

Piotr Chmielowski

Znaczniejsze teorie dramatu w literaturze polskiej : część pierwsza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 1/1/4, 52-69

1902

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



PIOTR CHMIELOWSKI.

Znaczniejsze teorye dramatu w literaturze polskiej.

Część pierwsza.

I.

Dramat nasz zakiełkował późno, rozwijał się leniwo, nie doszedł dotychczas do najwyższego rozkwitu; nie dziw więc, iż przy znanym naszym wstręcie do wywodów oderwanych, mało, bardzo mało, w porównaniu z Zachodem, pisano u nas o jego teoryi. Nie wytworzyliśmy w tym kierunku żadnego samoistnego pomysłu, byliśmy jeno »echem cudzoziemców«. Może zatem niema nawet powodu zastanawiania się nad naszemi poglądami na dramat? Samo atoli udowodnione stwierdzenie tego faktu wydaje mi się pożytecznem. »Żał to, że źle dziś, ma źle być i potem?« — jak za Horacym powiedział Kochanowski. Zdolności nam nie brak; jesteśmy tylko leniwi. A że obecnie twórczość dramatyczna jest u nas wielce nateżona, spodziewać się wolno, że zabłysną i świeże teorye. Przejrzyjmy więc pokrótce, co do tej pory w tym względzie zrobiliśmy.

Skąd u nas w najdawniejszych czasach czerpano zdania o poezyi wogóle, a o dramacie w szczególności? Oczywiście z »Listu do Pizonów« czyli »Sztuki rymotwórczej« Horacyusza. Już u mistrza Wincentego (Kadłubka) w początkach XIII wieku znajdujemy wyraźny ślad znajomości tego rozumnego utworu; w czterech różnych miejscach swej Kroniki (ks. II, roz. 14; ks. II, 18; ks. III, 26; ks. IV, 23) przytacza Wincenty cztery z niego wiersze. Choć dziejopis nasz miał skłonność do dramatyzowania swoich wywodów, nie o poezyi jednak myślał, posługując się zdaniami

wenuzyjskiego poety; chodziło mu tylko o pięknie wyrażone maksymy. W każdym razie przekonywamy się z tych cytát, żeśmy posiadali rękopism »Listu do Pizonów«. Że nie przechowała go najstarsza nasza, jagiellońska biblioteka, wyjaśnić to sobie musimy wczesnem podaniem go do druku, bo już w r. 1505 niewiadomo czym nakładem wyszedł on w Krakowie p. t. »Poëtarum institutiones ad Pisones«. Przedrukowywano go potem w krótkich odstępach czasu (1512, 1521) nie w Krakowie wprawdzie, ale kosztem księgarzy i drukarzy krakowskich (Vietora, Hallera), w późniejszych zaś latach i wiekach korzystano już tylko z wydań zagranicznych. Odczytując w oryginale, nie odczuwano potrzeby przełożenia go na język polski, tak że pierwsze tłumaczenie ks. Onufrego Korytyńskiego ukazało się dopiero w drugiej połowie XVIII stulecia (1770, w Warszawie), a dalsze należą do XIX (Jacka Przybylskiego 1803, Marcina Fijałkowskiego 1818, ks. Adama Stanisława Krasińskiego 1835, ks. Antoniego Moszyńskiego 1835).

O wpływie »Listu do Pizonów« na umysłowość naszą łatwo się przeświadczyć, rozważając fakt, że z żadnego utworu Horacyusza nie przeszło do naszej literatury tyle cytát, ile z »Listu«; tak iż niektóre stały się poprostu zdawkową monetą publicystyki i rozmów potocznych do dziś dnia (*risum teneatis*, — *parturiunt montes*, — *laudator temporis acti* itp.). Stąd płynie wniosek, że i myśli Horacego co do dramatu przesączały się w głowy ukształconych.

Myśli te, dotykające wątku dramatycznego, charakterów i stylu, są w gruncie rzeczy eleganckiem jeno rozwinięciem zwiezłych określeń zawartych w »Poetyce« Arystotelesa, która też stała się, jak gdzieindziej tak i u nas, drugim źródłem poglądów na zadania utworu dramatycznego. Doszła ona do wiadomości naszej później aniżeli list Horacyusza, bo dopiero w końcu wieku XIV-ego i to nie w oryginale, lecz w tłumaczeniu łacińskim, z arabskiego dokonaniem. Biblioteka jagiellońska przechowuje w dziale rękopismów (N. 502) kodeks papierowy ze schyłku owego stulecia, według zdania W. Wisłockiego (»Katalog rękopisów« str. 157), gdzie od karty 314 do 325 mieści się »Poetria Aristotilis, cum commento Auerrois¹⁾, translata de arabico in latinum«. Wiadomo, że szczupłe to dziełko, o ile się do naszych czasów dochowało, zawiera głównie teorię tragedyi, teorię, która stała się podwaliną wszystkich późniejszych i w dobie jeszcze najnowszej budzi niemałe zajęcie, choćby tylko temi dwoma zdaniami, że poezya jest filozoficzniejsza od historyi, i że tragedyi zadaniem jest oswobodzenie, oczyszczenie (*katharsis*) duszy ludzkiej od pewnych namiętności.

Bezpośrednio z Poetyki Arystotelesa myśmy zaczerpnęli bardzo mało, albo może nic zgoła. Kiedy u innych narodów nie tylko

¹⁾ tj. Averroesa, słynnego filozofa arabskiego.

drukowano ją zarówno po grecku jak po łacinie, ale też wielokrotnie przekładano na języki narodowe; kiedy spisano całe biblioteki komentarzy i rozpraw, u nas nigdy oryginał ani przekład łaciński nie był drukowany, nigdy nie ogłoszono go w mowie naszej, nie nakreślono o nim ani jednego by najmniejszego artykułu; tak że prócz krótkich okolicznościowych wzmianek w rozmaitych dziełach, posiadamy tylko maleńkie streszczenie poglądów Arystotelesa na poezję, dokonane na podstawie zapewne pism francuskich przez Ignacego Krasickiego i umieszczone przezeń przy końcu pierwszej części książki »O rymotwórstwie i rymotwórcach«, wydanej dopiero w r. 1803, po zgonie autora.

Pośrednio oddziaływała oczywiście teoria Arystotelesa, stawiająca na pierwszym miejscu wątek dramatyczny (*mythos*), a na drugim charakter, na nasze pojęcia i na nasze wywody, jak się o tem niebawem przekonamy.

O wieku XVI i XVII niewiele powiedzieć można.

