

Zdzisław Żygulski

O dramacie nowożytnym i jego formie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 22/23/1/4, 30-45

1925/26

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.

ŻDZISŁAW ŻYGULSKI.

O DRAMAT NOWOŻYTNY I JEGO FORMĘ.

Współczesna historia literatury pracuje pod znakiem syntezy. Wieloletnie drobiazgowo i żmudne studia, domagają się ostatecznego zebrania wyników i zamknięcia ich w jedną całość. Nawet w Niemczech, ojczyźnie nieprzeliczonych „przyczynków“, wzmogło się ostatnimi czasy pragnienie syntezy i znalazło swój wyraz w dziełach Fryderyka Gundolfa (zwłaszcza: *Shakespeare und der deutsche Geist*“, Berlin 1911, i „*Goethe*“, Berlin 1916, (obecnie ukazało się XII wydanie), i Fryderyka Stricka (*Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich.* München 1922).

W rzędzie tych prac syntetycznych stoi też rozprawka T. A. Meyera: „*Das deutsche Drama und seine Form*“. (*Zeitschr. für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, herausgeb. von Max Dessoir. XVI. B. 3. Heft. 1922, s. 368 ff.).

Rozprawką tą i jej wynikami zajął się już na łamach „Pamiętnika“ dr. Henryk Życzyński (Pam. liter. Roczn. XXI. 1924/25, str. 183 i nast.) i doszedł w swej krytyce do rezultatów ujemnych.

Ze względu na doniosłość kwestyj poruszanych zarówno przez Meyera, jak i Życzyńskiego, uważam za wskazane powrócić raz jeszcze do tej sprawy.

T. Meyer, zastanawiając się nad formą dramatu nowożytnego w ogólności, rozróżnia dramat „prawidłowy“ francuski, wywodzący się ze starożytnego dramatu greckiego i „nieprawidłowy“ dramat germański.

Sceniczną formą dramatu „prawidłowego“ jest scena kulisowa, natomiast dramat „nieprawidłowy“ wymaga dzisiejszej sceny ramowej, która przy pomocy odpowiedniego obrazu, podkreśla tylko zasadniczy nastrój dramatu.

Główną cechą dramatu „prawidłowego“ jest należyte udramatyzowanie dialogu, co przychodzi do skutku, gdy

w dialogu przeciwstawia się sobie osoby, które mają swe własne cele i zamiętności... W dialogu rozgrywa się walka danych osób, ścierają się poglądy, odślaniają zamiary, zjednują zwolennicy itd. Natomiast zewnętrzne działanie schodzi wobec tego pojedynku słowa przeważnie na plan drugi, częstokroć dokonuje się poza sceną. Toteż dla tego rodzaju sztuk jest zmiana miejsca akcji rzeczą obojętną, gdyż walka słowna antagonistów może rozgrywać się wszędzie.

Tę formę dramatu uważa T. Meyer za scenicznie bardzo efektowną. Ona to zapewnia autorom francuskim ich sukcesy i decyduje o ich wpływie na inne literatury.

Natomiast forma dramatu „nieprawidłowego“ wywodzi się z dawnego ludowego dramatu germańskiego. Brak jej silnej koncentracji i jednolitości, a akcja toczy się naprzód nie wyłącznie przez wydobywanie dramatycznego pierwiastka z dialogu, lecz przez bezpośrednie działanie czynów i wydarzeń („durch die unmittelbare Wirkung von Taten und Ereignissen“).

Poeta daje przedewszystkiem nastrój swych bohaterów przed czynem, w czasie czynu i po czynie. Toteż dramat taki rozpada się na szereg scen pół-lirycznych, pół-epicznych, które o tyle tylko są dramatyczne, o ile zawierają pierwiastek pędu naprzód („das Element des Weiterrreibens“).

Te liczne sceny wymagają częstej zmiany miejsca, tembardziej, że nastrój bohaterów zależy (u żywiących kult natury Germanów) od otaczającej ich przyrody. Pod tym względem niema różnicy między Szekspirem a Goethem. Jako przykłady służą „Makbet“ i „Faust“ (tragedja Małgosi!).

Tak powstaje dramat o innej zupełnie strukturze niż grecko-francuska. Niemcom brak jest poczucia formy, opartej jedynie na jasności i logiczności; skłaniają się oni raczej do stylu gotyckiego, który nadmierne bogactwo członków utrzymuje w całości przez jednolity, poruszający je rytm.

Na podstawie tych spostrzeżeń dochodzi Meyer do wniosku, że dramat grecko francuski opiera się na świadomych rozstrzygnięciach woli, które wyrażają się w pojedynku słownym, natomiast dramat germański raczej na nieświadomym popędzie i instynkcie. Forma grecko-francuska obejmuje tylko mały wycinek świata. Daje ona człowieka w stylizacji, która nie sięga w najtajniejsze głębie bytu i nie pozwala poecie przedstawić na scenie konfliktu rozgrywającego się jedynie w duszy bohatera, „dążeniem zaś poetów niemieckich jest zawsze poznanie człowieka w całej głębi i w całym bogactwie jego natury“ (l. c. str. 381).

Najwybitniejszym wyrazicielem tego dążenia byli dotąd w dramacie Szekspir i Goethe (w „Fauście“). Meyer konstatuje jednak w rozwoju dramatu niemieckiego od czasów Lessinga stały nawrót do formy „prawidłowej“, mimo ciągłych prób wyzwolenia się od niej. Wahanie to występuje nawet

w obrębie twórczości tego samego pisarza. Tak np. Goethe obok „germańskiego“ Fausta dał „grecko-francuską“ (co do formy!) „Ifigenję“, Schiller hołdujący formie „prawidłowej“ w „Marji Stuart“ usiłował przejść do innej formy w „Dzieciwicy orleańskiej“ itd. Jeszcze dokładniej zaznacza się to u Ibsena, który po „Peer Gyncie“ luźnym w kompozycji, pisze sztuki tak zwarte, jak „Nora“ i „Wróg ludu“. W chwili obecnej pisarze niemieccy kierunku naturalistyczno-impresjonistycznego trzymają się jeszcze formy francuskiej (np. Hauptmann), ekspresjoniści natomiast dążą do jej zupełnego przezwyciężenia ¹⁾.

