięta gospodyni domostwa. Poziomem dochodzi jej z całego otoczenia jedna tylko siostrzana dusza, s. Marta z ochronki. Bliski jej też jest stary mędrzec wioskowy, sponiewierany przez życie i złych ludzi, owczarz Dyzma, co całe miesiące letnie spędza na polanach w samotności z owcami i przyrodą. Jeden z tych, o których miała też mówić osobno owa planowana rozprawa Orkana:

„Religia pasterza pełna jest wprawdzie zabobonów, lecz jest szczerą, naiwną i może najbardziej religijną. Pojęcie „bliźni“ rozszerza on i na bydło, które pasie“.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> *Czantoria*, s. 259.

<sup>16</sup> *O. c.*, s. 261.

<sup>17</sup> *O. c.*, s. 260.

<sup>18</sup> *O. c.*, s. 271.

Tej trójce duchowo wyższych przeciwstawiona jest w dramacie trójka niższych. Najniższa chyba Wilhelmina, kobiecina sprytna i zaradna, co zręcznym zabiegiem uzyskała, że mąż Anny, Łukasz, jej niegdyś kochanek, przyjął za swoją córkę ich nieślubną Elżbietę, i zdaje się nie dostrzegać, jakiego nieszczęścia stała się przyczyną. Tegoż pokroju są Łukasz i Elżbieta, natury prymitywne, ostro zmysłowe, o całkowicie nierozwiniętych instynktach moralnych, i w porywie namiętności zmysłowych duchowo ośleple. Oto kocioł współżycia przywalony skrzyżłałą wspólnoty rodzinnej.

Nie trzeba dodawać, że wobec tego kłębowiska ludzkiego Orkan, zgodnie ze swą „teorią“, staje na stanowisku elitarnym, w światło wartości wysuwa dusze w rozwoju wysoko wyrosłe, zwłaszcza Annę, wyższość ich ujawni w pełnym rozkwicie pod przygniotem nieszczęścia.

Chcąc kłębowisko zorganizować dramatycznie, musiał tam autor wprowadzić konflikt. Uczynił to z pewną nawet wymyślnością; chciał nadać tragedii najwyższe wymiary etyczne. Uzyskał to wprowadzając konflikt o potężnej, wyjaskrawionej nawet dynamice. Zaczynem tragizmu uczynił on grzech niezwykajny, grzech kazirodztwa. Tak się ze wszystkim wydaje, że między Łukaszem a jego nieślubną córką nawiązał się występny stosunek miłosny.

Co prawda, nie wiele autor zrobił, żeby tę straszliwą winę dramatycznie uzasadnić. Elżbieta nie jest, jak Mila Kodra u d'Annunzia, istotą o jakimś fatalnym ładunku erotyzmu; to istota raczej płytka, histeryczna, zresztą nijaka. W tym stosunku nie jej przypada inicjatywa zaborcza, ona dała się tylko pociągnąć. Dla Łukasza błyskawiczną podniętą miłosną stało się uderzające podobieństwo dziewczyny do jego dawnej umiłowanej. Ale kiedy się ujawniło, że to jego córka, — tak on, jak dziewczyna przełamali w sobie przyrodzone skrupuły, jak doszli do zatopienia się w swej namiętności, — tego z dramatu się nie dowiemy. Bo też nie psychologię konfliktu, nie rodzący się fatalny pożar zmysłów chciał tam autor uwydatnić, ale etyczny właśnie problem winy, a zwłaszcza kary, który w świetle rozmyślań nad „Teorią socjalną“ odsłaniał się Orkanowi w ujęciu i w wymiarach jakichś odmiennych, niebywałych. Ta chłopska „Beatrix Cenci“ miała uzyskać wydzwięk do żadnego z dotychczasowych nie podobny.

W szczególności nie podobny do naturalistycznych ujęć konfliktu jednostki ze środowiskiem społecznym. Przecież, jak się rzekło, wieś, gromada sąsiedzka o winie Łukasza zupełnie nie wie, ani też w odniesieniu do Anny nie jest wroga. Jeżeli zaś chodzi o zhierarchizowanie dusz, to Orkan bynajmniej tak nie stawia sprawy, że ta gromada sąsiadów to motloch, stojący na najniższym stopniu roz-



woju. Rozważania prostych chłopów o grzechu, o powinnościach moralnych, wprowadzone w dramat, dowodzą, że niektórzy z nich, taki Garda, taki Szymek ze Zagrody, są duchowo obudzeni, stoją na wysokim stopniu wydoskonalenia. Nie ma dwu zdań: konflikt ma tu charakter nie społeczny, ale wyraźnie etyczny. Rozgrywa się nie między osiedlem Łukaszowym a wsią, ale w osiedlu samym.

Zasada się on mianowicie na tym, że życie powiązało tu ze sobą jednostki zupełnie niewspółmierne. Łukasz jest człowiekiem o nieobudzonym instynkcie moralnym; z potworności swego stosunku z córką nie zdaje sobie jakoby sprawy, w stosunku do żony, Anny, nachodzą go zamysły zbrodnicze, sumienie jego najwyraźniej jest kamienne. Anna natomiast ma w sobie świadomość moralną najwyższej potęgi. Przyczyniła się do tego także ślepotą, która całe jej życie zwróciła na wewnątrz, ale sprawił przede wszystkim wyższy stopień rozwoju duchowego. Autor wyraźnie to uwydatnia, że dusza jej (jakby po szczeblach reinkarnacji) przeszła przez stadia rozwojowe świadomości moralnej, przez które przechodzi ludzkość, i wzniosła się ponad nie. W wersji brulionowej dramatu dawała ona sama temu świadectwo w słowach wyraźniejszych, niż wyszły w ujęciu ostatecznym:

„Tak mi się zdaje, że już strasznie długo na świecie żyję. Wtedy byłam, kiedy ludzie nie znali, co to wina; i wtedy, kiedy było przeznaczenie; i dziś, kiedy jest grzech... Rozumiem teraz te przegrody. To wszystko zmarło na powódź, a dzisiejsze się krwawi“ (a. II, sc. 7)

Inaczej mówiąc w rozwoju swym przeszła od życia jaskiniowego ludzkości przez antyczny fatalizm do etyki chrześcijańskiej.