W stuleciu XVI tworzone lub tłumaczone zarówno dyalogi pobożne czy szkolne, nie liczące się ze starożytnymi prawidłami dramatycznymi, jako też tragedye na wzór grecko-rzymski. Czy Kochanowski, pisząc »Odprawę posłów«, miał w pamięci przepisy Arystotelesa, wiedzieć niepodobna, lecz to pewna, że znał tragedye greckie, że dla wprawy przekładał Alceste Eurypidesa, i że w liście do Zamojskiego usprawiedliwiał się z niedostatecznego opracowania, jako »mistrz nie po temu«. Niepokoiło go mianowicie to, iż niektóre rzeczy w jego tragedyi »nie wedla uszu naszych«, szczególnie zaś »chóry«, do których Grecy, jak mówi Kochanowski, »osobny charakter mają; nie wiem, jako w polskim języku brzmieć będzie«. Istotnie chóry w »Odprawie posłów« nie mają »charakteru« greckiego pod względem formalnym, bo się nie dzielą na strofy i antystrofy, ale tworzą pieśń jednolitą. Szymonowicz w dwu swoich dramatach łacińskich (*Castus Joseph*, *Pentesilea*) ściślej się pod tym względem trzymał wzorów greckich. Zawicki dał tłumaczenie dramatu »Jephtes« na sposób grecki przez Buchanana utworzony; a Łukasz Górnicki przekład tragedyi Seneki: »Troas«, podzielonej jak wogóle rzymskie na pięć aktów, czego u Greków, jak wiadomo, nie było. Że w tych wszystkich sztukach zachowano jedność miejsca i czasu, wynikało to nie tyle ze znajomości prawideł (Arystoteles o jedności miejsca nie wspomina, a jedność czasu podaje jako dążenie tragedyi do zawarcia swej treści w ciągu jednej doby albo mało co dłuższym przeciągu), ile z zapatrywania się na wzory greckie, gdzie warunki przedstawienia (scena zawsze otwarta, stałe dekoracje) do zachowania owych jedności zagnały, na drobne jeno i to bardzo rzadkie wyjątki - co do zmiany miejsca — zezwalając.

W wieku XVII obok dyalogów pobożnych i komedyi rybałtowskiej (rozwiniętej z intermedyów) nie mamy już zgoła prób oryginalnych w zakresie dramatu poważnego; o greckich trage-

dyach zapomnieliśmy zupełnie, ale rozszerzyliśmy natomiast zakres tłumaczeń z innych języków. Prócz przyswojenia mowie naszej wszystkich tragedij Seneki przez Jana Alana Bardzińskiego, mamy kilka przekładów dramatów sielankowych włoskich (Wybawienie Ruggiera, Amyntas, Pasterz wierny) i dwa tłumaczenia francuskich tj. »Cyda« Kornela i »Andromachy« Racine'a — wprowadzających u nas nowy rodzaj dramatów, niby to opartych na wzorach klasycznych, ale w istocie wielce odmiennych, bo uwydatniających nowożytnie czynniki kollizyj dramatycznych: honor i miłość. »Cyd« nie był jeszcze typowym przedstawicielem tragedji pseudo-klasycznej, bo zachowywał niektóre swobody »komedy« hiszpańskiej; ale »Andromacha« pod maską nazwisk starożytnych w całej pełni odtwarzała już stosunki i konwenanse towarzyskie (dworskość, galanterję, retorykę), zachowywane na dworze Ludwika XIV, i trzymała się ściśle sławnych trzech jedności: akcji, czasu i miejsca.

Do naśladowania pseudoklasycznych tragedji nie wzięto się u nas na razie; owszem długie upływały lata, zanim nowe ich tłumaczenia się ukazały. A tymczasem we Francji Antoni de La Motte, w początkach XVIII stulecia na długo przed Lessingiem, jak to zauważył Edward Porębowicz (w »Dziejach literatury powszechnej« opracowanych zbiorowo, w Warszawie, t. IV, cz. 2, str. 30), w imię naturalności i prawdopodobieństwa wystąpił przeciwko prawidłu o jedności czasu i miejsca, jakoteż przeciwko wierszowi w dramatach. Głos jego atoli został stłumiony przez Woltera, stojącego r. 1730 w przedmowie do swego Edypa w obronie zarówno wiersza jak i trzech jedności; tragedye i we Francji i wszędzie, gdzie wpływ jej potężny sięgał, pisano dalej na wzór »wielkiego« Kornela i »śłodkiego« Racine'a. To też gdy do nas na nowo tragedia pseudoklasyczna zawitała, o rozumnem wystąpieniu La Motte'a już zapomniano. Jaskółką zwiastującą u nas nową wiosnę pseudoklasycyzmu, jest przekład »Ottona« Kornela, dokonany przez Stanisława Konarskiego, odegrany w Collegium Nobilium r. 1744 i drukowany tegoż zdaje się roku. Po nim nastąpiły inne, częściowo tylko drukiem ogłaszane. Ukazały się też niebawem naśladowania: Epaminondas Konarskiego, Żółkiewski i Władysław pod Warną Wacława Rzewuskiego.

II.

Z nazwiskiem Wacława Rzewuskiego łączy się wspomnienie pierwszego teoretyka, piszącego po polsku o dramacie i komedji, które wogóle »igrzyskami« nazywa. Wydał on w r. 1762 w Poczajowie w swoich »Zabawkach« poemacik udatny, zręcznemi oktavami ułożony, »O nauce wierszopiskiej«. Powołuje się tu głównie na »List do Pizonów« w kwestyi dramatu, ale nie idzie za nim ślepo. Znając teatr francuski i angielski, widział, że niekoniecznie

potrzeba aż pięciu aktów¹⁾ dla utworzenia tragedyi, bo przecież »Wolter w trzech aktach śpiewał Śmierć Cesarza« (tj. Juliusza Cezara); a co do innych przepisów, mianowicie jedności miejsca i czasu, Anglicy mają dzieła znakomite, choć tych reguł nie zachowują. Nie wymienia on Szekspira po nazwisku, ale niewątpliwie jego ma na myśli, gdy mówi:

Tragiczne w ludnym igrzyska Londynie,
Choć nie są według praw Horacyusza,
Jednak na cały świat chwała ich słynie,
W pięknych dam oczach łyż rzewne porusza;
Myśl jest w nich przednia, gładkość słów w nich płynie,
A wdzięk ich czuje i serce i dusza.
Nic-to, że z dawnych praw scena wykroczy;
Dobra jest, kiedy łyż wyciska z oczy (!)

Tak więc pierwszy teoretyk polski już się z lekka buntował przeciwko ścieśniającym swobodę poetycką regułom, lubo sam we własnych utworach im się poddawał. I tak też było później. Prawie wszyscy nasi pseudo-klasyczni teoretycy głosowali za pozostawieniem wolności poetom, uważając, że prawidła, obowiązujące mierznych, wcale nie mogą być stosowane do geniuszów. Praktyka szła tu swoim dworem, a teoria swoim, podobnie jak we Francyi, lubo nigdzie nie spotkałem powołania się na La Motte'a.

Już nie ogólnikowo, lecz dobitnie rozwinęli reguły, a zarazem upomnieli się o ową swobodę bezimienni autorowie artykułów, pomieszczonych w »Monitorze« (r. 1766), wydawanym przez Fr. Bohomolca. Ponieważ określenia te i reguły dramatyczne powtarzają się potem przez cały okres pseudoklasyczny — choć nie w tak naiwnej formie — i ponieważ protest przeciwko »jednościom« jest obszerny i ciekawy, pozwolę sobie szczegółowiej streścić obie rozprawki.

Pochop do nich dało otwarcie pierwszego u nas publicznego teatru w r. 1765. Autor określeń i reguł (może sam Bohomolec) powołuje się, podobnie jak Rzewuski, nie na Boileau'a, prawodawcę pseudoklasycyzmu, ale na Horacyusza.