*

*

*

Badając krytycznie streszczone powyżej wywody Meyera, dojdziemy rychło do przekonania, że poglądy jego, trafne w swej istocie, wymagają jednak pewnego rozszerzenia i uzupełnienia. Postaramy się tedy wyjaśnić bliżej genezę obu form i określić dokładniej ich wzajemny stosunek. Przedewszystkiem zwrócić należy uwagę na to, że dramat grecki był pierwotnie misterjum, uroczystym widowiskiem sakralnem, na które składała się poezja, śpiew, muzyka, taniec, a nawet plastyka (patrz niżej!).

Dopiero z biegiem wieków ta pierwotnie religijna sztuka stawała się coraz bardziej świecką i zesła wreszcie na rodzaj ćwiczeń i popisów retorycznych, eliminując ze swego organizmu po kolei wymienione pierwiastki artystyczne, a po-przestając jedynie na działaniu żywego, dramatycznego dialogu. Początki tego procesu obserwować można już u Eurypidesa, w dobie zaś aleksandryjskiej i rzymskiej nabiera dramat starożytny charakteru zupełnie retorycznego i staje się niemal wyłącznie „szermierką słowa“. Taką jest tragedia Seneki i na niej uczyły się późniejsze wieki zasad zwartej techniki scenicznej i retorycznego dialogu.

Średniowiecze, po dłuższej przerwie w produkcji dramatycznej wogóle, rozpoczęło ją tam, gdzie zaczął się ongiś dramat starożytny, tj. od widowiska sakralnego, nie wytworzyło jednak w tej dziedzinie ani jednego dzieła geniuszu. Niemniej jednak dało początek luźnej formie scenicznej, nie-

¹⁾ W dziedzinie sztuk plastycznych doszedł do rezultatów podobnych tym, które T. Meyer osiągnął w poezji dramatycznej, historyk sztuki Wilhelm Worringer w dziele „Formprobleme der Gotik“, (München 1912). Rozróżnia on dwa zasadnicze światy sztuki: antyczny i germańsko-gotycki. Przeciwieństwo ich widzi przedewszystkiem w sposobie używania ornamentu. Sztuka antyczna skłania się do powtarzania ornamentu w sposób, który ruchowi nadaje znamiona spoczynku. Gotyk zaś usiłuje poszczególnym motywom dać znamię nieskończoności.

krępującej się żadnymi trudnościami i prawidłami¹⁾. Forma ta żyć miała później w najpotężniejszych dziełach nowożytnej poezji dramatycznej.

Wiek 16-ty recepuje tragedję starożytną, opierając się głównie na Senece, mniej zaś na Grekach i wytwarza rychło zwartą, na dialogu retorycznie zabarwionym opartą, formę dramatyczną. Przejście od luźnej formy dramatu średniowiecznego do ścisłej renesansowej badać możemy dobrze na utworze Albertyna Mussato (ur. w r. 1261) p. t. „Ecerinis“ (r. 1314). Mussato był uczniem Lovato de Lovati, wybitnego mowcy swego czasu, który pierwszy może badał metrykę tragedji Seneki. W liście pisanym do fakultetu padewskiego opowiada Mussato, że czyni znanego tyrana Ezzelino de Romano, przypomniawszy mu postaci Atreusa i Medeji Seneki i to skłoniło go do napisania „Ecerinis“, pierwszego dramatu nowożytnego, na którym znać wpływ rzymskiego tragika.

„Ecerinis“ stoi na pograniczu obu form. Rozpada się na pięć aktów z chórami i jest pisany w jambach i trymetrach, pozatem jednak ma jeszcze charakter średniowieczny, gdyż czas akcji rozciągnięty jest na okres lat pięćdziesięciu!

Zresztą formę dramatu starożytnego przyjmują poeci humaniści 16-tego wieku u wszystkich ówczesnych narodów kulturalnych — (Włochy: Trissino „Sofonisbe“ 1515, druk 1524. Francja: Jodelle „Cléopâtre captive“ 1552. Anglja: Norton i Sachville „Gordobuc“ 1562. Polska: „Odprawa posłów greckich“; 1578 natomiast renesansowy dramat niemiecki powstał dopiero w 17-tym wieku), — a forma ta przez dramat szkolny oddziaływa też na dramat ludowy. Tenże bowiem właśnie w tym czasie dochodzi do swego największego rozkwitu równocześnie u Anglików i Hiszpanów (o których Meyer w swych wywodach zupełnie nie wspomina), obie sceny, t. j. angielska i hiszpańska wyrastają z tego samego korzenia, t. j. z duchownych i świeckich widowisk średniowiecza, obie odpowiadają ściśle najistotniejszym potrzebom duchowym danych narodów, obie — rzecz znamienna — wykazują pokrewne fazy rozwoju. Tak np. w pierwszej ćwierci 16-tego wieku spotykamy początki ludowej komedji angielskiej u Johna Heywood'a, a hiszpańskiej u Naharro i Gil Viacente, tak pewne analogiczne cechy twórczości wykazują La Cueva i Green (brak należytego umotywowania akcji i luźność kompozycji), Virues i Marlowe (zamiłowanie do okropności, napuszystość stylu), wreszcie Lope de Vega (ur. w r. 1562) i Szekspir (ur. w r. 1564), zdobywają scenę około r. 1590,

¹⁾ Piotr Chmielowski: „Dramat polski doby najnowszej“. Lwów, 1902, str. 26.

a działalność ich oznacza szczytowe punkty rozwoju ludowego dramatu hiszpańskiego i angielskiego ¹⁾.

