

TYGODNIK SŁOWA POLSKIEGO

BEZPŁATNY DODATEK NIEDZIELNY DO „SŁOWA POLSKIEGO“ POŚWIĘCONY NAUCE LITERATURZE I SZTUCE
 POD REDAKCYĄ JANA KASPROWICZA.

WACŁAW RADZIŹSZEWSKI

TESKNOTA.

Z owych śródleśnych altan, z owych grót nadwodnych,
 Co mi były jak Szczęścia świątynie ogromne,
 Z szumu borów zielonych, z łąk ciszą pogodnych
 Splywa moja Tesknota i przychodzi do mnie.

I wyciąga z wyrzutem białe drobne dłonie,
 I wyciąga z błaganiem ramion swoich dwoje
 Ku tej cichej, tak bardzo ukochanej stronie,
 Co słuchała twych przysięg, widziała łązy twoje.

Patrzy, patrzy i czeka; — czeka, czy gdzie w dali
 Blask się twojej postaci jak tęcza nie rzuci,
 Czy nie splywa mgłą srebrną z modrej, senniej fali...
 I tak jak dziecię kwili: Nie wróci, nie wróci...

Twarz zakryła i idzie... Idzie smutna, cicha
 Na tę błoń, co nam niegdyś była tak słoneczna!
 I u każdego róży zawisa kielicha
 A wicher nad nią szumi: wieczna, wieczna, wieczna...

I idzie na te bory, parta wichru techniem,
 Gdzieś mi głowę na piersi opierała senna. —
 I po drzewach się wieszka nikiłym, zwiewnym cieniem,
 A wicher nad nią szumi: bezdenna, bezdenna...

I idzie, jak mgła chwiejna i jak mgła opada
 Na puch kwiatów, na trawy wilgotną zieloność
 I rozsuwa się smętna, załękła i błada
 I rozsuwa się drżąca w bezkres, — w nieskończoność.

STEFAN WOŁOMIRSKI.

LITERATURA PATRYOTYCZNO-POLITYCZNA.

(I.) Literatura i publicystyka polityczna jest objawem życia danego narodu, wyrazem jego dążeń i potrzeb społecznych, jego kultury historycznej, dojrzałości obywatelskiej, w pewnym nareszcie stopniu, wykładnikiem jego patryotyzmu.

Spółczeństwo politycznie nieme dowodzi swojej niedojrzałości; społeczeństwo, dłużej politycznie milczące, zostanie posądzone albo o zgodę z istniejącym rzeczą porządkiem, albo o takie przygnębienie, że wydobyć już z siebie nie umie głosu krytyki i opozycji, pragnienia reformy, uczucia protestu i walki. Wtedy i nieprzyjaciel pomyśleć może, iż opór został złamany. Co gorsza, obawiać by się wówczas wypadało, częściowej asymilacji ogółu z warunkami po-

litycznymi. Tylko ludzie szlachetni, ze świadomością wyższych przeznaczeń naszego rodzaju, z wrażliwością na krzywdy, ciemnotę i poniżenie, z poczuciem słusznych i świętych praw narodowych, dążą do zmiany rzeczywistości, której całą okropność za siebie i za innych odczuwają; człowiek przeciętny, stanowiący w sumie główną masę społeczną, ze swoją nieruchawą psychologią i małą wyobraźnią, z biernością uczuć i pojęć, godzi się bezwiednie dla samego siebie z warunkami, w których żyje, nie znajdując możliwości ich zmienienia, nie przewidując takiej gry i ewolucji stosunków, któreby zmianę pręcej lub później spowodować miały. Jeżeli ten człowiek przeciętny i pokrewna mu warstwa posiada dobrobyt, to wtedy zanadto ceni wygodę życia spokojnego, ażeby je narażać w opozycyi, w samym nawet już zbyt śmiałym dla niego pragnieniu poprawy stosunków ogólnych, jeżeli znów teczy ciężką walkę o byt, jeżeli długo zalewa go niedostatek, lub pożera nędza, to wtedy albo całkowicie pochłaniają go wysiłki dla częściowego choćby zadośćuczynienia najpilniejszym potrzebom, albo staje się tak apatycznym i bezradnym, że wszelkie cierpienia i dążenia ogólne nie znajdują w nim odgłosu.