»Że reguły komedyi — czytamy w N. 63 i 64 Monitora z r. 1766 — nie są wszystkim równie wiadome, w krótkich słowach niektóre ustawy do doskonałej komedyi służące, przełożyć umyśliłem... Komedya i tragedia na jednych prawie ustawach fundamentalnych zasadzają się; ta tylko jest między niemi różnica, iż w tragedyi wchodzi osoba znaczne, jako to: monarchowie, książęta, rycerze; do komedyi zaś — niższego stanu ludzie. Tragedya za cel bierze dzieło jakie wielkie i poważne; komedya — zwyczajne

¹⁾ U Horacego (De arte poetica w. 189, 190):

»Neve minor neu sit quinto productior actu

»Fabula, quae posci volt et spectata reponi.

i niższemu ludzi stanowi przyzwoite. Tragedya powinna mieć i styl i myśli wysokie i wytworne; komedya zaś zażywa stylu zwyczajnego i do tej rzeczy, którą traktuje, przyzwoitego. Tragedya układa intrygi smutne; komedya — wesołe. Tragedya nakoniec wzbudza w słuchaczach litość nad cnotą nieszczęśliwą: komedya śmiech wznieca i prowadzi do obrzydzenia przywar, cnotom towarzyskim przeciwnych. Są wprawdzie i w komedjach czasem osoby pierwszej godności i traktują się w nich dzieła wielkie, tragedjom służące, ale podług Plauta takowe komedye tragikomedya nazywać się powinny¹.

Przerywam na chwilę przytoczenie, ażeby zauważyć, że autor nie był widocznie obeznany z ówczesną terminologią, boć to, co on według Plauta nazywa »tragikomedya«, przybrało już za jego czasów nazwę »tragedyi mieszczańskiej« lub »komedyi wzruszającej« (płaczliwej — wedle niechętnych temu rodzajowi), albo też po prostu »dramatem« było mianowane. Wracam do słów naszego teoretyka.

»Powinność komedyi jest pokazać piękność cnoty, a występku lub przywary jakiej szpetność, godną śmiechu i obrzydzenia, to zaś nie tak naukami i zdaniem moralnemi (lubo i te powinny się znajdować), jako żywym wyobrażeniem osoby tak cnotliwej jako i przywarom podległej. Kto np. łakomego w komedya wprowadza, powinien tak jego przyrodzenie opisać, żeby wszystkie mowy i postępy jego tchnęły łakomstwem. Przeciwnie łaskawego lub miłosiernego człowieka wszystkie postępy powinny być pełne miłosierdzia i łaskawości¹).

»Tak komedyi jako i tragedyi fundamentem jest jedność, a jedność trojaka: tj. jedność czasu, jedność miejsca i jedność rzeczy albo akcyi, którą tragedia lub komedya ma wykładać.

»Przez jedność czasu to się ma rozumieć, iż ta rzecz, którą komedya opisuje, powinna się dziać i kończyć najdalej we trzech dniach. Drudzy autorowie nie pozwalają więcej na tę jedność czasu jak tylko 24 godzin i ta reguła teraz w powszechnym zwyczaju jest. Nie byłaby tedy doskonała komedya, gdyby np. autor w 1-ym akcie wyprawiał lichwiarza w podróż z Warszawy do Lwowa, a w 3-im lub 5-ym już przybyłego ze Lwowa do Warszawy pokazał, gdyż ta droga z jazdą i powrotem żadną miarą w trzech dniach, a tymbardziej w 24 godzinach odprawić się nie może.

»Przez jedność miejsca rozumieją autorowie, iż ta rzecz albo akcyja powinna ze wszystkimi swojemi intrygami tak być rozłożona, żeby się na jednym miejscu i działa i kończyła. W tej także jedności miejsca nie ze wszystkim się zgadzają ci, którzy przepisy komedyi kładli. Jedni jaknajszuplejszy wymiar miejsca akcyi oznaczają tj. jeden dom, jeden ogród, jeden obóz, jedną ulicę; drudzy zaś i dom i ulicę razem pozwalają albo i ogród do tego domu należący; zdanie takowych w teraźniejszych czasach stwierdzone używaniem. Są takowi, którzy i całe miasto w odmianach scen

¹) Inaczej mówiąc, autor domaga się typów, lubo tego wyrazu nie używa.

nienadwerżające jedności miejsca twierdzą. Dla tych, które wyżej wspomniałem, przyczyną kładą przy komedjach autorowie, iż scena odprawuje się w domu lub ogrodzie, w Paryżu lub Warszawie.

»Przez jedność rzeczy albo akcji, która jest celem komedii, to się rozumieć ma, iż wszystkie sceny akcyjne i intrygi do tej pierwszej powinny się ściągać i z nią być tak ściśle związane, iżby jedno z drugich wypływać zdały się i zawdy do tej pierwszej, która jest celem wykonania, pomagać. Ta jedność w komedii jest najtrudniejsza; bez niej nazwiska swego nosić nie może. Nie byłaby to np. komedia, żeby autor, za cel wzięwszy łakomstwo Piotra, wyprowadzał Pawła rozrzuconego, nie pomagającego przez swoją rozrzuconność do pokazania obrzydliwości łakomstwa. Można by w takowej komedii wyprowadzić i Pawła rozrzuconego, ale tę rozrzuconność tak trzeba ułożyć, żeby się zdawała wpływać do celu zamierzonego tj. do pokazania i objaśnienia Piotrowego łakomstwa.

»Do tej pryncypalnej akcji potrzeba przydać intrygi, ale takie, któreby zdawały się naturalnie do niej wpływać. Intrygi zaś nic innego nie są jako niejaki zamieszanie i odmiany rzeczy, które przez rozmaite obroty umysł słuchaczów zawieszony utrzymują i wzbudzają w nim ciekawość poznania, jak się ta rzecz zakończy... Bez tych intryg, które są duszą teatralnych kompozycji, komedia byłaby dyalogiem tj. rozmową prostą aktorów.

»Ponieważ koniec i cel komedii na tym zawisł, aby pokazać cnoty zaletę a występku obrzydliwość, więc starać się potrzeba, aby wszystkie mowy i uczynki aktorów były jak najuczciwsze, aby nie takowego w niej ani mówiono, ani czyniono, co może być cnotą przeciwną lub obrażać uszy słuchacza, albo podpadać pod jakiegokolwiek mniej uczciwe tłumaczenie. Inaczej czyniąc, autor każdy zamiast poprawy obyczaje zaraża i psuje, uweselić dostatecznie nie potrafi, gdyż nieuczciwych [= grubijanów, nieobyczajnych] prostota tylko gminowi wdzięczna, ludzi zacnych i godnych dostatecznie ucieszyć nie może.