Jeśli porównamy bliżej obydwa omawiane dramaty narodowe, to zauważymy, że jednak u Hiszpanów objawia się silniejsza tendencja do retoryczności (wzorowanej często na Senecie ²⁾), a zarazem do regularniejszych budowy sztuk, podczas gdy u Anglików forma rozluźnia się zupełnie wobec dążenia do bezmierności. Ciekawem pod tym względem może być zestawienie „Tragicznych dziejów Doktora Fausta” Marlowe’a (1588 r.) z „Magiem cudotwórcą” Calderona (1637). Temat obu sztuk jest pokrewny: genialny mędrzec zaprzedał duszę szatanowi za potęgę i rozkosz ziemską; gdy jednak poeta hiszpański dał zwartą silnie całość, angielski tworzy w luźnych, choć potężnych scenach. Jest to zresztą w związku z formą wewnętrzną obu dramatów. U Calderona zwycięstwo katolickiej idei boskiego ładu wszechświata (Cyprjan, nawrócony do Boga, łączy się z pożądaną Justyną w męczeństwie, a wolnej woli chrześcijańskiej duszy żadne moce piekielne przemoc nie mogą), u Marlowe’a pyszny tytan ludzki ginie rozdarty przez szatanów, ale nie chce nawrócić się i żałować za grzechy.

Przypatrzmy się z kolei bliżej formie dramatu szekspirowskiego. Nieda się zaprzeczyć, że wyrosła ona (podobnie jak forma sztuk Lope de Vegi i Calderona) z dramatu ludowego i nie zna spoistej budowy dramatów szkolnych, wzorowanych na Senecie. Prawdą jest również to co podkreślił T. Meyer, że bohaterowie Szekspira żyją w ścisłym związku z przyrodą, czego nie spotykamy ani w dramacie szkolnym, ani u Francuzów (u Calderona przyroda jako scenerja gra dużą rolę, jednak nie tak decydującą jak u poety angielskiego).

Dla Szekspira tedy nie jest rzeczą obojętną gdzie i o jakiej porze toczy się akcja dramatu. Przypomnijmy sobie niesamowity nastrój na terasie zamkowej w Elzynorze („Hamlet” I₁, I₄) lub słynną scenę na cmentarzu (tamże V₁), ponury krajobraz w „Królu Lirze” (III₄ — oblęd króla na tle nieustającej burzy) i w „Makbecie”, gdy Makbet i Banko spotykają czarownice na tle dzikiej okolicy.

Fantazja Corneille’a i Racine’a nigdy nie obracała się w kręgu takich zjawisk przyrody. Jest to istotnie właściwość germańskiego dramatu ludowego. Niemniej jednak prawdą jest, że Szekspir działając przede wszystkim nastrojem każdej sceny, nie zaniedbywał też właściwego środka dramatycznego t. j. dialogu i stworzył szereg scen znakomitych na tym właśnie

¹⁾ Ad. Schack: „Geschichte der dram. Literatur und Kunst in Spanien”. Tom II, str. 33 i 53.

²⁾ Calderonowi dostał się nawet przydomek „Seneki chrześcijańskiego”.

pierwiastku opartych, np. w „Ryszardzie III“ rozmowa Ryszarda z Anną (I₂), słynna mowa Antonjusza w czasie pogrzebu Cezara („Juljusz Cezar“ III₂) i in. Właśnie to szczęśliwe połączenie obu pierwiastków dramatycznych stanowi jedną z najgłębszych wartości dzieł Szekspira.

Zastanówmy się teraz nad kwestją kompozycji jego sztuk, problem ten bowiem jest niezmiernie ważny dla naszych dalszych wywodów.

Istotę kompozycji dramatów Szekspira zrozumiemy, gdy uświadomimy sobie, że dzieła jego są dziełami epoki baroku i mają szereg cech wspólnych z przemianami, które dokonały się w ówczesnem malarstwie. Jedną z tendencyj baroku w malarstwie było przejście od formy zwartej do otwartej¹⁾ i pod tym kątem widzenia możemy rozważać sztuki Szekspira.

Czysty styl renesansu trzymał się linii poziomych i pionowych i dawał obrazy symetryczne z wyraźnie zaznaczoną osią środkową; styl baroku trzyma się przekątni i daje obrazy asymetryczne. Zmienia się też oświetlenie. Renesans rozmieszcza światło na całej płaszczyźnie równomiernie, barok oświetla tylko jedną część płaszczyzny.

Obraz renesansowy ma zarazem wartość architektoniczną, obraz barokowy przestaje być architekturą.

Jeśli te spostrzeżenia zastosujemy teraz do tragedji Szekspira i zestawimy je z tragedjami Corneille'a, jak to uczynił Oskar Walzel w ciekawem studjum: „Shakespeares dramatische Baukunst“ (Jahrbücher der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Tom 52, str. 3 i nast. Berlin 1916), to zobaczymy, że u Corneille'a panuje symetria, zaznacza się wyraźnie oś środkowa, światła i cienie rozdzielone są równomiernie. Innemi słowy: u Corneille'a bohater jest zawsze osią sztuki, inne osoby umieszczone są proporcjonalnie, po jego bokach, a w całej tragedji panuje od początku do końca jeden niezmienny nastrój cierpienia lub namiętności, u Szekspira asymetria, nierównomierność, przesuwanie postaci bohatera w tę lub tamtą stronę, ogólne wrażenie luźności, nieregularności, ale też ruchu i napięcia (Walzel, l. c. str. 26 i nast.).

„Nieprawidłowość“ jednak sztuk Szekspira jest tylko pozorna. Renesans chętnie uwydatniał swe zasady twórcze (unikamy rozmyślnie niebezpiecznego terminu „reguły“), barok chętnie je ukrywał i dopiero dokładna analiza wykazuje, że i jego dzieła są ściśle organicznemi kompozycjami. Tak np. w „Romeo i Julji“ i w „Antonjuszu i Kleopatrze“ przeprowadza autor konsekwentnie motyw tragicznej miłości kochanków, poprzez wszystkie sploty akcji. Podobnie w „Otellu“ — przeprowadzony jest motyw murzyna

¹⁾ Wölfflin Henr. „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“. München, 1915.

i Jagona przez całą tragedję, jak dwa przeciwne motywy w fudze Bacha.