W tym ciągłym wyczulaniu zmysłu etycznego doszła ona do granic heroizmu. Widząc, że Łukasz ugrzązł w złem a czując się z nim związana, bierze na siebie całą odpowiedzialność za grzech. Przeciwstawia złu swą wolę odpłaty, jak ją przeciwstawiał Edyp losowi ciążyącemu nad jego rodem. „Greckość“ tej tragedii chłopskiej uwydatnia się więc nie tylko w pomyśle potraktowania gromad chłopskich jako chórów, sięga ona w samą jej strukturę. Walcząc ze złem Anna spodziewa się, że przez śmierć swą doprowadzi do oczyszczenia. Pod tym względem odeszliśmy od maeterlinckowskiej koncepcji tragedii bez perypetii i ulgi; tu perypetia jest wyraźnie uwydatniona. Wstrząs, jakiego z końcem aktu II doznają winni wskutek omdlenia Anny w przeraźliwym jasnovidzeniu wiszącej nad domem kary — uprzytomnia im najwyraźniej naturę ich czynu, obrzydliwość grzechu; i oboje odsuwają się od siebie skruszeni. Toteż ofiarna śmierć Anny w akcie III zdaje się zapowiadać katharsis. Heroiczna gotowość poświęcenia się tej wielkiej ofiarnicy nie pójdzie na marne. Kołowrot tragedii przetoczył się cały przed naszymi oczyma.

## V.

Po wyjściu „Winy i kary“ spadła na ten dramat surowa przysłana spod pióra wybitnego krytyka teatralnego, A. Zagórskiego. Wśród różnych zastrzeżeń, z których niejednemu trudno by było odmówić słuszności, znalazło się jedno, przed którym trzeba wziąć autora w obronę. Krytyk zarzuca dramatowi nikłość akcji zewnętrznej.

„Dramatowi zbywa na momencie scenicznej gry działających sił. Fakta są właściwie ... poza sceną“<sup>19</sup>.

Zastrzeżenie krytyka wypłynęło z nieporozumienia. Nie chce on jak gdyby przyjąć do wiadomości, że dramaturg nowoczesny, a młodopolski osobiście, redukuje świadomie akcję zewnętrzną, sciszał umyślnie tumult wypadków na rzecz procesu wewnętrznego, zamiast dramatu wydarzeń dawał dramat duszy. W tym właśnie widział kardynalne jego znamię Przybyszewski:

„Dramat nowoczesny — pisał — ignoruje prawie zupełnie to „zewnątrz“. Wszystko odgrywa się w duszy bohatera, w jego sercu jest początek i koniec dramatu... Pole walki jest tu zmienione, mamy do czynienia z jedną rozlaną i rozbitą duszą ludzką. Dramat staje się dramatem uczuć i przeczuć, wyrzutów sumienia, szamotaniem się ze sobą samym, dramatem niepokoju, lęku i strachu“<sup>20</sup>.

O taki właśnie dramat kusila się dramaturgia Młodej Polski jako o swój własny, sobie właściwy. Nie ma już dziś potrzeby walczyć o równouprawnienie dwu tych odmian dramatu, ani mieć za złe autorowi, że obrał jedną a nie drugą. Nie martwi nas więc, że „fakta są poza sceną“ byleby tylko ich projekcja w duszach bohaterów przeprowadzona została wyraziście.

A tak właśnie jest w „Winie i karze“. Anna, odchodząca z tego świata w ostatniej scenie aktu III to osoba nie taka sama, jaką poznaliśmy w scenie 2 aktu I. Dokonał się w niej pod dociskiem losu głęboki proces wewnętrzny, który przeistoczył jej duszę, a proces przeistoczenia dokonywał się na naszych oczach, równoległe ze wzrostem napięcia dynamiki dramatycznej. Podobnie, choć mniej już wyraźnie, stało się to z Łukaszem. O wewnętrznej akcji dramatu można tu mówić słusznie. W zestawieniu z „Ofiarą“ wykazuje pod tym względem „Wina i kara“ znacznie wyższy stopień dramatyczności.

Odpowiadając na recenzję Zagórskiego zaznaczył Orkan, że krytyk nie zrozumiał właściwych jego intencji twórczych w tym utworze. Jak się zaznaczyło, ma w pewnej mierze rację. Ale mniemać wolno, że w tym nieporozumieniu nie był bez winy i sam autor. W jego koncepcji „Winy i kary“ nie wszystkie intencje zostały

<sup>19</sup> *Tydzień* (dod. liter. do *Kuriera Lwow.*) 1906, nr 29—30: *O dwóch dramatach Orkana*, Autor replikował, zob. *Czantoria*, s. 229 i n.

<sup>20</sup> St. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, 1905, s. 6, 8.

doprowadzone do wspólnego mianownika konstrukcyjnego. To niezharmonizowanie budowy ma swój wyraz już w zewnętrznym braku proporcji: akt III jest tam dwukrotnie, a II jest trzykrotnie tak długi jak akt I. Ponieważ, jak wiemy, akcja zewnętrzna jest w tym dramacie znikoma, różnice w objętości wyniknęły oczywiście stąd, że w obu aktach rozrosłych chciał autor pomieścić znaczniejszy ładunek dyskutowanej problematyki. Rzecznikiem zaś jej jest Owczarz, postać w ogóle dopiero od drugiego aktu występująca. On to jest w dramacie protagonistą drugiej sprawy, która obok tamtego konfliktu tragicznego: dramatu duchowego Anny, ma się tu rozegrać.

Autor „Winy i kary“ powziął bowiem osobliwy pomysł, żeby strukturę dramatu skomplikować, wprowadzając w nią drugą oś, usiłując wyrazić dramatycznie kontrowersję dwu postaw moralnych, rozdroże dwu etyk.

Postawa duchowa Anny jest, jak widzieliśmy, wytworem etyki chrześcijańskiej, opartej na założeniu grzechu i odkupienia. Z tej to formacji wynika jej zgroza przed grzechem męża i jej przeświadczenie o konieczności samoofiary. W takiej postawie podtrzymują ją dosłyszane zdania sąsiadek, a zwłaszcza harmonia duchowa z zakonnicą, s. Martą.

Otóż tej postawie moralnej przeciwstawia dramaturg postawę Owczarza, etyce chrześcijańskiej etykę biologiczno-naturystyczną. Owczarz to mędrzec wioskowy, po trosze stoik i determinista. Zdaniem jego — złem głównym życia jest cierpienie, a unikać go i ochraniać ludzi przed nim — winno być głównym przykazaniem. „Cóż ludziom po prawdzie — mówi — gdy cierpią“. Cierpi zaś człowiek, bo — zaiste — „sam sobie robi koło i sam się w nie wplata“. Wszystkie te kategorie etyczne stanowiące koło udręki dla dusz podniosłych, wszystko to potworzył sobie człowiek sam. Grzech, piekło, wina, kara, cała moralność teologiczna, — wszystko to są wymysły ludzkie, obce przyrodzie. Takie jest zdanie Owczarza.

