

Henryk Życzyński

Z zagadnień dramaturgji : (podziały dramatyczne, a narodowy szowinizm niemiecki)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 21/1/4, 183-190

1924/25

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.

II. MISCELLANEA.

Z zagadnień dramaturgji.

(Podziały dramatyczne, a narodowy szowinizm niemiecki.)

Istotę dramatu stanowi unaoczniona akcja, zdolna utrzymać widza od początku do końca w swoistego rodzaju napięciu. Tak pojęty dramat składa się z szeregu czynników, wewnętrznie z sobą powiązanych, z których jeden jest warunkiem drugiego. Prawdziwą akcją, nie tylko z nazwy, ale także z istoty, jest to, co się rozwija, pręży, krystalizuje czyli, krótko mówiąc, dąży do unaocznienia. Prawdziwem unaocznieniem jest to, co podbija i wiarę wymusza, co działa suggestywnie i scenie nadaje pozory rzeczywistości. Jak długo ten wewnętrzny związek między unaocznieniem a akcją jest utrzymany, tak długo mamy do czynienia z dramatem. Z chwilą, w której się on przerywa, stajemy wobec papierowej literatury albo widowiska. Aby dramat mógł powstać, muszą do tego istnieć w umyśle artysty warunki odpowiednie. Malarz, przeżywając jakąś treść, pamięta, że ma tylko jedną płaszczyznę, a na niej linję i kolor. Natomiast wyobraźnia dramaturga musi mieć charakter inscenizacyjny i układać treść przeżywaną w szereg scen. Wewnętrzny węzeł, spajający zasadnicze elementy w prawdziwy dramat, musi tkwić potencjalnie w umyśle dramaturga. Elementy te muszą się rodzić równocześnie i rozwijać tak, jak się rozwija krystalizujący kryształ. Gdzie tego niema, tam dzieło dramatyczne będzie zawsze okazywało znamiona twórczej niemocy. Nazwijmy tę wrodzoną zdolność twórcy samorzutnością dramatyczną. Artysta może mieć wielkie odczucie akcji, wielki zmysł dramatyczny, a jednak niezawsze będzie dramaturgiem. Z jak wielką siłą odtwarza Sienkiewicz pierwsze kroki Chmielnickiego. Obejmuje on władzę na Siczy, rozwija spryt bajeczny, rośnie, jak huragan. Sienkiewicz przeprowadza ten proces rozwojowy szczegółowo, dając staranne stopniowania. Aby iluzję rzeczywistości powiększyć, każe Chmielnickiemu chwilami się potykać i chwiać, by mu potem pozwolić jeszcze groźniej stanąć. Gdy Chmielnickiemu wszystko sprzyja i gotuje tryumfy,

Polakom wszystko układa się jak najfatalniej. Jeżeli zjawi się jaki błysk nadziei, to poto, by tem czarniejszą okazała się rozpacz. Jest więc ten pochód Chmielnickiego tak silny i prawdziwy, że należy do najpiękniejszych miejsc dramatycznych naszej literatury. Mimo wszystko jednak czujemy, że Sienkiewicz ma wprawdzie w sobie wiele z dramaturga, ale dramaturgiem nie jest. Jego wyobraźnia nie liczy się ze sceną, nie chwyta zjawisk z tej strony, z której one najlepiej nadają się do przeniesienia na deski sceniczne. Gdy w głowie Sienkiewicza rodziły się jego pomysły, towarzyszył im obok instynktu dramatycznego instynkt wielkiego malarza, dekoratora i t. d. Gdyby natomiast Sienkiewicz kuśił się głównie o wyzyskiwanie efektów dramatycznych i umiał je skupiać, byłby dramaturgiem. Talent dramaturga może wykazywać różne właściwości. W skład dramatu wchodzi akcja, charaktery, środowisko, ewentualnie idea. Składniki te mogą występować w różnorodnym stosunku, skąd pochodzi, że każdy niemal dramat posiada inną fizjognomję. W czasach nowszych, ponieważ przeżyła się intryga i charaktery, uciekano się do pomysłów oryginalniejszych. Już Zapolska w sztukach, jak np. „Moralność pani Dulskiej“, na czoło wysuwała środowisko. Jeszcze dalej poszedł Schönherr, bo scenę zredukował do minimum; właściwe zdarzenia usunął za kulisy, a na scenie przedstawił tylko refleksy. Tak się rzecz ma np. w jego sztuce p. t. „Tragedja dzieci“, w której właściwych bohaterów, t. zn. męża, żony i kochanka, nie oglądamy na scenie ani razu.