Poprzednicy angielscy Szekspira nie dbali o organiczną całość swych sztuk i dawali tylko poszczególne efektowne sytuacje, on zaś był mistrzem w splecaniu różnych motywów w jedną całość i umiejętność ta właśnie uczyniła go najwybitniejszym pisarzem scenicznym czasów nowożytnych.

*

*

*

Po Szekspirze i Calderonie upada narodowy dramat angielski i hiszpański i ustaje jego wpływ na kraje postronne. Do najwyższego rozkwitu dochodzi teraz dramat francuski, który z wolna uwalnia się od wpływów włoskich i hiszpańskich i tworzy formę własną, wydedukowaną z formy dramatu starożytnego. Dzięki klasykom z drugiej połowy 17-tego wieku, forma ta, z której istotą już zapoznaliśmy się bliżej, stała się na długie dziesiątki lat miarodajną dla dramatu europejskiego.

Że na kwestję tę zapatrują się w podobny sposób i sami Francuzi, tego dowodzi dzieło Emila Faguet'a p. t. „Drame anciens, drame moderne“ (Paris 1898 r.), a więc praca uczzonego, którego o „szowinizm niemiecki“ pomawiać nie sposób.

E. Faguet pisze, iż w wieku 16-tym cztery kulturalne narody europejskie rozwijają dramat oparty na wzorach antycznych: Włosi, Hiszpanie, Anglicy i Francuzi ¹⁾.

Dramat starożytny składał się z pięciu pierwiastków: lirycznego, plastycznego, muzycznego, dramatycznego i epicznego.

Anglicy odrzucają w swym dramacie trzy pierwsze pierwiastki a rozwijają dwa ostatnie.

Grecy wybierali z długiej historii mitologicznej lub bohaterkiej jeden epizod, zwykle moment kryzysu, Anglicy zaś pokazują rozwój całej historii ²⁾ („au lieu de ramasser la matière historique en un point lumineux, pour entourer ensuite ce point unique de toutes les merveilles d'un art multiple, infiniment varié et riche, met la variété dans le fond même et étale l'histoire dans toute la suite“). (Faguet, l. c. str. 126).

Charaktery tragedji greckiej są proste, angielskiej złożone ³⁾: „La tragédie anglaise... elle embrasse les caractères dans toute leur étendue, dans la complexité de la nature

¹⁾ Por. też Sismondi: „Littérature du Midi de l'Europe“ i Mézière: „Shakespeare et ses critiques“.

²⁾ Tu potrąca Faguet o kwestję tzw. formy „analitycznej“ i „progressywnej“ w dramacie.

³⁾ Zauważył to już Schiller w liście do Goethego z dnia 4. kwietnia 1797 r.

elle même“ (Faguet, l. c. str. 128), a dalej: „Un caractère n'est plus un sentiment, une passion, un désir, ou une répugnance unique, c'est une âme avec toute sa diversité, toutes les profondeurs“.

Tak np. u Greków charakter Orestesa jest zupełnie prosty: „il est l'assassin sacré qui vient, qui voit et qui tue...“

U Szekspira charakter Hamleta jest nader złożony: Hamlet veut venger son père... Mais pour Shakespeare Hamlet n'est pas une passion unique, un sentiment simple; c'est un homme. Il faut prendre cet homme tout entier“ (tamże, str. 130).

Widzimy, że to ujęcie rzeczy u Fagueta odpowiada wyłuszczonej powyżej poglądom Meyera.

Ostatecznie Faguet stwierdza, że tragedia starożytna jest harmonijną syntezą wszystkich form sztuki, angielska zaś głęboką i silną ekspresją życia.

Francuzi — przytaczamy dalej Fagueta — wykluczają jeszcze więcej pierwiastków z dramatu greckiego niż Anglicy. Odpada u nich element liryczny, a nawet epiczny. (Ten ostatni niezupełnie!). Dążą oni do przyspieszenia tempa dramatu, gdyż wedle Voltaire'a brak im poetyczności... Usuwają tedy inne elementy a zatrzymują tylko sam pierwiastek dramatyczny. (Voltaire: „Essai sur le poème épique“).

Wreszcie zaznacza się u nich jeszcze jeden rys rasowy: zamiłowanie do jasności („l'amour de la clarté“). I na tym punkcie tedy zgadza się Faguet z Meyerem. Wobec wyłączności elementu dramatycznego zarówno w tragedji jak i w komedji, cała uwaga autorów francuskich skupia się na intrydze.

„Nous avons développé l'intrigue et nous avons fortifié l'intrigue“, a wiek osiemnasty powiada otwarcie: „Une tragédie bien faite est une intrigue bien menée“

Faguet zaś dodaje: „L'interet de curiosité remplaçant les autres ressorts dramatiques, voilà le fond de l'art dramatique français et l'âme de notre tragédie“ (l. c. str. 164).

Prócz jasności, dramatyczności i intrygi żąda jednak jeszcze Francuz od tragedji wartości moralnej. Stąd jego zamiłowanie do sentencyj i retoryczności (vide Faguet, str. 182).

Greki przerywał tok akcji, aby odśpiewać hymn, Francuz „pour laisser passer la leçon morale“ (tamże, str. 184).

*

*

*

Niemcami Faguet nie zajmuje się w swem dziele i słusznie, albowiem dramat niemiecki 16-tego wieku obracał się

jeszcze w kręgu nieudolnych sztuk ludowych, niezdożywając się na dzieła oryginalne, które mogłyby w jakikolwiek sposób rywalizować z Hiszpanami lub Anglikami, a dramat 17 tego wieku nie wyszedł poza napuszoną tragedję w stylu Seneki. Po upadku baroku przyszła zaś, jak wszędzie, pseudo-klasyczna forma francuska ¹⁾. Widzieliśmy, że zachodnio-europejskie narody szukały już od 16-tego wieku stosownej formy dla swego rodzimego dramatu i że poszukiwania te zostały u Hiszpanów, Anglików i Francuzów uwieńczone pomyślnym skutkiem. Nie możemy się tedy dziwić, że pragnienie stworzenia własnego oryginalnego dramatu narodowego powstało i w Niemczech w drugiej połowie 18-wieku, tj. w czasie odrodzenia się poezji niemieckiej, zapoczątkowanego przez „Mesjadę” Klopstocka (r. 1748).