Zadaniem literatury politycznej jest niedopuszczenie, przynajmniej w kołach i grupach przodujących, do apatii i bezmyślności, do ogólnego zatamowania i zaniku solidarności, jakie zagrażają odartemu z wszelkich praw politycznych społeczeństwu. Tam bowiem, gdzie nie ma instytucyj skupiających jednostki i regulujących funkce społeczne, gdzie opinia publiczna została pozbawioną wszelkich właściwych jej organów, gdzie zakazano najskromniejszych wymian myśli pod względem głównych zadań zbiorowych, tam ogół, który nie zdobędzie się na oporność, solidarność i pewną organizację wewnętrzną, ukrytą wprawdzie, lecz czynną, przedstawia kupę piasku, której ziarenka wiatr dowolnie rozwiewa.

Czynione są wszelkie usiłowania, ażeby z ogółu polskiego uczynić taką mianowicie kupę piasku, bezładny i bezwładny zbiór jednostek, który nie posiada budowy organiczno-politycznej, nad którym czuwa bezustannie z wyteżonym wzrokiem destrukcyjny mechanizm państwowy, patrząc czy nie powstaje gdziekolwiek najmniejsze skupianie się i porozumiewanie w celach ogólnych.

Zadaniem literatury politycznej w takich okolicznościach jest budzenie i kształcenie świadomości, łączenie przeszłości z przyszłością, umiejętne wskazywanie dróg do zaspakajania najpilniejszych potrzeb narodowych, wytwarzanie spójni między luźnymi kołami i żywiołami, przenikanie myśłą przewodnią i uczuciem ciepłym wyznawców wspólnej sprawy, którzy częstokroć żyjąc i będąc długo obok siebie, nie

wiedzą wzajemnie o sobie, wyrabianie i dostarczanie ogółowi wypróbowanych kryteriów do sądzenia faktów politycznych, trafna i czujna krytyka zamiarów rządowych, do rozbicia i zniszczenia narodu zmierzających, po nad tem wszystkim zaś utrzymywanie i podniecanie Znicza narodowego, jego podań i walk męczeństwa i nadziei. Naród jak nasz, któremu wydatto, że się tak wyrażę, wszystkie materyalne atrybuty istnienia politycznego, żyje przeważnie duchem i przekonaniem, ideałem i wspomnieniem; z nich czerpie tę siłę, której mu najgruntowniejsze rozumowanie nie dostarczy i która zastępować musi organizację państwową, dopóty, dopóki nie nastąpi przemiana w losach historycznych. Tak, mniej więcej, pojmuję literaturę polityczną w naszych warunkach. Wynika z tego, że jej zadania są raczej praktyczne, niż teoretyczne, że odpowiadać powinny więcej bezpośrednim wymaganiom życia narodowego, niż rozwoju umiejętności.

To też zgodnie z naszym położeniem historycznym, wytworzonym przez rozbiory, cała nasza literatura razem z poezją była przedewszystkiem odbiciem politycznych losów narodu. Wśród cudzoziemców Brandes pojął to trafnie.

„Poeci polscy, jakby przeczuli — pisze on — że zadaniem ich było dać Polsce na drogę, którą miała do przebycia, taki pokarm ożywczy i duchowy napój, którym naród w razie potrzeby mógłby pokrzepić się nawet przez ciąg kilku wieków. W utworach swych złożyli oni przeto wszystkie uczucia, jakie żywili dla swego narodu, zebrali i skoncentrowali w nich, jak tego dotąd nikt nigdzie nie uczynił: miłość ojczyzny, nadzieję, nienawiść zdrady i krzywdy, oraz wiarę w ostateczne zwycięstwo słusznej sprawy. Dla tego też nie są to badawcze i dążące do rzeczywistości lecz — prorocze duchy“.

Niezależność polityczna jest puklerzem, pod którym swobodnie kwitnąć może społeczeństwo ze swoją wiedzą, poezją i sztuką, ze swojemi tradycjami i marzeniami przyszłości. Z chwilą upadku politycznego, po którym następuje przesładowanie, jak się to stało w Polsce, kiedy państwa rozbiorem nie cofnęły się przed żadną zbrodnią i nikczemnością, ażeby tylko życie polskie zgładzić z powierzchni ziemi, literatura narodowa podwójną przyjęła rolę; najpierw uczuła ona ogół, aby noc nie zapadła w jego głowach, uczęła go pracy i wytrwałości, wzięła na siebie obowiązki nauczycielki, powtóre nie pozwoliła upaść historycznym jego tradycjom i dlatego przyrównawszy ojczyznę do cudownej i wielkiej postaci Chrystusa na krwawem i posępnem tle dziejów, przypominała narodowi o jego przeznaczeniu, które wiązała z zapowiedzią powszechnego odrodzenia ludzkości.