„Ja, wiecie, — tłumaczy Gaździe — jak patrzę na to mizerne życie dookoła, to mi się zdaje, że na kiermaszu... Tu na tym stole trąbki, — tu kapliczki, — tam „dusze w czyściu cierpiące“... Wszystko se ludzie potworzyli i ponazywali. Jak wyjdę w góry, jak się rozejrzę po halach, — to tam nic z tego wszystkiego nie ma. Jest świat piękny, wesoły... Tam nawet śmierć nie wydaje się przerażna...“ (a. II, sc. 9).

żyć według natury — oto ludzka powinność. A grzech, a kara, a rygory etyczne...

„to wszystko ludzie wynaleźli na swoje utrapienie. Jedno jest dla człeka przykazanie: po ludzku żyć! I to jest cały rozum. Owce żyją po owczemu i nie mają grzechów. A człek żyje i po wilczemu, i po świńsku, i jak mu padnie. Rzadko zaś po ludzku...“

Tak i w tym doraźnym wypadku. Stosunek kazirodczy — grzech to czy nie grzech, wina czy rzecz zwykła — to zależy. W pewnym prymitywnym stadium rozwoju ludzkości, na niskim szczeblu świadomości moralnej człowieka — tak bywało, tak jeszcze bywa, i nikt nad tym w zgrozie szczególnej nie staje. Jakiejś bezwzględnej normy etycznej, która by tu wkraczała, nie ma w ogóle. Na wyższych zaś stopniach rozwoju pojmuję się to jako zło. Wina więc, jeśli w tych kategoriach mówić wolno, jest nie w takich poszczególnych wypadkach jak tutaj z kazirodztwem, ale w niskości owego szczebla rozwojowego u „winowajców“. Temu zaś winien nie człowiek, ale jakiś fatalny Stan Rzeczy, jakieś „podobno ...przeznaczenie“. Oto filozofia Owczarza.

Źródłem konfliktu w jego oczach jest więc nie zło samo w sobie, nie żaden grzech, ale ten nieszczęśny traf, który ludzi na wyższym stopniu rozwoju będących wiąże w jednym kręgu współzycia z ludźmi stopnia niższego, uwrażliwionych etycznie zgarnia razem z jaskiniowcami.

„Myślałem ja dużo nad tym — powiada Owczarz Annie — dlaczego tacy ludzie (jak wy) cierpią... I wiecie, zdaje mi się dlatego, że z ludźmi żyją, z ludźmi do znaku inakszymi...“

A tej filozofii pożyczył sobie Owczarz oczywiście od autora niedoszłej „Teorii socjalnej“.

Otóż kolidzję takich dwu sprzecznych postaw moralnych postanowił Orkan przeprowadzić dramatycznie. Do tego właśnie celu był mu potrzebny Owczarz. On to czyni co może, żeby nadwątlić rygorizm etyczny Anny, żeby ją odsunąć od ogniska cierpienia na dystans takiego właśnie relatywizmu.

Było, zdaje się, w zamierzeniach pierwotnych dramaturga tak rzecz poprowadzić, żeby zabiegi Owczarza uwieńczyły się niejakim powodzeniem. Tak przynajmniej wnosić wolno z wczesnej notatki brulionowej, szkicującej postać Anny.

„W rozwoju swojej duszy przez mękę-ból od katoliczki pobożnej dochodzi do powątpiewania... Gdy i c h (tzn. męża związanego incestem z własną córką) widzi spokojnych, zaczynają w jej duszy pękać ściany etyki katolickiej. poczyna czuć fatum grzechu i wcześniejsze pokłady; etykę pierwotnych plemion. Ale poczucie winy wraca, z nim nabyte przez ostatnią etykę katolicką — spodziewanie kary. Stąd wizja chmury nad domem, strach...“

Ale planującego autora nachodziły też wątpliwości, czy przy takim ujęciu nie unicestwi się sam dramat. W pewnym momencie wątpliwość tę sobie nawet zanotował: „To nie jest dramat“ — napisał. Bo też rzeczywiście — jeżeli prawo moralne ma być li tymczasową konstrukcją, sprawą umowy, to rzeczywiście próżno mówić o winie tragicznej, o odpowiedzialności, a więc i o tragedii stricto sensu. Wszystko jest względne.

Niemniej wypisał Orkan na karcie tytułowej utworu słowo „tragedia“, a w ostatecznym ujęciu utworu konstrukcji tragicznej zeń nie wyeliminował. Owczarz podrywał postawę etyczną Anny, ale jej nie obalił. Anna poddaje się chwilowo wątpliwościom: „Czyżby to nie miało być takim złem strasznym, jak ja myślę“, ale się z nich otrząsa. Katastrofa się dokona, ofiara Anny się dopełni, a przez nią dopełni się akt oczyszczenia tamtego domostwa. Instynkt dramaturga, jak wnosić wolno, przemógł ostatecznie w wykonaniu założenia rezonera.

Mimo to o dwutorowości nurtu dramatycznego w tym utworze wolno mówić i trudno zaprzeczyć, że tory oba nie zostały przez autora sprzęgnięte ni zharmonizowane. Obawiać się należy, że ich w ogóle zgrać ni zharmonizować nie można. Rygoryzm etyczny z relatywizmem zgodnego wydźwięku dać nie mogą. W konstrukcji tragicznej „Winy i kary“ Owczarz w gruncie rzeczy jest intruzem. Niby to rad by ulżyć cierpieniom Anny, a w rzeczywistości sam zadaje najokrutniejsze, podrywając w niej sam sens jej życia. Ona ujęła je sobie w kategorii heroicznego tragizmu, on zaś usiłuje przekonać, że kategorii takich nie ma w ogóle. Z elementów tak sprzecznych nie da się przecież zmontować dzieła jednolitego w swej strukturze. Kuszący się o to dramaturg znaleźć się musi w położeniu amatorskiego zespołu teatralnego w „Śnie nocy letniej“: niby to przedstawia w widowisku śmierć Pyrama i Tyzby, ale w prologu nie omieszka uprzedzić, że „nasze miecze nikomu nie szkodzą“, że lew to nie jest lew, tylko Spój, stolarz, że wszystko tu jest umowne.

Jeżeli wszelako tak jest, narzucić się musi z kolei pytanie, jak się to stało, że Orkan, który w „Skapanym świecie“ ujawnił lwi pazur tragika, który jeszcze w swej szkicowanej „Teorii socjalnej“ przyjmował tragiczną koncepcję bytu, tutaj pokusił się o związanie w całość koncepcyj tak antynomicznych? Co spowodowało, że się tak zaplątał? Kiedy igła magnesowa wykazuje odchylenie od swego położenia naturalnego, przyjąć należy, że działa na nią jakiś drugi biegun. Kiedy przyrodzony instynkt dramaturga został zamącony, należy się rozejrzeć za jakimś oddziałującym tu czynnikiem dywergencyjnym.