Nie można się też dziwić, że zarówno Lessing, jak i jego następcy widzieli przyszłość dramatu niemieckiego w dramacie szekspirowskim, wyrosłym z korzeni dramatu ludowego. Dramat ten niewątpliwie był bliższym znacznie psychice niemieckiej od ustalonych form tragedji francuskiej, która zresztą w tym czasie znajdowała się już w stadium skostnienia.

Recepcja dramatu szekspirowskiego w Niemczech ²⁾ połączona jest jednak z epoką pierwszej wielkiej rewolucji literackiej (okres „burzy i naporu”), która — jak każda rewolucja — dopiero po latach zamętu wydała dzieła trwałe, ba nieśmiertelne, o ile nieśmiertelność może stać się udziałem dzieła ducha ludzkiego. Tą tragedją niemiecką, o nieprzemijającej wartości, zrodzoną z ducha doby „burzy i naporu”, jest „Faust” Goethego, zwłaszcza „tragedji część pierwsza”.

Po tem cośmy powiedzieli o budowie sztuk szekspirowskich, inaczej zapatrywać się będziemy na luźność kompozycji utworu Goethego.

Poeta niemiecki był bezwzględnie przekonany o tem, że dzieło sztuki jest żywym organizmem i tworząc je nie pozwalał sobie na żadne dowolności, sprzeczne z istotą, z wewnętrzną formą dzieła.

Tak jak Szekspir przeprowadził konsekwentnie motyw tragiczny miłości Antonjusza i Kleopatry w dramacie o budowie dość luźnej pozornie, jak nie spuszczał ani na chwilę z oka motywu Otella i Jagona, tak Goethe przeprowadza konsekwentnie motyw Fausta i Mefistofelesa od prologu w niebie

¹⁾ Gottsched i jego szkoła.

²⁾ Niemcy położyli istotnie wielkie zasługi w spopularyzowaniu Szekspira na kontynencie. Sprawa przyjęcia Szekspira w Niemczech i pojmowania dzieł jego ma swą długą historję, której szczegółowo omawiać nie możemy. Por. Marie Joachimi-Dege: „Deutsche Shakespeare-Probleme im XVIII. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik”. Leipzig 1907 i Fryderyk Gundolf: „Shakespeare und der deutsche Geist”. Berlin 1911.

aż do momentu zbawienia bohatera, łącząc z nim w nierozdzielną całość motyw Małgosi i tym motywem kończy drugą część tragedji („Una poenitentium“ i „Chorus Mysticus“)¹⁾ Oparłszy się na formie dawnego misterjum średniowiecznego (trzy sfery: niebo — ziemia — piekło), używając dawnego wiersza Hansa Sachsa („Knittelvers“), operując lirycznym nastrójem (sceny Małgosi), nie wyeliminował jednak Goethe też zupełnie elementu dramatycznego zawartego w dialogu (monologii Fausta, pakt z Mefistofeilesem) i dzięki wyzyskaniu tych wszystkich elementów sztuki dramatycznej stworzył dzieło, które postawione być może obok najznakomitszych utworów Szekspira.

Mimo „Fausta“ pozostawała jednak w Niemczech kwestja formy dramatu właściwej dla ducha niemieckiego i nadal otwartą. Stało się to po części dzięki temu, że „Faust“ powstawał powoli, fragmentarycznie, w ciągu lat całych i że sam twórca rozmaicie odnosił się do swego dzieła, po części zaś dzięki Schillerowi, któremu tego rodzaju forma dramatyczna była zupełnie obcą. Schiller wcześniej bardzo, bo już w r. 1782 uświadomił sobie²⁾, że dramat niemiecki stoi między dwoma kierunkami skrajnie przeciwnymi, między „modą“ francuską a „modą“ angielską. Ani jedna ani druga nie odpowiadała jego poglądom na dramat. „Ludzie Corneille'a są zimnymi jak lód obserwatorami swych własnych namiętności, przemądrzałymi pedantami swych uczuć³⁾, dramat angielski zaś (a także szekspiryzujący dramat niemiecki „burzy i naporu“ „odślania niejako srom naturze“⁴⁾, czyli innemi słowy grzeszy brutalnością i skrajnym realizmem.

Toteż Schiller nie poszedł ani jedną ani drugą drogą. Po wielu latach cichej a ciężkiej pracy, po wielu zmaganiach się wewnętrznych, stworzył własną formę dramatyczną, zapoczątkowaną w „Don Carlosie“ a udoskonaloną w „Wallensteinie“ i „Marji Stuart“. Forma ta zbliża się niewątpliwie do formy grecko-francuskiej a ojcami jej byli Eurypides i Racine. Schiller kładzie też nacisk na dramatyczne walory dialogu, a usuwa (we wspomnianych trzech działach przynajmniej) element liryczny. Każda jego tragedia ma za temat moralny, wewnętrzny konflikt bohatera, a przepełniona patosem, szuka sobie ujęcia w formach retorycznych.

Wyższość swoją nad Francuzami (zwłaszcza nad Corneille'm i Voltaire'm) widział Schiller w poetycznej za-

¹⁾ Podobnie Ibsen użył w „Peer Gyntie“ motywu Solvejgi a Wagner w „Tannhäuserze“ motywu Elżbiety.

²⁾ „Über das gegenwärtige deutsche Theater“. Säkularausgabe, Tom 11, str. 80 i nast.

³⁾ w wymienionym artykule, str. 83.

⁴⁾ tamże.

wartości swych dzieł, której odmawiał tragedjom francuskim ¹⁾).

Tak powstała obok Goethego, druga forma dramatu narodowego niemieckiego, która dzięki geniuszowi swego twórcy, Schillera, wywarła ogromny wpływ na późniejszą twórczość dramatyczną Niemiec.