Tymczasem teoria niemiecka wymyśliła specjalny podział dramatu, wyróżniając dwa jego, zasadnicze typy: germański i romański. Twórcą tego podziału jest Freytag. Przypatrzmy się, w czem ma tkwić różnica:

„Tem, co przedewszystkiem przepelnia duszę Germanina, co czyni dlań przedmiot wartościowym i do twórczej czynności pobudza, jest specjalny wyraz charakterów głównych. W jego twórczym umyśle łatwo powstają najpierw charaktery, do których wymyśla akcję, i z nich pada barwa, światło i ciepło na figury poboczne. Romańczyka silniej nęci trzymające w napięciu powiązanie akcji, podporządkowanie indywiduum całości, napięcie intryga. To przeciwieństwo jest stare, a trwa jeszcze dzisiaj. Niemcowi jest trudno do charakterów głęboko odczutyh dobudować akcję, Romańczykowi nici akcji spletają się łatwo i wdzięcznie w kunsztowną tkaninę. Ta właściwość powoduje też różnicę co do powodzenia i wartości dramatów. Literatura romańska ma mało dramatów, któreby mogły stanąć obok najwyższych zdobyczy germańskiego ducha; lecz słabszym talentem naszego narodu udaje się przy ich umysłowości rzadko dobra sztuka teatralna. Niektóre sceny, niektóre osoby rozgrzewają i zajmują, ale całości brak czystego wykończenia i napięcia“¹⁾.

Podział i charakterystyka Freytaga budzi liczne i poważne wątpliwości. Po pierwsze, dlaczego mają istnieć dwa

¹⁾ Freytag G.: Die Technik des Dramas. 13 wyd., str. 219.

tylko typy dramatu: germański i romański? Po drugie, taki podział uzyskał Freytag, fałszując fakta historyczne. Mianowicie najpotężniejszym przedstawicielem dramatu germańskiego jest dlań Szekspir. Jego to dzieła stanowią te „höchste Leistungen des germanischen Geistes“, którym Francuzi nie mają czego przeciwstawić. Tymczasem uważanie Szekspira za typ dramatu germańskiego jest z gruntu fałszywe, bo zjawiska takie, jak Szekspir, są wyjątkiem, a nie regułą. Najlepszy dowód, że w samej Anglii Szekspir pozostał olbrzymem samotnie stojącym. Nadto dla ścisłości należy pamiętać, że takiego olbrzyma, jak Szekspir, nie wydała czysta rasa germańska. Oprócz tego wszystkiego podział Freytaga opiera się na założeniach fałszywych. Powiada on, że poeci niemieccy mają wprawdzie charakter, a dopiero później dorabiają do nich akcję. Taki stan rzeczy sprzeciwia się temu, co powiedziano wyżej o samorzutności dramatycznej. Jeżeli ktoś jest urodzonym dramaturgiem, wówczas już w pierwszym jego pomysle tkwią zarodki charakterów i akcji, czyli figury sceniczne. Kto do gotowych charakterów z mozołem dorabia akcję, ten stwierdza, że nie posiada wyobraźni inscenizacyjnej i bierze się do nieswoich rzeczy. Jeżeli zaś już w pierwszym pomysle, u samej podstawy istnieje rozdźwięk pomiędzy charakterami a akcją, wówczas tej przepaści żaden późniejszy wysiłek w zupełności nie wyrówna. Na takim gruncie urodzi się dzieło sztuczne, nieorganiczne, niedociągnięte, okazujące niemoc twórczą autora. Jest więc rzeczą jasną, do czego zmierzał przeprowadzony przez Freytaga podział. Nie oddaje on istniejącego stanu rzeczy, nie jest wydedukowany z faktów historycznych, lecz powstał *ad hoc* w tym celu, by osłaniać twórczą niemoc autorów niemieckich, aspirujących do tytułu dramaturga. Do tego celu użyto nawet firmy Szekspira i przeniesiono go na grunt niemiecki. Tymczasem właśnie do Szekspira nie można stosować tego podziału, gdyż jest on wzorem harmonji, panującej pomiędzy akcją i charakterami. Jeśli chodzi o te rzeczy zasadnicze, Szekspir nie różni się pod tym względem od Racine'a. Różnica polega na tem, że inną posługują się techniką i że Szekspir w stosunku do życia jest bardziej bezpośredni, niż Racine.