Upatrywać go wolno tym razem w magnetycznym uroku twórczości Maeterlincka. Nie trudno dostrzec, że czar tego pisarza trwał rzeczywiście nad autorem „Winy i kary“. Odbił się mimo wszystko w fakturze dramatu. Dość wskazać znaną nam już technikę wywoływania nastroju. Wyraża się ona tutaj głównie w osobie ślepej Anny, której wytężone „oczy duszy“, wysubtelniona wrażliwość wewnętrzna wetuje utracony wzrok fizyczny. Jej dusza, jak dusza Maeterlinckowskich „ślepców“, wsłuchana jest cała w zbliżające się

złowieszczo, nieuniknione kroki Nieszczęścia, slania się z przerażenia nad przepaścią zła. Wypowiada się w niedomówieniach, w metaforach symbolicznych. Wszystko to są chwytły dramatyczne wystudiowane z dawniejszych dzieł mistrza i wypróbowane już poniekąd w „Ofierze“.

Ale tam mieliśmy do czynienia ostatecznie z podnietami jednorodnymi: szły z dramatu w dramat. Przypuścić wolno, że teraz weszły w grę podniety jeszcze inne, raczej między sobą sprzeczne.

W r. 1898 ogłosił Maeterlinck dzieło, które jest wyraźnym świadectwem gruntownej przemiany w podstawowych poglądach autora na fatalizm tragiczny, „Mądrość i przeznaczenie“<sup>21</sup>; stanowisko tam rozwinięte jeszcze silniej uwydatnił autor w następnej książce, w „Świątyni pogrzebanej“ (1902). Maeterlinck uchyla tam swe dawniejsze pojęcia Losu czy predestynacji wykazując, że znosi je zdobyta w postępie duchowym człowieka wysoka postawa mądrości. On sam pragnie się wydobyć z mroków fatalizmu, w którym grzęzły jego dotychczasowe dramaty. Osiągnął to, odbierając przeznaczeniu, sprawiedliwości charakter heteronomiczny, sprowadzając je do wnętrza człowieka i panem ich czyniąc mądrość. Fatum więc według tego jest to ludzki wytwór imaginacyjny.

Utwierdzając w ten sposób postawę człowieka na pogłębionej równowadze ducha, nawraca Maeterlinck poniekąd do stoicyzmu i Marka Aurelego obiera sobie za idealnego przodownika. Nie omieszkał zarazem zaznaczyć wyraźnie swego odejścia od chrześcijańskich założeń etyki, w szczególności od chrześcijańskiego ujęcia winy i odkupienia, ascezy i ofiary.

„Nie chcemy już — pisał — znać ciasnej i niskiej etyki o piernikach i batach, jaką nam głoszą religie pozytywne. Słowo „obowiązek“ zawiera nieraz znacznie więcej błędów i moralnych uchybień niż cnót. A niewątpliwie pewne pojęcia rezygnacji, poddania się i poświęcenia znacznie więcej wyczerpują moralne siły ludzkości niż wszelkie występki, a nawet zbrodnie“<sup>22</sup>

Stanowisko tak zdecydowane wynikało konsekwentnie z zaprzeczenia samej zasadzie sprawiedliwości absolutnej, heteronomicznej: nie ma niebiańskiego trybunału nagrody i kary. Po świecie swawoli sobie kapryśny przypadek.

„Co dnia przekonywamy się na nowo, jak rzadko sprawiedliwość immanentna związana jest z bytem wszechrzeczy. Natura i życie społeczne ustawicznie nam dowodzą, że nie masz przeznaczenia nagradzającego lub karzącego odpowiednio winy i zasługi“<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Przekład polski wyszedł dopiero po r. 1905 (w tłumaczeniu niemieckim ukazało się dzieło znacznie wcześniej), ale szczegółowa wiadomość o treści i charakterze książki rozpowszechniła się u nas wcześniej. Zob. Wł. Jabłonowski, *Wśród obcych*, 1905, s. 66 i n.

<sup>22</sup> *La sagesse et la destinée*, Paris 1 99, s. 155.

<sup>23</sup> Zob. Monty Jacobs, *Maeterlinck*. Warszawa 1909, s. 90.

Nie ma więc absolutnego sprawdzianu winy, człowiek nosi jej miarę sam w swym poczuciu, zależnie od stopnia swego rozwoju, właśnie od stopnia głębinnej mądrości.

Nie ulega wątpieniu, że odbicie tej postawy Maeterlincka występuje wcale wyraźnie w stanowisku Owczarza; niejedno ze zdań tej książki oddźwięka wprost w jego odezwanianach się i medytacjach. Między „Winą i karą“ a „Mądrością i przeznaczeniem“ wolno stwierdzić bliskie pokrewieństwo. Tylko że pokrewieństwo to nie wyszło dziełu Orkana na dobre.

Maeterlinck jest konsekwentny, kiedy ze swego nowego stanowiska podważa u podstaw samą tragiczność ujęć dramatycznych antyku. Nie byłoby — powiada — tragedii w Mykenach, gdyby na progu domostwa Klytemestry usiadł mędrzec prawdziwy i zbliżającym się Orestesowi ukazał wyższą powinność: o przebaczeniu nieprzyjaciółom. Pod działaniem tego niespodzianego snopu światła cały obowiązek zemsty zawaliłby się w sumieniu ludzkim do gruntu. I to jest konsekwentne. Taki porządek rzeczy wynika z przyjętego założenia. Na takim założeniu można naturalnie również zbudować dramat, przykładem mogłaby być choćby „Siostra Beatrix“ Maeterlincka. Trudno natomiast mówić o konsekwencji, gdzie dramaturg miesza porządki. Cóż by o nim powiedzieć, gdyby podjąwszy np. wątek edypowy wprowadził za chwilę Tyrezjasza, który doradza przerażonemu królowi: nie ma z czego robić tragedii ani przerażać Jokasty; matka, nie matka — sprawa bagatelna, życie tak dalej! Byłby to utwór w porządku nie Sofoklesa, lecz dajmy na to, Grubińskiego. Może dramaturg nie wznosić konstrukcji, uważając, że pomyślanemu konfliktowi tragicznemu brak merytorycznych fundamentów; ale stawiając jedną, burzyć jednocześnie ręką drugą — każdy chyba się zgodzi, że to niekonsekwencja. Na czym zaś jak na czym, ale na niekonsekwencji etycznej tragedii zbudować nie można.