Istotnie w rozwoju dramatu niemieckiego ubiegłego stulecia aż do Wagnera, zarysowuje się antagonizm obu tych form, wytworzonych przez obu najznakomitszych poetów wajmarskich. Romantycy niemieccy potępiali formę schillerowską, zachwycali się Szekspirem (nad którego twórczością odbywali ciekawe i subtelne studia) i „Faustem“. Goethego oraz pragnęli wrócić do starego ludowego dramatu niemieckiego (Achim v. Arnim).

Brakło im jednak wielkich talentów twórczych a przez swą teorię „ironji romantycznej“ rozbijali świadomie nawet najluźniejszą formę. Przeszli tedy nie wydawszy ani jednego dzieła, któreby mierzyć się mogło z „Faustem“ lub „Hamletem“.

Po linii dramatu „germańskiego“ ²⁾ idą: Tiecka „Genowefa“, Kleista „Kasia z Heilbronu“ Arnima „Halle i Jeruzalem“, po linii dramatu Schillerowskiego: Körnera „Zriny“, dramaty Grillparzera i Hebbła, nie mówiąc już o tzw. epigonach i pomniejszych naśladowcach.

Poza Niemcami, w duchu „faustowskim“ stworzył Byron swego „Manfreda“ i „Kaina“, Oehlenschläger „Lampę Aladyna“, Flaubert „Kuszenie św. Antoniego“, Ibsen „Peer Gynta“. Koroną tego kierunku są ostatecznie dramaty muzyczne Ryszarda Wagnera, których w tym związku pomijać nie można.

Natomiast forma francuska utrzymała się zwycięsko w epoce poromantycznej w całej Europie, zwłaszcza w dziedzinie komedji (patrz niżej) i wydawała takich „majstrów“ jak Scribe, Sardou, Dumas (syn), wpłynęła wreszcie na późniejsze sztuki Ibsena i współczesnych naturalistów.

Ze stanowiska niemieckiego ujął kwestję najtrafniej Grillparzer, który w r. 1842, więc już po najświetniejszej epoce swej twórczości, powiedział: „Die Franzosen bleiben für uns stets Muster in der Form, im Geiste hingegen die Engländer und Spanier“ ³⁾.

*

*

*

¹⁾ Por. listy do Goethego z dnia 31. maja 1799 i 17. marca 1801 r.

²⁾ Nazwy dramat „germański“ lub „gotycki“ nie można stosować do całego chrześcijańskiego dramatu ludowego średniowiecza. Później zaś odnosić się ona może jedynie do dramatu angielskiego doby elżbietańskiej i germańskiego dramatu romantycznego.

³⁾ Trudno mówić oczywiście w dziedzinie dramatu o „impotencji“ Niemców pokrywanej wygodnymi teoryjkami. Poza klasykami bliższe pozna-

Z powyższego wynika, że poszczególne narody uświadamiają sobie doskonale istotę swej formy dramatycznej.

Stosując kryteria użyte przez Fagueta dojść można do bardzo ciekawych i pouczających wyników, bez narażania się na zarzut „szufladkowania“ dzieł różnych ludów.

Do tej pory unikaliśmy skrzętnie drażliwej kwestji wartościowania różnych form dramatycznych. Chcąc jednak i wobec tej sprawy zająć stanowisko, musimy zaznaczyć, że każda forma odpowiada przedewszystkiem najlepiej wymaganiom narodu, który ją wytworzył i już z tego względu krytykowaną być nie może. „Wer den Dichter will verstehen, Muss in Dichters Lande gehen“

Co się zaś tyczy kwestji, która forma głębiej ujmuje człowieka, to z powyższego, szczegółowego przedstawienia rzeczy wynika, że forma angielska ma tendencję do kreślenia charakterów skomplikowanych (co i Faguet wyraźnie zaznacza) i z tego tytułu rościć sobie może pretensje do większej głębi. Już sam fakt, że forma francuska dąży do wyeliminowania wszystkich innych elementów poza dramatycznością, wskazuje na pewną jej jednostronność. Toteż dramat romantyczny, usiłujący znów powiększyć elementy dramatu przez pierwiastek liryczny i muzyczny ¹⁾, nie mógł korzystać z ciasnej formy francuskiej. (Nie korzystali z niej też liczni romantycy francuscy np. Flaubert w „Kuszeniu św. Antoniego“, Villiers de l'Isle „Axel“, Musset w komedji „Fantasio“ i in. Natomiast patos W. Hugo szukał — podobnie jak schillerowski — ujęcia w potężnej retoryczności).

Z drugiej zaś strony nie da się zaprzeczyć, że Francuzi właśnie wprowadzili w swej tragedji klasycznej typ „dramatu wewnętrznego, którego mistrzem jest Racine („Fedra“ ²⁾). On to wyzwolił tragedję francuską od suchego stoicyzmu (zapożyczonego od Seneki), a przepełniającego jeszcze utwory Corneille'a.

Ostatecznie o głębszem lub płytszem ujęciu człowieka jako „osoby dramatu“ rozstrzyga genjusz poety, dramat tworzącego, a nie ta lub owa forma.

*

*

*

Aby odeprzeć możliwe zarzuty, zbadamy teraz stosunek dramatu polskiego, zwłaszcza Mickiewicza i Wyspiańskiego, do zagadnienia formy dramatu nowożytnego, rozpatrywanej pod powyżej zaznaczonym kątem widzenia.

nie takich dzieł jak Kleista „Pentesilea“, Grillparzera „Ottokar“ i „Medea“, Hebbła „Judyta“ i „Gyges“ przekonuje o bezpodstawności takiego twierdzenia.

¹⁾ Bardzo ciekawą pod tym względem jest „Genowefa“ Tiecka.

²⁾ Po tej linii idzie też „Ifigenja“ Goethego.