»Są jeszcze i inne uwagi autorów, do doskonałości komedii służące, jako to: 1°. Lubo w jednej scenie może się znajdować osób cztery lub więcej, nie może jednak w niej osób więcej rozmawiać jak cztery¹⁾. Wyłącza się jednak od tej reguły ostatnia komedii scena, w której wszystkie osoby mogą być rozmawiające. — 2°. Starać się trzeba, żeby teatrum nigdy nie było próżne. Nazywa się zaś wtenczas próżne, kiedy wszystkie osoby, w jakiej scenie znajdujące się, razem z teatrum ustępują a nowe potem nadchodzą. Tak tedy trzeba układać osnowę komedii, żeby choć jedna osoba z przeszłej sceny została na scenę następującą. — 3°. Wystrzegać się każą autorowie wprowadzenia takich widoków na teatrum, któreby albo zawstydzili uczciwych ludzi mogły albo przykrość i obmierzenie przynieść, np. ukazując zwłoki umarłych ludzi, wprowadzając na scenę męczarnie.

¹⁾ Jestto rozszerzenie przepisu Horacyusza, który ostrzegał: nec quarta loqui persona laboret (De arte poetica, w. 192)

Jeżeli jednak taka materya będzie tragedyi, iż w nią wchodzi ścinanie, uduszenie lub jakiegokolwiek rodzaju śmierć, tak rzecz ułożyć trzeba, żeby się to stało niby za sceną, a dopiero potem druga osoba opowiedzieć może, co się z tamtą stało¹⁾.

»Te ustawy tragedyi i komedyi nie są wymyślone z upodobania, i woli autorów, ale z samej natury, iż tak rzekę, wyczerpnione. Przetoż przez tyle wieków w nienaruszonym były poważeniu; greccy i łacińscy komedowie zachowywali je ściśle. Molier ów sławny, którego z dawnych żaden nie przewyższył, a z teraźniejszych żaden nie doszedł, miał sobie za przestępstwo i zgwałcenie przykazań Parnasu wykroczenie przeciw najmniejszej z pomienionych ustaw. Teraźniejszych wieków teatralni autorowie zaczynają ustępować z toru utartej tylu wiekami prawdziwej komedyi: jedności czasem nie są ściśle zachowane, intrygi rzadkie i czasem oziębłe, dźwięk słów i moralne, nazbyt czasem powtarzane nauki zastępują miejsce żywego malowania przymiotów osób, do komedyi służących. Może stwarzającego umysłu człowiek wzbić się nad reguły, które żywość imaginacyi wybornej zdają się więzić; ale takowym przykładom bardziej się dziwić niżli je naśladować należy«.

Zanim przejdę do protestu przeciwko temu zastrzeżeniu »Monitora«, winieniem dodać, że przytoczone uwagi o utworach dramatycznych są nieporównanie dokładniejsze aniżeli owe, jakie znaleźć było można we współcześnie r. 1766 wydanej książce Juvenela de Carlanças »Historia nauk wyzwolonych« w przekładzie księcia Adama Czartoryskiego. Mogę więc je pominąć zupełnie, a wrócić znowu do »Monitora«, który, pomimo końcowego ustępu o regułach, nie wahał się bezpośrednio potem, w N. 65 (naturalnie z r. 1766) wydrukować list p. Theatralskiego, występującego przeciw »jednościom«. Nie powoływał się on na Antoniego de La Motte'a ale na pisarzy angielskich. Mianowicie w r. 1765 wyszło nowe wydanie dzieł Szekspira, poprzedzone przedmową słynnego w swoim czasie Samuela Johnsona, który prócz oceny wielkiego dramatyka²⁾, dał tu odprawę teoryi francuskiej. Nasz Theatralski streszcza w krótkości wywody krytyka angielskiego. Rzecz polega głównie na wykazaniu, że dla wyobraźni przenoszenie się z miejsca na miejsce, przeskakiwanie znacznych nawet odstępów czasu nie sprawia najmniejszej trudności. Posłuchajmy tego pierwszego u nas wyraźnego i obszernego protestu przeciwko formalistyce francuskiej.

»Ustawa zachowania jedności czasu i miejsca pochodzi z mniemanej potrzeby, ażeby akcja dramatyczna znalazła u słuchaczów wiarę. Krytycy mają za rzecz niepodobną, ażeby akcja, potrzebująca miesięcy albo lat kilka, mogła się zdać odprawować w przeciągu trzech godzin,

¹⁾ Według Horacego: »Ne pueros coram populo Medea trucidet« etc. »Multaque tolles ex oculis, quae mox narret facundia praesens«.

²⁾ Używam tego wyrazu, tak niegdyś rozpowszechnionego, w różnicy od dramaturga, który bada warunki przedstawień teatralnych.

albo żeby słuchacz mógł mniemać, iż wtenczas kiedy on siedzi przy teatrum, posłowie przyjeżdżają i odjeżdżają, wojsko się ściga i fortec dobywa, wygnaniec się błąka na swym wygnaniu i z niego do ojczyzny powraca etc. Takowa, jako oni mówią, jawna nieprawda przeszkadza rozumowi do wierzenia. Szczupłe czasu granice — mówią dalej — wyciągają szczupłości miejsca. Słuchacz, który akt 1-szy widział w Aleksandryi, nie może mniemać, iż się podczas 2-go znajduje w Rzymie; wie albowiem, iż on miejsca swojego nie odmienił«.

»To jest zdanie krytyków, na które, przy powadze Shakespear'a, odpowiada się im, iż mają fundament niepojęty i przeciwny rozumowi. Nie jestto prawda, ażeby reprezentacya dramatyczna mogła być od kogo poczytana za akcyą rzeczywistą. Zarzut, fundujący się na niepodobieństwie przepędzenia pierwszej godziny w Aleksandryi, a drugiej w Rzymie, rozumie, że słuchacz po odsłonienu teatrum jest w Aleksandryi i że idąc do komedyalni, odprawił drogę do Egiptu, a żyje za czasów Kleopatry i Antoniusza. Ktoby miał tę fałszywą imaginacyę, mógłby ją zapewne i dalej pociągnąć. Jeżeli bowiem może mniemać, że tej godziny znajduje się w pałacu Ptolomeuszów, czemuż nie może mniemać, iż za pół godziny znajduje się u portu w Actium? Jeżeli słuchacz raz sobie może wyperswadować, że się dawno zna z Aleksandrem i Cezarem; jeżeli salę oświeconą może mieć za równinę farsalską albo za brzegi Graniku, trzeba, żeby był w niejakiś zapomnieniu siebie samego, niepodlegającym rozumowi i prawdzie: niema przyczyny, dla którejby rozum tak wyniesiony myślił o liczeniu minut, albo żeby mu jedna godzina nie mogła się zdawać wiekiem. Ale w rzeczy samej tak jest, że słuchacze są przy swoich zmysłach i rozumie, że teatrum jest teatrum, a aktorowie są aktorami tylko. Przychodzą słuchacze, aby słyszeć, co aktorowie mówią. Ta akcyą, którą oni udają, musi być na jakimkolwiek miejscu, ale intrygi różne, które się do niej przydają, mogą być w odległych od siebie krainach. Cóż tedy w tym za następstwo być może rozumieć, że to miejsce, które jest teatrum, raz reprezentuje Ateny, a drugi raz — Lacedemon«.