Dramat Orkana o Łukaszu i Annie, owoc głębokich przemyśleń, dzieło o potężnym, zwartym wyrazie artystycznym, skażony jest taką właśnie wewnętrzną niekonsekwencją założeń koncepcyjnych.

Tak to dzieło rozumiejąc i tak je interpretując, nie wypaczamy bynajmniej intencji autora. Intencje te odsłonił on zwięźle i wyraźnie w swej replice na recenzję Zagórskiego. Pisał tam:

„W „Winie i karze“ chodziło mi o pokazanie 1<sup>o</sup> dramatu duszy (Anna szarpanej trwożą na podstawie faktu czy złudzenia, z przyczyny etyki nabytej, 2<sup>o</sup> jak się rzecz ta przedstawia człowiekowi (Owczarz), który w rozwoju swoim naturalnym doszedł do rozumienia przyczyn piekła przez ludzi sobie stworzonego.

„Jako autor, godząc się w tym z Owczarzem i nie uważając rzeczy tych za tragiczne (tj. cierpień dusz, wynikłych ze współzycia różnych ras duchowych

z sobą, albo z braku uświadomienia dalszego), — przecie z umysłu ochrzciłem rzecz „tragedią“ i dałem jej tytuł tak powszechny — właśnie dla podkreślenia czegoś przeciwnego“.<sup>24</sup>

Rzeczywiście trudno wyraźniej. A więc napisał tragedię, żeby wykazać jej ...nietragiczność, a „tragedią“ nazwał, żeby trudniej było zgadnąć. Nie ulega wątpliwości: autor zabląkał się na manowcach spekulacji. Staraliśmy się ujawnić, kto go na te manowce zaprowadził. Z czego zresztą nie wynika wcale, żeby impuls do tego zabląkania się nie mógł być wyrazem natury realnej, życiowej.

## VI.

Sam Orkan parokroć zaznaczał, że „epilog dramatyczny“ „Franek Rakoczy“ jest utworem poniekąd autobiograficznym, że postać Franka ma być hipostazą samego autora. We wskazówkach inscenizacyjnych, dopisanych przed przedstawieniem krakowskim 1927 r. czytamy:

„Franek Rakoczy to — może być — sam autor“.

A już w r. 1907, protestując publicznie przeciwko cenzurze, która uniemożliwiła wprowadzenie tego utworu na scenę, przyznawał:

„Właściwie sztuka jest satyrą na bohatera powieści „W roztokach“, więc po części i auto-satyrą“.<sup>25</sup>

Te wyznania uzasadniają, że można by się kusić o odczytanie z utworu tej postawy duchowej bohatera, która może być traktowana jako przejaw rozwojowy w historii przeistoczeń wewnętrznych samego pisarza, ale tutaj na razie zainteresuje nas utwór wyłącznie jako dzieło sztuki dramatycznej.

Zamysł tego utworu sięga czasów pracy nad „Winą i karą“. W liście z Blonay dn. 14. II. 1904 r. wspomina Orkan Wysłouchowej:

„Równocześnie przedumuję nad epilogiem „Roztok“, także w dramatycznej szacie. Owe postaci Drozda, Cyrka, Diabła etc. jeszcze mię prześladują“.

Na dobre do pracy nad utworem wziął się autor wszelako dopiero z początkiem r. 1907; z tego czasu pochodzą najwcześniejsze dochowane szkice redakcyjne. Praca nie trwała długo i odbyła się bez większych przerw. Drukiem ukazał się fragment utworu w „Krytyce“ z początkiem r. 1908, a całość w książce tegoż roku. Do wystawienia na scenie (krakowskiej) doszło wszelako dopiero w r. 1927.

<sup>24</sup> *Czantoria*, s. 232.

<sup>25</sup> *O. c.*, s. 238.



Jeżeli o strukturę artystyczną utworu chodzi, można było sły-  
 szyć zdania łączące „Franka Rakoczego“ z Ibsenem, mianowicie  
 z „Budowniczym Solnessem“. Zapewne wolno tu mówić o niejakim  
 podobieństwie. Scena końcowa „Rakoczego“ skonstruowana jest nie-  
 co podobnie jak scena końcowa „Solnessa“: tłum ludzi na dole zgro-  
 madzony wpatruje się w człowieka, który się wspina na wieżę, a po-  
 tem z niej spada. Sytuacje poniekąd podobne. Paralełę pewną można  
 by też wskazać między bohaterami obu utworów: obaj są ludźmi  
 skończonymi, którzy przegrali życie i stojąc na jego ruinach, kuszą  
 się, by raz jeszcze postawić wszystko na nową kartę. Runięcie z wie-  
 ży jest tylko zewnętrznym znakiem ich wcześniejszej przegranej.

Tak sprawę uważając, można by wziąć pod uwagę inny jeszcze  
 dramat Ibsena: „Kiedy zmartwychwstaniemy“, także „epilog dra-  
 matyczny“. Tam również bohaterem jest człowiek wybitny, artysta,  
 który przegrał życie i również spadnie ze szczytu, kiedy podobnie jak  
 Solness odważy się raz jeszcze wyzwać zuchwale los.

Rzeczywiście niejakim węzłem podobieństwa moglibyśmy wią-  
 zać ze sobą te utwory, tym śmieiej, kiedy przypomnimy, że nasz  
 młody dramaturg miał oczy otwarte na „ibsenowskie“ problemy  
 w otaczającym go życiu. Ale mówić tu można o węzłach rzeczywiście  
 tylko niejakich, ostatecznie dość wiotkich. Wyrażają się one w zbież-  
 nościach raczej sytuacyjnych, nie sięgają do sfery charakterów ani  
 do natury konfliktów dramatycznych, cóż dopiero mówić o sposo-  
 bach przeprowadzenia tych konfliktów.

Jak się rzekło, wszystkie te trzy utwory przedstawiają epilogi:  
 schyłki żywota i końcowe klęski wielkich ludzi. Obaj autorzy stali  
 przed podobnie trudnym zadaniem: jak ująć w kształt dramatyczny  
 tworzywo, które z istoty swej właśnie jest niedramatyczne: jego  
 jądro leży już w przeszłości. Jak ująć w nurt działania dramatycz-  
 nego coś, co jest zastojem i krzepnięciem, jak nadać formę płomie-  
 nia czemuś, co jest już węglem i popiołem?