Dramat polski 16-tego i 17-tego wieku nie wytworzył — jak wiadomo — swej formy oryginalnej, choć nie brakło pewnych prób w tym kierunku. Po Kochanowskim i Szymonowiczu nie zrodziła się u nas wielka tragedia w stylu renesansowym lub barokowym, a i dramat ludowy, nie wyszedł poza formy prymitywne. W wieku 18-tym wraz z odrodzeniem się całej literatury, przyjął dramat nasz formę francuską, pseudo-klasyczną i nie wyszedł w niej poza konwencjonalną poprawność ¹⁾.

Gdy Mickiewicz przystąpił do pisania „Dziadów“, wybrał oczywiście formę skrajnie romantyczną. Nawiązał do dawnego misterjum (aniołowie i szatani zjawiający się w walce o duszę Konrada), do pół-chrześcijańskiego a pół-pogańskiego obrzędu „dziadów“. Obrzęd ten miał być widocznie jednym z głównych węzłów, splatających różnorodne motywy akcji; nim rozpoczyna się poemat, nim kończą się dochowane części. Jest to ta sama zasada twórcza, którą widzieliśmy w „Faustie“. Widzimy również u Mickiewicza wyraźną tendencję do wykorzystania różnych elementów poezji i różnych rodzajów sztuki w ogólności. A więc elementu muzycznego (arja Zosi, scena śpiewana u Senatora), elementu epicznego (opowiadanie Sobolewskiego, kaprała, przypowieści ks. Piotra), lirycznego (pieśni gminne w I części „Dziadów“, Widzenie Ewy), przy czem nie zaniedbywał też wydobywania właściwych walorów dramatycznych dialogu (patos Improwizacji, będącej *sui generis* rozmową z Bogiem, sceny w więzieniu i u Senatora).

Widzimy tedy po jakiej linii szedł dramat mickiewiczowski. Zresztą myśli swe o dramacie słowiańskim wyraził poeta zupełnie jasno w wykładach paryskich. (Literatura słowiańska, Lekcja XVI, dnia 4. kwietnia 1843 r.) ²⁾.

W lekcji tej charakteryzuje dokładnie dramat zarówno starożytny, jak i nowożytny i wypowiada swe życzenia pod adresem dramatu słowiańskiego.

„Dramat — mówi Mickiewicz — jest najsilniejszą realizacją poezji sposobami sztuki... wszystkie rodzaje sztuki muszą przychodzić w pomoc poezji, żeby wystąpiła na widowisko przed publicznością...“

Dramat, wzięty w najwspanialszem i w najrozleglejszem znaczeniu tego wyrazu, powinien łączyć w sobie wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej, jak budowa polityczna narodu powinna być wizerunkiem wszystkich jego dążeń politycznych.

W tradycyjnej sztuce greckiej, w tragedjach Eschilesa i Sofoklesa, znajdujemy w chórach wielką poezję liryczną

¹⁾ Na retoryczność „Barbary Radziwiłłówny“ Felińskiego zwrócił niedawno uwagę prof. Eug. Kucharski. („Pam. liter.“ Roczn. XX. str. 21).

²⁾ „Dzieła Adama Mickiewicza“ (wyd. T. Piniego), Tom II. str. 387 i nast.

czasów pierwotnych, widzimy w dialogach epopeję, powtarzającą się w działaniu, mamy w ustach osób, wprowadzonych na scenę, w przemowach owych Nestorów, owych Ulisesów... zawiązki krasomówna...

Nigdzie dramat nie był tak dociągnięty, tak skończony, jak u Greków.

Omawia następnie Mickiewicz średniowieczne misterja, które, zdaniem jego, zawierają „rudymenta“ dramatu chrześcijańskiego, i dodaje, że „dramaty hiszpańskie i szekspirowskie wydoskonalily niektóre części tej rozległej osnowy“.

Skarży się wreszcie, że pisarze chrześcijańscy „zbałamuceni wzorami Greków i Rzymian, odcinając pomału niebo i piekło chrześcijańskie, zamknęli nakoniec dramat w salonach i buduarach, i dodaje, że „sztuka dramatyczna francuska, sztuka z czasów Ludwika XIV, zostanie zapewne odcięta, jako coś obcego, jako odezwanie się poganizmu w ciągu rozwijania się dramatu chrześcijańskiego“.

Tak potępia Mickiewicz klasyczną tragedję francuską i — acz z innych powodów — sądzi ją równie surowo, jak Lessing i Schiller.

Omówiwszy potem raz jeszcze pierwiastek cudowności, bez którego nie może powstać narodowy dramat słowiański, powiada: „Z tego cośmy powiedzieli, można wnosić, jak trudno jest napisać dramat słowiański, dramat, któryby obejmował wszystkie żywioły poezji narodowej, nigdzie nie ukazujące się tak licznie i tak rozmaicie. Dramat ten powinienby być być lirycznym i przypominać uroczę dźwięki pieśni gminnych — powinienby naśladować opowiadania, jakich wyborny wzór mamy w poematach Serbów i Czarnogórców — powinienby przytem przenosić nas w świat nadziemski. Takiego dramatu dotychczas jeszcze niemasz“.

Wreszcie wylicza Mickiewicz te słowiańskie dramaty, które najbardziej odpowiadają jego postulatowi. Są to: „Dymitr“ Puszkina, „Obylicz“, tragedia serbskiego poety Milutynowicza i „Nieboska komedja“, (omówiona już dokładnie poprzednio: Lekcja VIII—XI, 1843 r.).

Takie były poglądy naszego największego poety na formę dramatu słowiańskiego. Miała być ona przedewszystkiem chrześcijańską z ducha i iść po linii pierwotnego dramatu średniowiecznego, ale z zachowaniem rodzimych pierwiastków słowiańskich. Takim dramatem byłyby się może stały „Dziady“, o których zresztą Mickiewicz wspomniał w tym związku¹⁾. (O „Balladynie“ i „Lilli Wenedzie“ nie wspomina. Trudno orzec, czy dlatego, że odmawiał im ducha słowiańskiego, czy tylko z powodu osobistej niechęci do Słowackiego). Twórca

¹⁾ „Dzieła Adama Mickiewicza“ (wyd. Piniego), Tom II. str. 389.

nauki, ridendo castigans mores, ale przenosi widza w czarowny świat, w którym jedynie i wyłącznie króluje eteryczna fantazja poety.