„Lecz zaklinam, niech żywi nie tracą nadziei
I przed narodem niosą oświaty kaganiec,
A kiedy trzeba — na śmierć idą po kolei,
Jak kamienie przez Boga rzucone na szaniec.“
(Słowacki)

Pierwsze zadanie praktyczno-pedagogiczne wypełniła literatura domowa, skrepowana cenzurą, która łamała i krzywiła każdy wyższy talent i nie pozwalała mu rozpiąć skrzydeł do lotu; drugie zadanie podjęła po roku 1831 literatura emigracyjna, która dzięki trzem duchom wielkim, smutnym i tragicznym, zstąpiła do głębin życia naszego i wydobyla stamtąd szczytne poświęcenie i wielkie proroctwa z świetnym przepychem i wstrząsającym tragizmem. Znaczenie

tej drugiej literatury jeszcze może ocenione w całej rozciągłości nie zostało. Zjemy dotychczas wszyscy pośrednio lub bezpośrednio jej krwią i smutkiem, jej ideałami i nadziejami, drogie są nam nawet jej błędy głębokie i pouczające jej marzenia. Nazywając tę świętą spuściznę „literaturą“ czynimy to tylko dla braku odpowiedniejszego wyrazu, w istocie rzeczy, ta nazwa jest dla niej za ciasna, zarówno jak nazwa „poetów“ dla Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. (Dok. nast.)

MARYA RYGIER.

Z współczesnej literatury włoskiej.

(II.) Z młodszej generacji powieściopisarzy włoskich bardzo cenionym jest Luciano Zuccoli. Modernista z głębi duszy, kocha estetykę i piękno, czego dał dowód w swej wspaniałej fantazji „La Morte di Orfeo“ (Śmierć Orfeusza), o kolorycie silnym i żywym. Twórczość jego jest przejęta na wskróś pesymizmem. Zajmują go najsmutniejsze zagadnienia życia. Bohaterzy jego są ludźmi słabymi i nieszczęśliwymi; bohaterki chorowite i nerwowe. Dotąd opisywał jako świadek ironiczny i obojętny; w najnowszej swojej książce, „Roberta“, włożył wiele uczucia. Główną heroiną powieści jest młoda dziewczyna, chora na suchoty, o usposobieniu czułym i zmiennym. Opowiadanie sprawia wrażenie przygnębiające, zdwojone przez wielką naturalność w przedstawieniu faktów i charakterów. Autor nie zdaje się współczuć z bohaterką; ale oskarża życie, które tworzy podobne położenia bez wyjścia. W jego słowach jest gorzeć, nie ma buntu i rozpacz; widać, że dusza jego oswoiła się ze smutkiem i nie dziwi się niczemu, choć wiele widzi i spostrzega.

Oryginalny utwór dał nam niedawno młody i obiecujący autor: Cosimo Giorgieri-Contri. Pod ogólnym tytułem: „Sentieri della giovinezza“ zawarł przygody miłosne Leoncello Sorsola, człowieka lekkiego i skłonnego do zakochania się równie prędko, jak do zapomnienia o przedmiocie swej miłości. Każda nowa znajoma mogła być pewna, że wzbudzi w nim krótkotrwałe uczucie. Potrzebował tylko, aby pani jego serca była piękną, a do tego elegancką i szykowną. Wtedy zapalał się do niej łatwo, szczególnie jeśli ją spotkał w ładnym saloniku, teńjącym czasem miłością, albo w jakim pięknym ogrodzie, pełnym kwiatów i woni, lub choćby na modnym i dystyngowanym zebraniu. Miłość dla niego musiała być wytworna. Kochał też same tylko panie, a raczej flirtował z niemi, dłużej lub krócej, zależnie od własnego upodobania lub od wzajemności, jaką mu się wypłacały. Nigdy jednak nie zatrzymywał się długo przy jednej osobie. Potrzebował ciągłej zmiany. Co też autor zaznacza słusznie, że „nieraz wypadki życiowe zależą daleko więcej od usposobienia człowieka, aniżeli wpływają na kształtowanie się jego charakteru“. Leoncello nie uważał miłości jako wielką i silną namiętność, która wpływa stanowczo na dalszy bieg życia, ale jako przejściowe upojenie. Nie dziwnego więc, że każda jego miłość kończyła się rozczarowaniem i smutkiem. Autor doskonale oddał ten charakter chwyciny i wrażliwy, te sceny flirtu z wielkiego świata, stosując wybornie swój styl do

zdarzeń opowiadanych. Używa słów wyszukanych, zdań zaokrąglonych, opisuje z upodobaniem szereg postaci niewieści, lotnych, wytwornych, jak ta miłość, której są przedmiotem.