Teorja Freytaga, obliczona na niemiecką próżność, wyrządziła wiele szkód niemieckiej produkcji dramatycznej. Poeci niemieccy przekonani, że troska o charakter w dramacie jest ich cechą narodową, występowali z utworami, pozbawionymi zupełnie siły dramatycznej. Były to czcze deklamacje, przeciw którym musiała się zrodzić reakcja. Wówczas to Robert Hesen, używszy pseudonimu Avonianus, wystąpił w 1895 roku z książką p. t. „Dramatische Handwerkslehre“. W książce tej usiłował uwydatnić istotę dramatyczności i wytknąć deklamacyjność autorów niemieckich. U Szekspira nie znajduje ani

jednego miejsca, któreby nie było organicznie związane z całością. Inaczej ma się rzecz z dramatem niemieckim:

„Bei Schiller wird es manchmal störend, dass er ganz unorganisch lange Ergiessungen einmischt, die mit dem Fortgang der Handlung und der vorhandenen Situation im Widerspruch stehen. Leider ist von den Nachahmern just diese Manier als vor Allem beherzigenswert aufgegriffen worden, sodass sie, um für etwas Undramatisches zu entschädigen, schnell noch eine „schöne Stelle“ anbringen und das Uebel erst recht verschlimmern“ (2 wyd. str. 9).

Szkoda, że u nas podobnej książki nie napisano wtedy, gdy Staff i Żuławski komponowali dramaty, których dzisiaj nikt nie czyta ani nie wystawia. Hessen poddaje szczegółowemu rozbirowi „Szklanę wody“ Scribe'a, ponieważ utwór ten najlepiej uwidacznia, jak bardzo jest podobny dobry dramaturg do stratega: „w jego sztuce jest tyle rzeczy doskonałych i wzorowych, że jeszcze odległe pokolenia nie będą miały nic lepszego do roboty, jak uczyć się u Scribe'a, jak uczył się Gustaw Freytag, Ibsen i Sardou“. Od czasów Lessinga Niemcy byli przyzwyczajeni wyrażać się lekceważąco o francuskim dramacie, jakkolwiek i sam Lessing bardzo wiele mu zawdzięcza. Wiele było potrzeba czasu, by ujawniła się bezpodstawność nagonki niemieckiej. Najszczerzej jednak w tym względzie wypowiedział się Hessen, a słowa jego były dość cierpkie i szorstko obchodziły się z narodową dumą niemiecką. Obecnie zaczyna się znów w Niemczech reakcja, która stanowisko Hessena uważa za rodzaj świętokradztwa.

Przejawem tej reakcji jest rozprawa, którą niedawno ogłosił Teodor A. Meyer. p. t. „Das deutsche Drama und seine Form“.¹⁾ Meyer daje modyfikację podziału typów dramatycznych, sformułowanych przez Freytaga, przyczem popelnia te same błędy.

Meyer usiłuje przede wszystkim zakwestjonować słuszość dotychczasowej teorii estetycznej, dotyczącej dramatu. Liczy się ona głównie z dramatem regularnym, związanym co do budowy z wymaganiami sceny kulisowej. Z tego powodu w dramacie wolnym widzi się tylko rozsadzanie form prawidłowych. Nowszy postęp w zakresie inscenizacji teatralnej winien wywołać w dotychczasowych zapatrywaniach zmianę. Inszenizacja dawniejsza dawała scenę kulisową, która starała się wiernie naśladować miejsce akcji. Inszenizacja nowsza zadawała się ramą czołową, która we wszystkich scenach sztuki zostaje niezmienną. Ta rama przy pomocy jakiegoś obrazu podkreśla tylko zasadniczy nastrój dramatu. A więc łuk gotycki uzmysławia tylko pęd do nieskończoności, jaki panuje w dramacie o Fauście. Tył sceny ulega w poszczególnych odsłonach małym tylko zmia-

¹⁾ Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1922. T. XVI, Z. 3.

nom, ograniczając się do podawania tylko tych rzeczy charakterystycznych, które pobudzają fantazję widza. Dzięki takiemu urządzeniu inscenizacja staje się ruchliwa i szybko przechodzi od sceny do sceny.