Komedja szekspirowska, ta fantastyczna właśnie — obok niej istniała jeszcze komedja bardziej realistyczna: „Poskromienie złoŃnicy“, „Wesołe kumoszki z Windsoru“ — odżyła w dobie romantyzmu, miała bowiem w sobie wszystkie elementy drogie romantycznej poezji.

Pierwszym, który stworzył komedję romantyczną, był Ludwik Tieck, pisząc w r. 1797 utwór p. t. „Kot w butach“. Baśń ta — zaczerpnięta ze zbioru „Contes de ma mère l'Oie“ Perrault'a — posłużyła pocie jako kanwa, na której wyhaftował pyszną literacką satyrę, na ówczesne stosunki teatralne. Formy dostarczył nietylko Szekspir, ile Hans Sachs, Gozzi¹⁾ i Holberg²⁾, u którego w komedji „Ulysses z Itaki“, znajdujemy już ów swawolny ton tieckowski, igrający z iluzją i rzeczywistością sceniczną. Był to właściwy rys komedji romantycznej, doprowadzony do zenitu, czy też może ad absurdum, w następnej satyrycznej komedji Tiecka p. t. „Książę Zerbino, czyli podróż po dobry smak“ (1798). Tu silniej oddziaływała fantastyka Szekspira, ale zarazem wzrosła swawola autora, który korzystając z praw „ironji romantycznej“ bawi się swem dziełem, przewracając je i nicując na wsze strony w oczach widzów. (Książę Zerbino po różnych przejściach, szuka „dobrego smaku“ w samej komedji i każe ją w tym celu odegrać raz jeszcze, ale od końca do początku. Skutkiem tego poszczególne osoby, które rolę swą już skończyły, muszą ku swemu zdziwieniu, raz jeszcze zjawić się na scenie, a na ich rozpaczliwe wołania o pomoc przybiega sam autor razem z krytykami, czytelnikami i zece-rami). Jak z tego widać Tieck niszczy wszelką iluzję sceniczną i triumfuje nad wszelką formą...

Ta jego komedja oddaje może najlepiej ducha komedji romantycznej. Podobne dzieła, mniej lub więcej skrajne w nadużywaniu „ironji“, stworzyli po nim: Brentano („Ponce de Leon“), Eichendorff, Grabbe („Żart, satyra, ironja i głębsze znaczenie“). We Francji podobną komedję, choć bez ekstrawagancj Tiecka, dał Musset („Fantasio“ r. 1835), który znów oddziałał na „Leonce i Lena“ Büchnera.

Jeśli byśmy pod tym kątem widzenia rozpatrywali komedję Fredry (ojca), to rychło doszlibyśmy do przekonania, że pi-sarzowi naszemu obcą została forma powyżej scharakteryzowanej komedji romantycznej. Przeciwnie najcelniejsze utwory jego trzymają się utartej formy plautowsko-molierowskiej, pozwalając sobie tylko na nieznaczne odchylenia.

¹⁾ Komedjopisarz włoski (1722—1806).

²⁾ Komedjopisarz duński (1684—1754).

„Balladyny“ przeszedł zresztą typową drogę romantyczną od dramatu szekspirowskiego do calderonowskiego, a swój najoryginalniejszy co do formy dramat dał, zapewne dopiero w „Samuelu Zborowskim“.

*

*

*

Nad stworzeniem oryginalnej formy dla polskiego dramatu pracowali po Mickiewiczu najpłodniej Norwid i Wyspiański. Gdy jednak pierwszy utopił swój dramat w mętnym symbolizmie („Krakus“), drugi dał istotnie dzieła o formie oryginalnej.

Wyższość jego nad innymi poetami leży właśnie w tem, że mył i misterjum są dla niego czemś żywym, aktualnem a nie martwą dekoracją. W dziełach Wyspiańskiego splatają się w przedziwny sposób pierwiastki liryczne, muzyczne, plastyczne i dramatyczne w jedną organiczną całość, obok kompozycji zupełnie zwartych („Bolesław Śmiały“, „Sędziowie“, „Odys“), mamy luźniejsze („Akropolis“, „Noc listopadowa“, „Achilleis“), obok dramatów o charakterze romantycznym („We-sele“), przekład corneillowskiego „Cyda“. Poeta dążył bowiem konsekwentnie do wchłonięcia w siebie wszystkich elementów sztuki dramatycznej i syntezę ich dał może najlepiej w przedziwnem misterjum „Nocy listopadowej“.

*

*

*

Wywody nasze byłyby niezupełne, gdybyśmy nie zwrócili uwagi na fakt, że także w rozwoju nowożytnej komedji, dadzą się wyraźnie rozróżnić dwie formy: „prawidłowa“ i „nieprawidłowa“. Pierwsza wywodzi się od rzymskiej komedji Plauta, a ta znów wzorowała się na nowej komedji, greckiej, która wyzbyła się już innych elementów i była jedynie czystą komedją, tj. dowcipnem przedstawieniem obyczajów średniej warstwy społecznej („la peinture spirituelle et fine des moeurs moyennes“. Faguet, l. c. str. 114).

Dzięki Molierowi i jego następcom forma ta stała się miarodajną dla komedji nowożytnej aż do dnia dzisiejszego, a jej głównym elementem jest dowcipny dialog dramatyczny (komedje Moliera posiadały jeszcze — częściowo przynajmniej — wkładki baletowe, usunięte następnie z komedji francuskiej).

Druga forma sięga starej komedji ludowej, zwłaszcza włoskiej i Szekspira („Jak wam się podoba“, „Sen nocy letniej“, „Burza“) i odznacza się kompozycją luźną, muzyczną raczej, niż dramatyczną. Komedja Szekspira nie zna tendencji moralizatorskich, jak molierowska i nie przeprowadza w ciągu trzech czy pięciu aktów jakiejś budującej