Temu trudnemu zadaniu Ibsen podolał wspaniale. Obydwa wy-  
 mienione dramaty robią wciąż jeszcze silne wrażenie; wieje przez  
 nie wstrząsające tchnienie tragizmu. Jak on to osiągnął? Przez dwa,  
 sądzę, chwytły konstrukcyjne.

Najpierw: jego bohaterowie, stojąc u kresu dążenia, jeszcze  
 z dążenia tego nie rezygnują, ze wskrzeszoną wiarą w zwycięstwo  
 porywają się o nie jeszcze raz w pełnym rozmachu. Solness wierzy,  
 że stanie jeszcze u szczytu wieży, podejmie rozprawę z Bogiem  
 i będzie budował jeszcze — nie domy mieszkalne ani kościoły, ale...  
 zamki powietrzne, będzie realizował młodzieńcze swe ideały. Rzeź-  
 biarz Rubek wierzy, że potrafi wskrzesić w sobie i w Irenie miłość,  
 którą był poprzednio dla sztuki unicestwił. Obaj oni ze wznowioną

siłą dążą do upragnionego zwycięstwa. Tragizm wyrazi się w tym, że go nie osiągną. Widz patrzy na ich wysiłki może nawet ze sporą dozą sceptycyzmu, ale nie z beznadzieją. Tętno dynamiki dramatycznej jest może nie przyspieszone, ale żywe.

Ten osłabiony nieco interes dramatyczny wzmacnia autor przy pomocy dobrego współczynnika: retrospekcją. Dając epilogi dramatyczne, umie on je wzbogacić i natężyć przywołując na pamięć konflikty główne, rozegrane w przeszłości. Tą drogą wzmacnia w nas przeświadczenie, że bohaterzy — to ludzie na miarę niepowседневną, to szermierze, którzy mają za sobą odniesione zwycięstwa: wspinał się na budowle, potężną rzeźbę, którzy więc bywali na szczytach. Patrząc na nich widz owo ich zwycięskie wspinanie się — cóż, że we wspomnieniach tylko! — silnie przeżywa. W ten sposób zdołał Ibsen obydwu swym „epilogowym“ dramatom nadać ostatecznie dynamikę potężną.

O utworze Orkana powiedzieć tego nie można. „Epilog“ jego nie stanowi właściwie dzieła samoistnego, jest jakby postscriptum do powieści; nie jest — w przeciwieństwie do dramatów Ibsena — artystycznie samowystarczalny. Już z rozmów biedoty wiejskiej w szpitaliku dowiadujemy się, że Rakoczy tu był, że o coś walczył, i przegrawszy — wyjechał. Ale o co walczył? — o tym nas dramat informuje mało, a nawet informuje błędnie. Z powieści pamiętamy, że zmierzał on do społeczno-gospodarczej przebudowy wsi, do zniesienia nierówności majątkowej, do równouprawnienia komorników. Z „epilogu“ zaś można by wnosić, że był orędownikiem li tylko różnych pomyślonych wykolejeńców wioskowych. Reformatora społecznego tu nie widać, jest tylko filantrop o litościwym sercu. Na bohatera dramatycznego nieco to za mało.

Ale to jeszcze nie wszystko. Ważniejsze jest, że Rakoczy wraca z Siedmiogrodu nie jak Napoleon z Elby, żeby jeszcze raz wstrząsnąć węglami nienawistnego porządku, także nie jak Solness czy Rubek, z których każdy ma przed sobą jeszcze upragniony szczyt. Rakoczy nie kusi się o nowy poryw, nie świeci mu żaden cel dążenia. Wraca połamany na duchu, zatracony w swej kłęsce. Nawet nie spróbuje on wyzwać jeszcze raz do walki wójta Cichańskiego, głupawego następcy mądrego Suhaja; nie skuszą go do tego ani zapatrzone oczy rozbitków z przytułku, ani zabiegi komorników. Powaliło go życie na obie łopatki. Siły i odwagi starczyło na tyle, żeby podjąć się osadzenia strąconego krzyża na spróchniałej wieży kościelnej. Rozbitek taki — jakież wywołać może interes dramatyczny? Czyjeż zainteresowanie wzbudzić może kaleka, choćby i stanął na stadionie. We „Franku Rakoczym“ więc, podobnie jak było w „Ofierze“, mamy do czynienia nie tyle z dramatem, ile z egzekucją, nie tyle ze zgonem heroicznym

w walce, ile z samobójstwem. Cóż stąd, że Rakoczy spadłszy z wieży nie zabił się, ale złamał tylko nogę i trzy żebra? W uratowanym za tę cenę przytułku wiejskim pozostanie on na żalonym domarcu w towarzystwie Cyrków i Drozdów.

Tak więc stwierdzić należy, że o ibsenizmie „Franka Rakoczego“ w ścisłym sensie mówić nie można. Stwierdzić to wypada tym razem nawet z ubolewaniem. Bo nie dociągnąwszy się do potężnej dynamiki ibsenowskiej, nie potrafił jej autor uzyskać na innej drodze. To nadwątlilo dramat jego w samym rdzeniu. Ważny przez zawarte tam elementy autobiograficzne, przez to, że nam odsłania postawę duchową twórcy w pewnym stadium rozwojowym, — jako dzieło literackie cierpi dramat ten na pewien niedowład wewnętrzny; jest jak akumulator niedostatecznie naładowany, — za słaby jest jego nabój dramatyczności.

Czy znaczy to, że nadwątlone w swej strukturze dzieło to nie wykazuje wartości pod innym względem? Bynajmniej. Żeby wartości tych się dotknąć, powołamy się na inne jeszcze powinowactwo literackie. Jeżeli już mamy się doszukiwać przy narodzinach jego pewnych podniet postronnych, warto wziąć pod uwagę inne jeszcze dzieło.

W r. 1904 ukazał się w przekładzie polskim utwór M. Gorkiego pt. „Na dnie“: w formę dramatyczną ujęte cztery akty z życia przytułku noclegowego. Przewijają się tam postaci z samego dna społecznego: kryminaliści, włóczęgi, śmieciarze, różnego rodzaju szumowiny: zapity do ostatka były aktor, były arystokrata w ostatecznej ruinie, wypuszczony z więzienia, które odsiadywał za kradzież, słowem; cała gromada byłych ludzi, połamanych przez życie i odrzuconych. Ich nędzne i plugawe życie powszechnie odtwarzają sceny dramatyczne Gorkiego ze wstrząsającym realizmem. W tej norze zatrzymał się przejściowo także stary pielgrzym-włóczęga, „bogoiskatiel“ i na chwilę przynajmniej swą dobrocią i głęboką mądrością podniósł samopoczucie moralne tych ludzi, do cna zatraconych w nędzy, w brudzie moralnym i w rozpacz. Zostawił za sobą jakby świetlaną smugę.