Dwoistość inscenizacji jest dla Meyera podstawą podziału dramatu na dwa zasadnicze typy. Scena kulisowa jest wytworem grecko-francuskim. Wspólną cechą Greków i Francuzów jest racjonalizm, dążenie do jasności myśli. Cała treść psychiczna wyraża się u nich w słowach, w mowie, a mianowicie zamiary i postanowienia. Wobec tej przewagi słowa zdarzenia zewnętrzne schodzą na plan dalszy. Dramat taki, sprowadzony do walki słów, może się obejść bez zmiany miejsca. Pojedynek słowny nie jest przywiązany do pewnego ściśle określonego miejsca, lecz może się rozgrywać w miejscu dowolnem. W ten sposób dochodzi teoretyk niemiecki do ciekawego wniosku, że jedność miejsca w dramacie grecko-francuskim wiąże się ściśle z duchem tego dramatu i naturą umysłowości tych narodów. Tem samem, bezwiednie może, autor odarł z laurów Lessinga, który w swoim czasie tyle hałasu narobił odkryciem, że jedność miejsca w tragedji greckiej nie wypływa z przyczyn istotnych, lecz jest czemś podrzędnem i zupełnie technicznym.

Meyer tłumaczy dalej, dlaczego forma grecko-francuska, odznaczająca się spoistością, cieszyła się i cieszy tak wielkiem powodzeniem:

„Ein Drama, in dem jede einzelne Szene aus Gegensätzen entwickelt wird und sich zum versteckten oder offenen Kampf ausgestaltet, der in raschen anaufhaltsamen Schritten immer tiefer in den Widerstreit der Handelnden hineinführt, hat den Vorzug der höchsten Bühnenwirksamkeit für sich und diese Eigentümlichkeit des französischen Dramas hat ihm den Erfolg gesichert, dass es bis heute als die dramatische Form gilt, neben der bisher keine andere aufgekommen ist“ (str. 372).

Przeciwieństwem typu grecko-francuskiego jest typ germański, a jego najwybitniejszym przedstawicielem ma być Szekspir. Zarówno umysłowości Szekspira, jak i duchowi jego dramatów odpowiada zmiana miejsca. Nie jest jego żywiołem mowa, lecz stany i czyny bohaterów. Z tego powodu musi on kreślić wiele sytuacji, cieniować charaktery, a w ten sposób dramat dzieli się na szereg obrazków napół epicznych, napół lirycznych, w których tkwi pęd naprzód (ein Element des Weibertreibens).

Dramat francuski jest spoisty i foremny, lecz zato ujmuje życie powierzchownie.

„Sie gibt den Menschen in einer Stilisierung, die den Untergründen des Seins nicht gerecht wird. Die griechisch-französische Form umspannt nur einen engen Ausschnitt der Welt. Sie schliesst die unter germanischen Menschen so häufigen Naturen, die in ihrer Innerlichkeit des Worts nicht mächtig sind, vom Drama aus, und gestattet dem Dramatiker nicht, den

verborgen in der Seele sich abspielenden Konflikt des Menschen mit seinem eigenen Ich auf die Bühne zu bringen“ (str. 380).

Dramat germański ujmuje życie głębiej i szerzej, ale okupuje to tem, że forma jest mniej prosta i jednolita. Taki sposób ujmowania życia odpowiada indywidualności germańskiego umysłu, której dramaturgowie niemieccy zostaną wierni:

„Das Menschensein in seiner ganzen Tiefe und dem ganzen Reichtum seiner Erscheinungen zu erschauen, wird immer das Ziel deutscher Dichter sein“ (str. 381).