»Jako miejsce, tak i czas myśl ludzka według upodobania swojego może rozciągnąć. Największa część czasu między aktami upływa; jeżeli przygotowanie na wojnę przeciw Mitrydatowi w 1-ym akcie czyni się w Rzymie, wojny koniec w ostatnim akcie może być reprezentowany w Poncie, Bitynii lub Kappadocyi. My to znamy, że niemasz ani wojny, ani przygotowania, że nie jesteśmy ani w Rzymie, ani w Poncie, że ci, na których patrzymy, nie są ani Mitrydates ani Lucullus. Drama nam pokazuje rzeczy jedne po drugich idące; czemuż nie może i tej akcyi, która w kilka lat była potym, reprezentować w czasie jednego widowiska, jeżeli te wszystkie do jednego celu zmierzają i są z sobą złączone choć je czas rozłączył? Imaginacya ludzka najłatwiej czas obejmuje; przeciąg wielu lat równie się w niej mieści jak przeciąg kilku godzin«.

»Ale — rzecze kto — jak może drama interesować, jeżeli nie jest podobne do wierzenia? Odpowiem na to, iż będzie podobne do wierzenia i będzie tak interesowało, jako dobre malowanie rzeczy jakiej,

jako pokazujące słuchaczowi to, coby go dolegało, gdyby się w tym stanie znajdował, w którym są osoby dramatyczne. Jeżeli się serce nasze porusza, to czyni nie dlatego, jakbyśmy patrzyli na prawdziwe nieszczęście, ale dlatego, że my sami jesteśmy mu podlegli; jeżeli jest jakieś omamienie, tedy nie jestto, jakbyśmy mniemali, że aktorowie, na których patrzymy, są nieszczęśliwi, ale że my samych siebie mamy przez ten moment illuzji za nieszczęśliwych. Nie to nas porusza, że widzimy nieszczęście, ale iż to nieszczęście może się i nam przytrafić. Czytanie tragedji lub komedji równie nasz umysł porusza jako i reprezentacye onychże. Jawna tedy rzecz jest, iż tego, co się reprezentuje, nie mamy za akcją rzeczywistą; a za tym idzie, że jako czytelnik historyi nie uważa ani na jedność czasu, ani na jedność miejsca, tak i słuchacz mniej to waży, będąc przy reprezentacji akcji dramatycznej«.

Motywy rozumowania Theatralskiego, powtórzone za Johnsonem, czy też za jakimś sprawozdawcą francuskim z dzieła angielskiego, nie wszędzie nam dzisiaj trafiają do przekonania; pragnęlibyśmy je uzupełnić zwróceniem uwagi na to, iż właśnie prawdopodobieństwo wymaga niejednokrotnie zmiany miejsca i rozciągnięcia czasu; pragnęlibyśmy zwłaszcza przy rozbiórze uczuć, budzonych w nas przez dramat, widzieć więcej uwzględnione pierwiastki altruistyczne (toż przecie cudze nieszczęście rzeczywiste czy wyobrażone, wzrusza nas silniej lub słabiej), aniżeli samolubne tylko (obawa, żeby się nam coś podobnego nie przytrafiło). W rozumowaniu Theatralskiego pod koniec uwag widzimy wielkie ścieśnienie pojęcia Arystotelesowej *katharsis*, z powodu zbyt egoistycznego stanowiska w rozbiórze wzruszeń estetycznych. Mijając atoli te zastrzeżenia, stwierdzić wypada, że późniejsi nasi teoretycy z czasów pseudoklasycyzmu bardzo niewiele dodali zarówno do tego końcowego rozumowania o wpływie utworów dramatycznych na uczucia nasze, jak i do argumentów o ciasnocie reguły, dotyczącej »jedności« miejsca i czasu. Zobaczymy w dalszym ciągu nieznaczne jeno uzupełnienia.

Najbliższy Theatralskiego co do czasu teoretyk, ks. Adam Czartoryski, miłośnik sceny narodowej, sam autor komedji, czytany w literaturze dramatycznej, znający teatr hiszpański z nazwisk przynajmniej, a Szekspira zapewne z czytania, dalekim był przecie od rozwalniania więzów krępujących dramatyka. Uznawał regułę trzech jedności w całej sile, długość nawet utworów chciał ująć w cyfry; jego zdaniem »najwięcej tysiąc pięćset wierszów wchodzić ma w poema dramatyczne« (Przedmowa do »Panny na wydaniu« 1774, str. 12). Co do wątku, odwołuje się do rozprawy »rozsądnego« abbé Du Bos. Tragedya musi mieć charakter »heroiczne«, a więc brać je należy z czasów odległych, bo »łatwiej wprowadzić nas w poszanowanie dla tych osób, które nam są tylko z historycznej powieści znajome, jak dla tych, którzy żyli za czasów tak bliskich naszego, że świeża jeszcze tradycja uwiadomić nas mogła o wszystkich okolicznościach życia ich: *audita visis laudamus*

libentius«. Ale nie znaczy to wcale, iżby jedynie w dziejach greckich i rzymskich należało szukać takich charakterów; owszem »przypadki wzięte z historii narodowej, wielcy ludzie krajowi wprowadzeni na scenę, domowe przykłady poruszają, przywiązują, skutkować bardziej będą na umyśle spektatora, jak obce... Komedia przeciwnie ma wybierać wątek z czasów obecnych; Czartoryski nie radzi tłumaczyć cudzoziemskich utworów dosłownie, »bo obce charaktery wielości [= ogółowi] nie będąc znajome, dla niej smaczne być nie mogą«; lepiej tedy przerabiać je tj. »plantę zatrzymawszy, może i intrygę«, wprowadzać osoby »zachowujące obyczaje krajowe«. Rozprawiając o teatrze różnych narodów, najdłużej zatrzymuje się przy Francuzach, dlatego, że »scena ich najskromniejsza, najuczciwsza i że ich zabiegi koło tej zabawy w smak ich tak trudny wprawiły, że nie lada czym kontentują się, przez co w większym mnóstwie u nich znaleźć można kompozycje dramatyczne godne naśladowania«. O scenie angielskiej wypowiada sąd znamienity dla wychowanka smaku francuskiego, oględniejszy jednak, aniżeli sąd Carlanças'a, którego dzieło (»Historią nauk wyzwolonych«) literaturze naszej przyswoił i zdania mi o pisarzach swoich pomnożył. »Anglikowie — powiada Czartoryski — zachowują na swym teatrum srogość i twardość, która ich różni od drugih narodów. Tęższe są u nich cnoty i występki, i każdy z ich uczynków pod tą jest cechą; krwawą scenę zazwyczaj; zgoła do reguł się żadnych nie przywiązują«. Wspomniawszy następnie Ben Johnsona, Beaumonta, Fletchera (tak samo jak Carlanças), mówi o Szekspirze: »Hojnie go obdarzyła natura najwyborniejszymi talentami. Nauki nie wezwał jej na pomoc. Z tej też przyczyny zbywa dziełom jego na regularności i rozporządzeniu tym, które z wiadomości i rozsądnego reguł przykładania wynika; ale równy wylot myśli rzadki srodze; dziwnym jest Szekspir czyli to w opisanu rozmaitych duszy poruszeń, czyli też kiedy najżywsze dobierając farby, przyrodzenie lub w nim będącą rzecz jaką maluje«. O komedii angielskiej powiada, że ona »wiele sobie pozwala«, ale że jest w niej »oryginalność czyli samorodność« i dobrze przeprowadzone charaktery. Z komedyopisarzy wymienia takich, o których Carlanças nie wzmiankował, jako to: Abraham Cowley, Wicherley, Congreve, Dawid Garrick; opuszcza zaś wspomnianych przez niego: Otway'a, Fieldinga, Waltera.