Utwór Gorkiego ukazał się u nas w dwu równocześnie tłumaczeniach, przeszedł tryumfalnie przez scenę i wywarł silne wrażenie. Nie tylko u nas zresztą. Odsłonił on środowisko nędzy — w tak brutalnej oczywistości prawdy chyba jeszcze do ówczas w literaturze nie ujawnione.

Utwór ten mógł zaważyć na wyobraźni twórczej Orkana. Dowodu bezpośredniego na to domniemanie wysunąć się nie da, ale pośrednie są wcale przekonujące. Zaważyć nie w tym znaczeniu, żeby mu odsłaniał nowy świat. Orkan już wcześniej na swoją rękę wydobywał z samego dna bytowania wiejskiego na światło literatury takich właśnie byłych ludzi: wyrzuconych poza społeczeństwo dziwa-

ków, sietniaków, pomyleńców, poślubieńców nędzy. Znamy ich z „Korników“, z nowel, a zwłaszcza z powieści „W roztokach“. Ale pomysł, żeby ich zgromadzić w jedno miejsce, w izbie przytułku, żeby życie ich ująć w obrazy dramatyczne, przeprowadzić przez nie jasną smugę nadziei i znowu pogрузić w mrok, — pomysł taki jako podnieta organizująca mógł być przyjęś Orkanowi od utworu Gorkiego. Chronologia nie stałaby tu na zawadzie. Pewności nie ma, ale prawdopodobieństwo jest. Podnosi je wzgląd, że do starych naszych znajomych dodał teraz Orkan postać nową: niedokończonego studenta ugrzęzłego w pijaństwie, zdeklasowanego inteligenta, zupełnie w stylu np. byłego aktora w utworze Gorkiego.

I tutaj wszelako o niczym więcej niż o podniecie organizującej wyobraźnię mówić nie można. Atmosfera obu tych przytułków, styl odtworzenia środowisk w obu utworach jest zasadniczo różny. W spe-luncie Gorkiego mamy zbiorowisko złodziei, oszustów, zbrodniarzy—odsłonięte wspaniale z całym realistycznym obnażeniem prawdy. W szpitaliku Orkana wszyscy ci Drozdy, Cyrki, Diabły, marzyciele tęskniący do jakiejś upragnionej „ślebody“, — zostali osnuci jakby poświatą idealizującego rozrzewnienia. To jakby patriarchowie biblijni oczekujący w Przedpieklu Wybawiciela. Przy organizowaniu się pomysłu „Franka Rakoczego“ może i współdziałała podnieta postronna i być może — wolno się jej dopatrywać w świeżo poznanym utworze Gorkiego, ale zarówno tworzywo jak konstrukcja je organizująca były odrębne, zrodzone samorzutnie na drodze własnego rozwoju duchowego autora.

Dramat Orkana, jeżeli nawet ma skazę w filarze głównym, urzeka silnie rodzajowym bogactwem podłoża. Montując ten utwór autor znowu, jak to już było przy „Skapanym świecie“, stanął na realnym gruncie obserwacji. „Ofiara“ i „Wina i kara“ to były konstrukcje wyabstrahowane z konfliktów poddanych autorowi przez historię czy problematykę etyczną, niedość zostały nasycone pożywką rzeczywistości oglądanej i doznanej. „Franek Rakoczy“, podobnie jak „Skapany świat“, wydobyty został z surowca zdarzeń zewnętrznych czy wewnętrznych, zawsze autentycznych. Bije w nich puls życia. We „Franku Rakoczym“ jest to życie na najniższym poziomie nędzy wiejskiej, właśnie „na dzień“.

Ale to dno jest własne, porębiańskie. Żyjące na nim istoty denne, wszystkie te odpadki wyrzucone poza ogrodzenie porządku wiejskiego, ci dziwacy i pomyleńcy: leśny Cyrek, Drozd nadwodny, Diabeł-poszukiwacz skarbów, zmarnowany student, dziadek prośzalny— mimo że mają dalekich powinowatych w „Hanusi“ Hauptmanna czy „Na dzień“ Gorkiego — dali w utworze Orkana zespół wysoce oryginalny i artystycznie wyrazisty. Każdy z nich z osobna ujęty został

mocno ręką twórcy i obdarzony charakterem odrębnym, budzącym zainteresowanie artystyczne. Zainteresowanie to nie osłabło, mimo że — jak się rzekło — twórca otoczył ich pewną jakby poświęcą idealizującą, pogłębił ich wewnątrznie i przydał im po trosze wartości symbolów. Wyrażając pewne niewygasłe w duszy ludzkiej jej pierwotne siły i tęsknoty, — wszyscy oni wyrażają zarazem swe własne konkretne bytowanie, a dramatowi przydają realności, rumieńców życia.

Tak bywało z Orkanem zawsze: wzrastał w siły, ilekroć przez mocne oparcie się zarywał się stopami w ziemię, słabł zaś oderwany od niej, choćby był podźwignięty herkulesowymi ramionami literackich półbogów postronnych.

#### VII.

„Franek Rakoczy“ to ostatni z ukończonych utworów dramatycznych Orkana, nie ostatni z zamierzonych. Są inne, które znamy już to z tytułów, już też z pozostawionych fragmentów. Wśród zaplanowanych był dramat pt. „Los“, zbliżony problematyką do „Winy i kary“, inny zahaczający jakoś o „Franka Rakoczego“, inny pt. „Skarby“, jeszcze inny, dość szczegółowo obmyślony pt. „Sąd“, wreszcie jakieś dalsze w tytułach nawet nie sprecyzowane. W większych fragmentach dochowały się dwa: komedia pt. „Diabeł na urlopie“ i dramat fantastyczny pt. „Widma“, oba jeszcze z tamtej wojny.

Z ekspozycji wnosząc (istnieją dwie sceny aktu I), wierszowana komedia miała być satyrą na rozwydrzenie erotyczne pań z towarzystwa, szukających w uzdrowisku podgórskim (coś niby w Rabce) rozrywek przeciw nudom czekania na mężów zajętych po frontach czasu pierwszej wojny. Jakby się całość ułożyła i wydała, trudno wnieść z fragmentu coś pewnego.

Z dramatu „Widma“ zdołał autor zrealizować literacko niewiele więcej: trzy obrazy aktu I, ale z nich, jako też z dochoowanych szkiców i notatek można nabrać pewnego pojęcia o zarysach całości.