Pisarzem, posiadającym w wysokim stopniu dar analizy psychologicznej, jest Ugo Ojetti. Przytem odznacza się rzutkością umysłu i różnorodnym uzdolnieniem. Jest dobrym mówcą, krytykiem, cenionym nawet we Francji, próbował swych sił w dramacie, a szczególnie celuje w powieściach. Pisze świeżo i malowniczo, z ogromną znajomością języka, z którego umie wydobyć całe bogactwo wyrażań i subtelną cieniowanie. Książka jego, opisująca Amerykę podczas wojny z Hiszpanią, okazuje jego zmysł spostrzegawczy i biegłość w sprawach politycznych, dając zarazem świetny dowód żywości stylu i talentu chwytania w ruchu życia i ludzi. Jedną z najlepszych jego powieści jest bez wątpienia „Il Vecchio“. Jest to głębokie studium psychologiczne, przeprowadzone nad duszą starca, którego, po zgonie ukochanej żony, napada niepohamowany strach śmierci, tak, że wszystko to, co mogłoby mu być powodem radości, wzmaga tylko jego męczarnie moralne. Ma dzieci, ma dostatek, ma jeszcze zdrowie, ale nie go nie cieszy. Widzi, że wokoło niego cała natura odmładza się rok rocznie, a on pochyla się ciągle, choć nieznacznie, ku zgrzybiałości. Stan jego jest okropny. Pragnie życia z rozpaczliwą niemocą bezradnego starca, a jednak postanawia je przerwać dobrowolnie, woląc rychły zgon od powolnego konania. Niszczy więc wszystkie pamiątki przeszłości, w obawie, aby ich spadkobiercy jego nie sponiewierali, i następnie niecka się do samobójstwa jako do jedynego rozwiązania dręczącej zagadki życia i śmierci.

Ojetti stworzył w „Il Vecchio“ typ głęboko pojęty i artystycznie przeprowadzony; nie z mniejszą siłą skreślił osoby drugorzędne i całe otoczenie, wśród którego rozwija się smutna fabuła.

Teatr włoski liczy obecnie kilku znakomitych pisarzy. Ale przede wszystkim, mówiąc o teatrze włoskim, trzeba rozróżnić dwa jego rodzaje: dyalektowy i czysto włoski, czyli posługujący się językiem tokańskim. Pierwszy ma już przeszłość kilkunastoletnią i kwitnie teraz na równi z drugim, ogólnonarodowym, który jest o wiele późniejszego pochodzenia. W teatrze dyalektowym pracuje z powodzeniem piemontczyk Begeuzio, którego utwór „Monsignor Cravetti“ jest uważany za arcydzieło w swoim rodzaju. Scena wenecka poniosła niedawno dotkliwą stratę w śmierci dwóch wybitnych komedyopisarzy: Gallina i Selvatico.

Kiedy mowa o literaturze dyalektowej, nie mogą pominąć wybornego poety rzymskiego Cesare Pascarella, którego poezye, pisane w dyalekcie, używają szerokiej popularności, i który pokusił się nawet o użytkowanie tegoż dyalektu w małym poemacie p. t.: „Villa Gloria“, opiewającym bohaterską obronę Rzymu przez Garibaldi'ego w roku 1849.

Ale wróćmy do teatru ogólnonarodowego. Od pewnego czasu można w nim zauważyć wielki postęp. Młode talenty rzuciły się tłumnie ku mało wyzyskanemu dotąd zawodowi. Około 1860 roku pojawili się pierwsi pionierzy: Paolo Ferrari i Achille Corelli. Prace ich spotkało życzliwe przyjęcie ze strony publiczności i krytyki. Obecnie Ferrari już nie żyje, a Corelli zamilkł zupełnie. Natomiast wystąpili na pole walki młodzi i zdolni następcy. Takimi są prze-

de wszystkim Giuseppe Giacosa i Gerolamo Rovetta. Po nich zasługują na wymienienie Camillo Antona-Traversi, Praga, Sem Benelli, Giacomo Traversi, Bracco i Lopez.