Uwagi te i wiele innych wyłożył Czartoryski w obszernej przedmowie do drugiego wydania dwuaktowej komedii swojej, pisanej prozą p. t. »Panna na wydaniu«. Nie przestał jednak na tem Gorliwy w rozpowszechnianiu wiadomości o rzeczy »nieznajomej prawie w naszych stronach«, niebawem w r. 1779 ogłaszając nową komedję: »Kawę«, dodał rozprawkę o sztuce i literaturze dramatycznej; a podobno także (według domysłu K. Estreichera: Bibliografia, t. XIV., str. 534) i w »Kalendarzu teatrowym dla powszechnej narodu polskiego przysługi danym na rok przestępny 1780«.

III.

Przytoczone dotąd głosy nazwać można głosami dyletantów, lubiących teatr i rozprawy o nim. Przejdźmy teraz do tych, co z zawodu swego, jako nauczyciele, musieli dawać określenia i opisy twórczości dramatycznej. Na pierwszym tu miejscu postawić trzeba ks. Filipa Neryusza Golańskiego, którego książka »O wymowie i poezyi«, ogłoszona r 1786, niebawem, bo w r. 1788 wyszła w drugim, a w r. 1808 w trzecim wydaniu. Używana powszechnie w szkołach przez ćwierć wieku conajmniej, musiała wpływać na wyrobienie pojęć literackich.

Otóż Golański żądający, żeby utwór dramatyczny był »jednostajny, do prawdy podobny, interesujący, zupełny«, przez jednostajność rozumie głównie skupienie akcji około »przedniejszej sprawy«, będącej celem utworu, zgoła nie wspomina o jedności miejsca, a co do czasu domaga się rozciągnięcia go po nad zwyczajne we francuskich utworach 24 godziny. Bardzo silnie wydawnia cel moralny. Żywo powstaje na przepis, jakoby do tragedyi wchodzić tylko mogły osoby wyższego stanu. »Częstokroć — powiada — przypadki, najpiękniejszej tragedyi godne, trafiają się w najmierniejszych stanach. Mamże być srożej dotkniętym śmiercią Cezarową, aniżeli nieszczęściem przychodnia do Tessaloniki? ¹⁾ Alboż więc tylko wysokiego stanu przygoda do łez ludzkich ma prawo? Pomierna kondycja interesować na teatrze nie może? Najmniejsza w świecie częśćka jest takich, którym fortuna hołduje, nierównie więcej zaś takich, którzy swojego losu ciężar dźwigają. Nie byłoby pokrzywdzać natury ludzkiej, rozumiejąc, że tragicznej akcji trzeba koniecznie okazałych tytułów na wzruszenie litości serca?« (»O wymowie i poezyi« 1788, str. 438).

Z takiego postawienia kwestyi i wobec zgodzenia się, że »dobre drama« może być i prozą pisane, wynikałoby, że Golański nie mógł być nieprzyjacielem »tragedyi mieszczańskiej«. Naprowadza na to i zdanie przezeń wyrażone, że »równie dobra będzie tragedia albo cała żałosna, albo przy końcu zamieniająca żal w radość«. Zapewne »Emilia Galotti« Lessinga nie raziła go wcale. Lecz gdy z biegiem czasu namnożyło się »melodramatów« tłumaczonych prozą z niemieckiego, Golański poczuł do nich wstręt silny, któremu dał też wyraz bardzo dobitny w trzecim wydaniu swojej książki (str. 530—535). Przyznawał, że jak gdzieindziej tak i u nas są niektóre »dobre i przyzwoite dramata w prozie« (może miał na myśli »Kazimierza W.« Niemcewicza); ale powódź tłumaczeń »dziwaczno-spacnych potworów« oburzyła go;

¹⁾ Jestto aluzya do sceny, opowiedzianej przez Gol. za Fleury'm, kiedy podczas tłumienia buntu w Tessalonice, przychodni kupiec błagał żołnierzy o darowanie życia dwom jego synom, a żołnierze obiecali mu tylko jednego zabić — i ojcu kazali wybierać.

bolał nad porzuceniem prawideł sztuki, nudziły go »przewlokłe sentymentalności«, wstrętem przejmowały »zabójstwa, trucizny, pułnały i trupy«, »osobliwe poczwary i straszidła zagorzałego rozumu«, niesmak mu sprawiały »rubaszne i nieprzystojne koncepty«. O przewadze zaś prozy w takich utworach pisał ironicznie: »Zrobił się już wszędzie niemały związek prozaicznie rozplodzonych dramatyków przeciwko małej liczbie prawdziwie poetyckich. Ten groźący poetom związek za nic ma celniejsze ich wzory; woli własnymi swemi sytość sprawować. Większa jest łatwość bujania prozą. Trzeba zrzucić nieznośne jarzmo, które do niezniesienia włożyli na dramatyków, po Sofoklach i Eurypidach, Kornel i Rasin. Bo teatralna scena jest naśladowaniem spraw ludzkich. A któż kiedy w jakiej sprawie gada wierszami?... Czy to nie śmiech, żeby tak poważny Agamemnon albo idąca na śmierć Ifigenia, Cezar, Pompejusz, bohaterowie, króle, wodzowie, gadać mieli wierszami? żeby im wszyscy odpowiadali wierszami? Istotne prawdy odkrycie! Jakież po co się wierszami gniewać Achillesowi? Po co ma Nestor wierszami radzić? żegnać się niemi z mężem Andromacha? Czyliż Eneasza do Dydony, albo August do Cynny wierszami się odzywał? Nie byłoby naturalniej i na teatrze, ażeby mówili prozą? Ani wątpić, że dawniejsi i terażniejsi i którzykolwiek są wzorowi dramaturzy nie dobrze się musieli z teatralnymi Muzami poznać. Zapewne się zna lepiej z niemi prozaicznie plemię bezprzesądnych dramatyków. Obdarli już po większej części z wiersza Talią [t. j. komedję] jak i Melpomenę [t. j. tragedję] nieodzownym swoim wyrokiem do reszty wiersza pozbawia, dopieroż na tem zyska naturalność, gust, sztuka i talent!...«

Szczere poczucie poetyczne podyktowało Golańskiemu te słowa ironią zaprawne, ale toż samo poczucie kazało mu złożyć hołd prawdziwemu talentowi. Jak w drugim wydaniu swego podręcznika (str. 424), tak i w trzecim (str. 535) do rzędu »wielkich« dramatyków: Sofoklesa, Eurypidesa, Kornela, Rasina, Woltera, policzył także Szekspira, (którego stałe pisał Szakspir).