Zawiązek pomysłu dramatycznego sformował się autorowi w sposób szczególny. Poprzez „Matkę“ Sewera doszła nas wiadomość, jak to młody Orkan w szkole jeszcze dostał skądś w wydaniu Małeckiego 3 tomy „Pism pośmiertnych“ J. Słowackiego (1866) i jak się w nich rozmiłował. Oczarowały go zwłaszcza i na długo — nie zakończone przeważnie — dramaty z ostatniej epoki. Sam o tym miał z czasem powiedzieć:

„Dla mnie te rzeczy są szczytowe, nie tylko w dramacie, lecz i w poezji polskiej. Człowiek wyszedłszy z dzisiejszego bezpoczucia bogatego patosu sztuki, znużony, — tam wchodzi jak do świątyni gotyckiej. Dusza tam człowiekowi rośnie...“<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> *Czantoria*, s. 136.

Jeden zwłaszcza: fragment dramatycznej wersji „Beniowskiego“ zapadł głęboko w jego pamięć. Pogląd swój na ten utwór rozwijał Orkan przed audytorium zakopiańskim na wiosnę 1903 r. w osobnym odczycie<sup>27</sup>.

Otóż teraz postanowił on dać jakby przedłużenie tego właśnie dramatu, jakby nową jego część, wprowadzając do akcji główne osoby tamtego fragmentu. Rzeczą ujął tak, jakoby Beniowski po klęsce konferencji barskiej został uśpiony przez Pamfilusa (niby jak Irydion przez Masynisę) w podziemiach Czarnego Zamku w Karpatach (tzn. w Czorsztynie), by się obudzić w r. 1914 od huku armat wśród rozgorzałej wojny. Ponownie podejmie on teraz zadanie, którego poprzednio nie zdołał dokonać: chce ustalić w sobie wolę służby narodowej wbrew zaporom osaczającego go diabła-Pamfilusa. Spośród postaci fragmentu Słowackiego miała wejść w nowy dramat także Księżniczka.

Różne szkice i rzuty świadczą, że autor zamierzył był kompozycję dramatyczną w wielkim stylu; chciał objąć nią nie tylko wypadki wojenne, ale i pierwsze lata budowania państwa polskiego wśród waśni i zamętu. Miały tam być przedyskutowane ideowe założenia misji dziejowej Polski (obraz „W garderobie narodowej“, gdzie miał występować m. in. duch Wyspiańskiego), satyrycznie naświetlone rozdarcie partyjne narodu (obraz „Jarmark polski“), rozważone sprawy ustrojowe (obraz „Dożynki“). Jednym słowem, dramat zachacząc o konkretne wydarzenia polityczne miał dać jakby pochwylenie wielkiego momentu wskrzeszenia Polski w wymiary dzieła literackiego, a więc być czymś jakby nową wersją „Wyzwolenia“. Wiązania Słowackiego zacieraają się w owych dalszych planowaniach. Nie można wszelako zaprzeczyć, że cały ten plan ujęty został w notatach bardzo szkicowo i mgliście, zamilczając już o tym, że planujący nie ustalili, choćby szkicowo, konstrukcji całości i nie wiadomo, jak się miał dramat zamykać.

Z różnych poszlak wnosić można, że pomysł tego dramatu zaprzętał długo wyobraźnię autora; nowe elementy pomysłu dorzucał on jeszcze w r. 1927. Ale właśnie ten fakt przeciągania się pracy przesądzał ujemnie o powodzeniu całości. Utwór nie powstał z jednego odlewu, a sceny nawet wykończone traciły na wadze, w miarę jak z szybkim przetwarzaniem się rzeczywistości sama ich problematyka obojętniała i bladła. Dziełu brakło jednolitej wizji-rodzicielki.

W tym stanie rzeczy dramat skazany był z góry na niedokonanie. Jakoż autor ostatecznie go zaniechał<sup>28</sup>.

\* \* \*

•

<sup>27</sup> O odczuwaniu dzieła sztuki, fragment druk. w tomie *Czantoria*, s. 129 i n.

<sup>28</sup> Drukiem ogłosił autor tylko sc. 1 a. I; pomieścił ją *Almanach Biblioteki Polskiej* na r. 1925.

Pożyczając słów od Wyspiańskiego można by rozprawę niniejszą zatytułować: „Orkan u bram teatru — ledwie uchylonych“, jakoż rzeczywiście nie otwarły się one szeroko przed Orkanem nigdy. Na scenach polskich był on tylko krótkotrwałym gościem. Wyszło tak wbrew spodziewaniu i początkowym zapowiedziom.

Lwowska premiera „Skapanego świata“ dała publiczności i krytyce sposobność do gromkiego powitania nowego talentu. Późniejsza reżyseria Osterwy zapewniła też sztuce tej dłuższy żywot na deskach Reduty.

„Ofiarę“ przywitała krytyka entuzjastycznie wynosząc ją ponad „Na zawsze“ Rydla.

„Po sztucznym fabrykacie L. Rydla — pisał T. Pini — miała publiczność tarnowska sposobność usłyszenia rzeczy prawdziwie pięknej“<sup>29</sup>.

Dwukrotnie potem próbowano pokazać sztukę tę publiczności teatralnej — bez większego jednak powodzenia. „Winę i karę“; w przekładzie J. Fränkla, miano wystawić w Wiedniu, następnie miał ją włączyć do swego repertuaru teatr Reinharda, ale ostatecznie do skutku to nie doszło. Z polskich teatrów żaden się o wystawienie sztuki nie pokusił. „Franka Rakoczego“ przedstawiono w Krakowie 1927 r. na jubileusz autora, — też bez powodzenia.

To nieuchylenie bram bolało autora; mając w pamięci początkowy swój sukces procesował się o to z dyrektorami teatrów, procesował się z krytyką. Nie chciał dopuścić myśli, że jego utwory późniejsze mogłyby być od wcześniejszego słabsze. „A więc jak? — ironizował. — 'Rozwój wsteczny?'“ Tymczasem rzeczywiście zachodziło coś w tym rodzaju.

O przyczynach niepowodzenia powiedziało się po trosze w toku wywodów. Można by to ująć generalnie: Za długo, nawet z pewnym uporem, terminował Orkan-dramaturg u różnych potencji obcych, poddawał się pod urok tego czy owego z „wielkoludów“ — i źle na tym wychodził. Szczególnie dokuczliwie zaciążył na nim urok Maeterlincka, jego maniera twórcza i jego „filozofia“.

Jaką Orkan sam w sobie był osobistością twórczą, to miało się pokazać nie na polu dramatu, ale na innych drogach.

*Stanisław Pigoń*

<sup>29</sup> Pogoń, Tarnów 1903, nr 16.