A więc dramat francuski daje wycinki z życia, a dramat germański maluje je w całej pełni i przedstawia bezpośrednio. W tem całym rozumowaniu jest wiele nieściśłości. Przedewszystkiem trzeba określić jasno pojęcie stylizacji. Stylizacja, jako pewien sposób koncentrycznego ujmowania przedmiotu, istnieje w każdym prawdziwie artystycznym dramacie. Istnieje ona zarówno u Szekspira, jak i u Racine'a, a różnica dotyczy tylko zasad, na jakich się jej dokonywa. Nawet u tego samego autora może ona występować w stopniu rozmaitym. Bardzo swobodną stylizacją posługuje się Mickiewicz w realistycznych scenach „Dziadów“ dreźnieńskich, w których chodziło mu o bardzo wielkie zbliżenie się do rzeczywistości. W scenie pierwszej, w której poeta wprowadza nas w grono uwięzionych Filomatów, stylizacja jest bardzo rozlewna, a scena cała w rezultacie jest bardziej widowiskiem, niż dramatem, który przykuwa i wstrząsa. O całe niebo wybredniejsza jest ta stylizacja w scenie „Pan Senator“. Tu koncentracja jest tak świetna, że scena urasta w prawdziwy dramat. Jeżeliby więc ten rodzaj stylizacji miał być typowo germański, wówczas i Mickiewicz mógłby sobie rościć pretensje do reprezentowania tego typu. Jednakowoż ta dramatyczność przejawia się u Mickiewicza w sposób wybuchowy, a nie rozwija się w taki systematyczny sposób, jak to się dzieje u Szekspira lub Racine'a. „Trzecia Część Dziadów“, jako całość, budzi w nas szereg nastrojów, uczuć, myśli, ale nie narzuca się nam, jako tworzący się w naszych oczach świat zamknięty i skończony. Są to t. zw. sceny dramatyczne. Stanowią one specjalną odmianę sztuki, mogą powstawać w każdym narodzie i wieku. Nie są więc jakąś specjalną własnością Germanów, ani nie zasługują na to, aby je traktować, jako specjalny rodzaj dramatu, równorzędny dramatowi grecko-francuskiemu. Następnie nie można scen dramatycznych w rodzaju „Dziadów“ podciągać pod to samo pojęcie typu dramatycznego, pod które podciąga się zwarte tragedje Szekspira. Kto tak czyni, wytwarza podziały dowolne i sztuczne, oparte na chwytności pokrewieństw drugiego rzędu.

Tylko szowinizm narodowy pozwolił Meyerowi zestawić „Fausta“ Goethego z tragedjami Szekspira, jako utwory kom-

pozycyjnie jednorodne i z tego samego ducha narodowego wypływające:

„Goethes Menschenauffassung verträgt nur die Schilderung der Verhältnisse und der Stimmungen, aus denen die Entschlüsse geboren werden, und der Stimmung nach der Tat, wie die Shakespearesche. Das Vorwiegen des Lyrischen und Zuständlichen bei ihm hat zum mindesten in der Gretchentragödie nicht in einer Formlosigkeit des Dichters, in einem Unvermögen an dramatischer Gestaltung seinen Grund, sondern in seinem Weltverständnis, in seiner Auffassung vom Ueberwiegen des Instinkt-mässigen im Menschen gegenüber dem Bewussten“ (str. 379).

Jest rzeczą powszechnie znaną, że „Faust“ Goethego odznacza się luźną i swobodną kompozycją, daleką od koncentracji Szekspira. Meyer oświeśla tę luźność budowy w sposób fałszywy. Sądzi bowiem, że nie wypłynęła ona z niezdolności Goethego do kompozycji dramatycznej. Nie jest to w istocie swej żadna luźność, ale forma spoista swojego rodzaju, dostosowana do natury przedmiotu i obliczona na specjalną, ruchliwą inscenizację teatralną. Tymczasem działanie Fausta, nawet przy nie wiedzieć jakiej inscenizacji, będzie odmienne od efektu, wywołanego przez dramat ściśle skoncentrowany. Jeżeli od pojęcia dramatu oderwiemy ścisłą koncentrację, wówczas otrzymamy czcze słowo, pozbawione treści. Z chwilą, gdy się kompozycja rozluźnia, utwór nabiera charakteru scen dramatycznych. Naturalnie, że granica stanowcza ustalić się tu nie da, bo istnieją sceny dramatyczne, nadające się w mniejszym lub większym stopniu do teatru. „Noc Listopadowa“ Wyspiańskiego ma osłabioną koncentrację ze względu na rozległość przedmiotu, lecz mimo to spoistość wewnętrzną ma wielką. Równocześnie ten sam Wyspiański umie się posługiwać bardzo zwartą formą, gdy chodzi mu o inne efekty i inne ujęcie rzeczy. Jeżeli więc Meyer usiłuje zatrzeć zupełnie granicę pomiędzy pojęciem dramatu spoistego, a pojęciem luźniejszych nieco scen dramatycznych, musimy w tem widzieć chęć zasłonięcia dramatycznej impotencji Niemców. Dlatego też brzmi śmiesznie apoteoza luźnej formy dramatycznej, jako przywileju niemieczyny:

„Man versteht den immer wiederkehrenden Versuch der deutschen Dichter, der französischen Dramenform zu entschlüpfen, nur, wenn man bedenkt, das diese Form nicht zulässt, einer tief im germanischen Geist wurzelnden Auffassung vom Menschen ihr Recht zuteil werden zu lassen“.

Nie jest to teoria, wydedukowana z faktów, dostarczonych przez historję dramatu, ale wyssana z palca poto, by do niej fakty naginać i przy jej pomocy wysuwać na czoło dramat niemiecki, któremu w dziejach dramatu należy się miejsce tylko drugorzędne. Nic dziwnego, że fakty na każdym kroku z historją tą się kłócą. Widzieliśmy, że swobodniejszą formę i szerszą stylizację spotykamy nie tylko u Niemców. Dalej istnieją poeci romanscy, nie wspomniani przez autora, jak Cal-

deron, którzy również swobodnie poczynali sobie z miejscem. Wreszcie, nie jest prawdą, że formę francuską rozbija i form swobodniejszych szuka „nurtujące w umyśle niemieckim głębsze ujęcie ludzi“. Zaprzeczyć temu może choćby jeden taki genialny utwór, jak „Sędziowie“ Wyspiańskiego. Tragedja ta, przestrzegająca ściśle jedności miejsca i czasu, zamknięta w prostych i zwartych liniach greckiego dramatu, ujmując życie szeroko i prawdziwie, sięga do dna dusz, błyskawicami rozświetla mroki wieczności. Wyspiański łączył w sobie różne uzdolnienia, jak instynkt dramaturga, malarza, muzyka i t. d. Pisząc jednak „Sędziów“, czuł się nasz artysta głównie dramaturgiem, a z tego poczucia wypłynęła niesłychanie zwarta forma. Jak świadczą listy do Maszkowskiego, Wyspiański również teoretycznie stwierdzał wyższość jedności miejsca w dramacie nad ustawiczną jego zmianą. Zdawał więc sobie poeta w całej pełni sprawę z faktu, że ujęcie istoty dramatyczności wymaga nadzwyczajnej koncentracji. Dlatego nie jest rzeczą przypadku, że dramaturgowie lubią wybierać akcję w momencie, w którym ona jest, jak owoc dojrzały, bliski opadnięcia.

Rzecz naturalna, że stopień takiej koncentracji nie da się ustalić w sposób bezwzględny. Nie jest on bowiem wymaganiem formalnym, nie tkwi w samym przedmiocie, lecz zależy od natury percypującego podmiotu, czyli publiczności. U różnych narodów wyobraźnia może występować w rozmaitej postaci i regulować odpowiednio stopień koncentracji. Jeżeli forma w dramacie Szekspira jest nieco swobodniejsza, wynika to nie tylko z ówczesnych prymitywnych urządzeń scenicznych, ale również odpowiada żywej i ruchliwej wyobraźni ówczesnej publiczności. Jeżeli jednak koncentrację uważamy za jedną z zasadniczych cech formy dramatycznej, swoboda tej formy musi mieć pewne granice. Gdzie koncentracja się zbyt osłabi, tam dramatyczność schodzi na plan dalszy. Czuł to Wyspiański, gdy „Noc Listopadową“ nazywał scenami dramatycznymi. Tu dramatyczność nie staje się czynnikiem wszechogarniającym; z instynktem dramaturga współdziała malarz, dekorator, muzyk. Jeden więc Wyspiański wystarcza, by przekreślić wartość takich szablonów teoretycznych, jak omówiony właśnie podział.

Cieszyn.

Henryk Życzyński.

Polonolatina.

I.

Rękopis biblioteki Raczyńskich nr. 171 podaje na k. 255 wiersze nieznanego autora. Przez właściwe sobie znamiona zbliżone są do sielanki i utworzone, jak dowodzi słowo *nicitorax*,