Równocześnie z drugim wydaniem książki Golańskiego, wyszła (r. 1788) »Sztuka rymotwórcza« Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Za mało dotychczas zaznaczono jej samodzielność wobec *L'art poétique* Boileau'a, za której tłumaczenie uchodzi. Dmochowski nie tylko dodał wiadomości o poezji polskiej, nie tylko inaczej trochę uporządkował materiał, lecz nieraz wprost odmiennie od Boileau'a zajął stanowisko. I tak w teorii dramatu położył większy nacisk na poznanie serca człowieka, zwyczajów i obyczajów; kazał studyować nie tylko »dwór i miasto« (*étudez la cour et connaissez la ville*), ale całość społeczeństwa w różnych odmianach czasu, bo »inne dziś obyczaje, a inne za Piasta«. Zamiast stanowczego żądania Boileau'a, żeby osoba dramatyczna zachowywała niezmienny charakter od początku do końca (*Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord*), Dmochowski

bardzo słusznie dopuszcza zmianę i dodaje od siebie (powołując się na Golańskiego) następnę wiersze:

Niechęć zmieni się w miłość, lecz nie bez przyczyny;
 Dzielnej wielce do tego potrzeba sprężyny.
 Czyż może złość ku temu twarde chować serce,
 Które dobrocią same oblewa morderce?
 W tym razie czarna dusza, w swej zemście zaciekła,
 Nie ludzkim jest udziałem, lecz wyzwaniem piekła.
 Człowiek — dobry z natury, cnota go pociąga:
 W rodzie ludzkim takiego niemasz dziwoląga,
 Coby, choć głos natury serca mu nie wzruszy,
 Żadnej czucia iskierki ku niej nie miał w duszy.

W pewnym związku z dopuszczeniem zmian w charakterach zostaje wystąpienie Dmochowskiego przeciwko jedności miejsca i czasu. W 1-em wydaniu przetłumaczył wprawdzie ów słynny dwuwiersz:

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
 Tienne jusqu' à la fin le théâtre rempli —

lecz już i wtedy protestował przeciw jedności miejsca; a potem opuścił ów dwuwiersz, zastępując go 22-a. Utrzymując »jedność przedmiotu« jako istotną zasadę całości dramatycznej, odrzucił zbyt ścisłą jedność miejsca i czasu jako przeciwnie nieraz prawdopodobieństwu, jako poświęcenie piękna dla zachowania »szkolnych prawideł«. Rozumowanie jego po raz pierwszy u nas z innego niż u Theatralskiego wychodziło punktu. Dmochowski mówi:

Jak częściej zmiany miejsca rozum nie pochwali,
 Tak i zbytnej ścisłości. Czyliż w tejsze sali
 Będzie ze spiskowymi Katylna radził,
 Gdzie dopiero co konsul senat był zgromadził?
 Tam, gdzie August roztrząsał złożenie korony,
 Może-li knować spisek Cynna rozjątrzony?...
 Przestańmy na tym czasie i miejsca zakresie,
 Który głównych rozumu ustaw nie przestrasza,
 A łatwo go obejmie wyobraźnia nasza...

Czy ten ostatni dwuwiersz nie jest najrozsądniejszym załatwieniem sporu o owe osławione jedności? A przecież i po Dmochowskim wciąż jeszcze były wahania się w tej kwestyi.

Krasicki w pozgonnem dziele »O rymotwórstwie i rymotwórcach« (1803) trzyma się ściśle przepisów francuskich i stosunkowo najwięcej mówi o trzech jednościach. Podobnież Euzebiusz Słowacki (zm. 1814), chociaż znał teoretyków niemieckich, chociaż w niektórych zagadnieniach szedł za Eschenburgiem i Bouterwekiem i pod względem uznania »indywidualności« twórczej wyprzedził romantyków, — w sprawie literatury dramatycznej pozostał konserwatystą wiernym poetyce francuskiej, zwolennikiem trzech jedności i wszelkich »przyzwitości«, występującym, podobnie jak

Golański w trzecim wydaniu swej książki, przeciwko »dramatowi«, jako osobnemu rodzajowi (Dzieła, t. II., 180). Opracował on głównie teorię komedii; co do tragedii zaś znaleziono w jego papierach suchy tylko konspekt. Warto wzmiankować, jak według niego tworzą się typy komiczne: »Rzadko się zdarzają w naturze charaktery do zupełnej doprowadzone ostateczności. Wady są pospolicie umiarkowane jakimiś cnotami, a dobre przymioty stawią się często w towarzystwie niedoleżności i błędów. Poeta zbiera z różnych osób, wieków i narodów rysy do swojego obrazu i umieszcza je w jednej osobie, n. p. w osobie skąpca, którego charakter nie jest naówczas obrazem jednego człowieka, ale raczej historią powszechną tej wady« (Dzieła, II., 128). Jak w tym opisie tworzenia typów komicznych, urągającym naczelnej zasadzie trzymania się wiernie obyczajów czasu i narodu, tak i w przedstawieniu akcji komicznej, oraz stylu Słowacki (z większym jeszcze naciskiem niż Golański) uwydatnia możliwość a nawet konieczność pewnej »przesady«, ażeby dana wada tem śmieszniejszą się okazała (Dzieła, II. 129). Wogóle Słowacki do rozwinięcia teorii dramatycznej u nas nie przyczynił się w niczem.

Wielką natomiast zasługę w tej mierze przypisano za naszych czasów Franciszkowi Wężykowi, nazywając go poprzednikiem romantyków, — ale całkiem niesłusznie.

Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, mając zamiar obrobić i ogłosić całkowity kurs literatury, powierzyło jeden jej dział, dotyczący dramatu, swemu młodemu przybranemu członkowi, Wężykowi. Ten, zaznajomiony z literaturą niemiecką, a przez nią i z angielską, stał się wielbicielem Schillera i Szekspira, chociaż bynajmniej nie lekcewał tragicznych francuskich, którym zarzucał to głównie, iż niezawsze należycie motywowali wchodzenie osób na scenę lub ustępowanie z niej. W tym duchu napisał w r. 1811 obszerną rozprawę »O poezji dramatycznej«, zalecając dniem i nocą czytać Szekspira, jak Horacy zalecał studyować poetów greckich; przytem dopominał się o rozszerzenie miejsca do ilości aktów i rozciągnięcia czasu do takiejże miary, usunięcia na wzór Alfierego sławnych francuskich »powierników i powiernic«; i poddawał szczegółowemu rozbiorowi »Atalię« Racine'a, uważaną powszechnie za arcydzieło, czego Wężyk zresztą nie przeczył, dowodził jeno, iż w niej bardzo często osoby wchodzą i wychodzą bez dostatecznie uwydatnionego powodu. Deputacya Towarzystwa, złożona z Ludwika Osińskiego, Niemcewicza, Kajetana Koźmiana i Jana Tarnowskiego, odrzuciła pracę Wężyka. W motywach tego wyroku stała w obronie trzech jedności, twierdząc, że »jakkolwiek słuszne są narzekania autora na wady sceny francuskiej, gdzie czasem obok gabinetu monarchy, mają swe zejścia sprzysiężeni, można wszelako powiedzieć, iż sprawiedliwiej jest te oszczędnie zdarzające się niewłaściwości darować, niż otwierać swobodne

szkodliwsi nadużyciom pole«. Co do »Atalii« i Szekspira, to deputacya nie mniemała wprawdzie, »iżby i Rasyn nie miał uchyleń w tej nawet sztuce«, przecież nie sądziła, »aby 'przyzwoitą było rzeczą na dziele tak wzorowem podawać uczniom skazówki tak dalece początkowych i z natury swojej drobnych przepisów; przygana tego, co jest przez wszystkich uczonych za doskonałość uznanem, łatwo w niedoświadczonych umysłach czytelników sprawi lekkie ważenie samej nawet prawdziwej piękności. Jak niebezpiecznem sądzi deputacya łatwe potępienie wzorów Rasyna, tak niebezpieczniejszem daleko uważa wystawienie za wzór i w tym względzie i w innych Szekspira«.

Niewątpliwie wyrok deputacyi był wstecznym w porównaniu z tem, co u nas do owego czasu o literaturze dramatycznej napisano; ale i rozprawa Wężyka pod pewnymi tylko względami za wyraz ruchu naprzód uważaną być może. Uwstecznieniem, nie zaś dowodem postępu, jak sądził wydawca jego rozprawy w r. 1878, było lekkie określenie rozciągłości miejsca i czasu wobec rozumniejszego i rozleglejszego pojęcia Dmochowskiego. Uwstecznieniem również był protest (ogłębny co prawda) przeciwko osnuwaniu tragedyi na wypadkach z życia ludzi pomniejszego stanu, za czem przemawiali Golański i Dmochowski. Wymaganie motywowania każdego wejścia na scenę i zejścia z niej było szczegółowem, a jak w rozbiorze, »Atalii« pedantycznie drobiazgowem rozszerzeniem tych wierszy Dmochowskiego:

Niechaj nikt bez przyczyny na scenę nie wchodzi,
Lub się z niej nie oddala.

Istotną nowością w rozprawie Wężyka była chęć ograniczenia liczby osób w tragedyi, czego jednak postępowo nazwać niepodobna, dalej dążność do usunięcia powierników za przewodem Alfieriego, którego jeszcze w r. 1821 w rozprawie dodanej do swego »Glińskiego« Wężyk nazywał »znakomitym, a niedosyć cenionym wieków naszych poetą«; wreszcie znajomość literatury niemieckiej, świeżo wtedy wydanych Odczytów Augusta Wilhelma Schlegla o literaturze dramatycznej, i płynące stąd uwielbienie dla Szekspira, chociaż Wężyk, napojony wzorami francuskimi o regularności budowy dramatycznej, nie chwalił bynajmniej kompozycyi jego utworów. W każdym razie po raz pierwszy u nas dał się słyszeć głos tak wymowny »o jednym z największych geniuszów dramatycznej poezyi«. »Jeżeli — powiada Wężyk — na sam kształt zewnętrzny i rządność budowy dzieł dramatycznych naszą uwagę zwrócimy, pomierny stopień wypadnie Shakespearowi naznaczyć. Lecz jeżeli wartość wewnętrzną, poezya myśli i rzeczy zajmą nasze baczenie; jeżeli rozważyć zechcemy wiek i naród, w którym i dla którego pisał; jeżeli zdołamy pojąć tajną dla wielu harmonię uczuć i charakterów, toż niepojętą zdolność malowania podług natury ludzi od najlichszego żebraka do największego monarchy: naten-
czas Shakespeare pomiędzy dramatycznymi poety pierwsze

miejsce otrzyma. Są wprowadzić w licznych a rozmaitych dziełach tego pisarza znakomite uchybienia i pomniejsze skazy. Lecz jak hojnie wynagradzają za to pierwszego rzędu piękności! Tyle już pisano o tem rzadkiem zjawisku w całej swej prostocie i mocy genialnego dowcipu, że najpewniejsza jest droga odesłać czytelników ciekawych tak do komentatorów Shakespeara, jako też do pism Popego, Johnsona, Lessinga, Schlegela. To tylko przydamy, iż ktokolwiek wybiera dramatyczną poezję za przedmiot swej pracy, ten niech czyta i zgłębia dzieła Shakespeara we dnie i w nocy.

Czytanie Szekspira nie wyrobiło atoli w Wężyku głębszego wniknięcia w psychologiczną stronę zagadnień dramatycznych, lubo udoskonało jego sąd o wartości różnych twórców. W rozprawie swojej daleko więcej miejsca poświęca mechanizmowi dramatycznemu (układowi aktów i scen, wierszów, stylowi), aniżeli rozbiorowi charakterów, uczuć i namiętności. Natomiast, gdy Ludwik Osiński zarzucił mu w jednej scenie »Glińskiego« naśladowanie Kotzebuego dramatu pod tyt. »Dziewica słońca«, dotknęło to wytworniejszy w nim smak, że ośmielono się porównać go z wyrobnikiem literackim; odpowiedział więc wyniosłe (przy wydaniu »Glińskiego« z r. 1821 str. 87): »Od pierwiastkowej młodości trudnię się bez przerwy poznawaniem i zgłębianiem dramatycznych pisarzy. A gdy dotąd nie mogę się pochlubić, ażebym wszystkich klasycznych przetworzył i zgłębił autorów, na Kocebuego jeszcze kolej nie przyszła i może nawet nigdy nie przyjdzie, bo rozległe są sztuki, a szczupłe życia granice. Przynam więc szczerze, że wzmiankowane Kocebuego dzieło jest mi całkiem nieznanem«...

Z tych, co odrzucili rozprawę Wężyka, jeden tylko Koźmian trzymał się starych przepisów i wykroczenia przeciwko nim w swoich recenzjach teatralnych karcił, powstając gwałtownie na wszelkie nowości niemieckie. Niemcewicz w tragedji »Zbigniew« odstąpił nieco od ścisłej jedności miejsca, ażeby zachować prawdopodobieństwo zdarzeń. Osiński w odczytach o literaturze powszechnej (Dzieła, 1861, t. III. 35—69) wcale nie obstawał za jednością miejsca i czasu, twierdząc, że ważniejszą jest rzeczą zachowanie naturalności i prawdopodobieństwa. Domagając się »rozsądnej wolności«, potępiał »rzemiosłową szkolność, co martwe formy bez rzeczy, bez zgłębiania ducha sztuki, do niewolniczego wykonania podaje«. Przepis Horacego, żeby naraz cztery osoby na scenie nie rozmawiały, starał się osłabić, nadając mu inne znaczenie według Galianiego: »nie pomnażaj bez liczby ról głównych w dramatycznym poemacie; interes dzielący się pomiędzy czterema osobami już trudnym się staje do utrzymania«. W obszernym rozbiórce Atalii jako arcydzieła (tom II. 396—456), jedynym u nas tak rozległym zabytku krytyki pseudo-klasycznej, nazywa pisarzami »klasycznymi« tych, którzy w dziejach literatury naczelne miejsce trzymają; odmawia nazwy takiej autorom, co tylko w obro-

nie prawideł stają. Ostrzega jednak przed nowemi teoryami, choć sam nieraz powołuje się na A. W. Schlegla. Rozbiorowi twórczości Szekspira sporo poświęca miejsca (tom II. 366—396); przyznaje mu geniusz, sądzi, że gdyby znał był sztukę, »doskonałość byłaby niewątpliwym jego udziałem«, a że Racine obok geniuszu znał i sztukę, więc oczywiście wyższym jest od Szekspira (t. III. 47). — Rozbiory Osińskiego dotyczyły głównie układu i stylu; w psychologię charakterów, w warunki życia społecznego w danym wieku i w danym narodzie nie wglądał on zgoła.