Giuseppe Giacosa, urodzony w Piemencie, jest już autorem kilku dramatów i komedij, pośród których najlepsze są: „Trionfo d'Amore“ (Tryumf miłości), „Fratello d'arme“ (Przyjaciel broni), „Affari di banca“ (Spekulacye bankowe), „Diritti dell'animo“ (Prawa duszy). Władza płynnym, dźwięcznym i obrazowym stylem, przesiąkniętym z lekka manierą wielkoświatową bez wpadania jednak w przesadę. Okazał się także dobrym poetą w dramacie wierszowanym p. t. „Partita a scacchi“ (Gra w szachy), w którym zachwyił melodyjnością mowy wiązanej. Jako pisarz prozą, umie przelać w dyalog tyle żywości i prawdy, że jest zawsze zajmującym i miłym, nawet wtedy, gdy treść nie przedstawia głębszej myśli lub niesporzuciwanych wydarzeń. Ma dużo pogody, dużo uczucia i fantazyi, które ujawniają się w jego utworach. Najnowszy jego dramat „Come le foglie“ (Jak liście), był grany i oklaskiwany w wielu miastach włoskich, a szczególnie w Medyolanie, gdzie wywołał wielkie wrażenie. Jest on uważany ogólnie za najlepsze jego dzieło.

Gerolamo Rovetta, młodszy o kilka lat od Giacosa, przerasta go szybko siłą talentu i bogactwem treści. W jego dramatach przesuwa się ludzkie ze wszystkich sfer towarzyskich. Przedstawia w nich życie arystokratyczne z jego próżnością i szykiem, z jego wygórowanymi potrzebami i z jego rozrzutnością, ze skrytymi namiętnościami, które wrą w jego łonie; a potem, schodząc do ludu, kreśli wstrząsający obraz jego niedoli i jego krzywd.

Rodem z Brescii, stał się medyolańczykiem w sztuce i w idei, przyswajając sobie w „moralnej stolicy“ Włoch idee radykalne i czerpiąc wśród jej ludności typy do swych utworów. Tego roku pojawił się nowy jego dramat „Romanticismo“ (Romantyzm).

Oprócz rzeczywistego i wielkiego talentu, jaki się w nim objawia, zawdzięcza on w części swe powodzenie i samej treści, porywającej wspaniałem wywołaniem wspomnień o walkach, które poprzedziły niepodległość narodową. Bohaterami dramatu są członkowie tajnego stowarzyszenia „Giovane Italia“ (Młodych Włoch), sławnych w historii powstań i spisków włoskich, któremu jego założyciel Mazzini dał za hasło: „Dio e popolo!“ (Bóg i lud), za cel zjednoczoną i niepodległą republikę włoską, a za środek: „Agitatevi ed egitate!“ (Buntujcie się i buntujcie innych). W dramacie Rovetty'ego głównym bohaterem jest młody arystokrata, który oddaniem się całkowitem sprawie wolności pragnie zmyć plamę rodu, uważanego słusznie za sprzyjającego najezdnikom, i zyskać miłość żony, która nim gardzi, posiadając go o solidarność z matką, kobietą dumną i ograniczoną, chełpiącą się swym przywiązaniem do obcego tronu. Z początku spotyka go nieufność ze strony stowarzyszonych, ale się nią nie zraża i przezwycięża wreszcie ich podejrzenia; a żona, odkrywszy jego prawdziwe uczucia, oddaje mu się z upojeniem i z gorącą tkliwością. Scena przysięgi, składanej przez niego w gronie przyjmującego go towarzystwa „Młodych Włoch“, i druga z żoną, kiedy ta wyznaje mu swą dawną i tłumioną miłość, są, każda w swym rodzaju, najpiękniejszymi miejscami w dramacie. Jest jednak jeden człowiek, który patrzy z tajoną za-

zdrosiecią na kochających się małżonków, dlatego, że sam żywi niecne zamiary względem pięknej i szczęśliwej kobiety. Nienawiść ta posuwa się aż do złożenia denuncyacji w ręce rządu, poczem zdradca odbiera sobie życie. Na szczęście wpływowi przyjaciel rodziny, a wysoki urzędnik austriacki, odsuwa grożące niebezpieczeństwo, próbuje jednak przy tej sposobności wyludzić od wylekłej żony nazwiska współwiny, czemu ona opiera się z oburzeniem, mówiąc, iż woli poświęcić męża, aniżeli popełnić tak ohydłą zdradę. Niedługo potem spada nowy grom, tym razem groźniejszy. Został schwytyany okręt, przewożący broń dla powstańców, i kapitan załogi wyznał dla kogo była przeznaczona. Wśród znacznej liczby skompromitowanych znajduje się także bohater dramatu. Znowu ten sam urzędnik austriacki przychodzi mu w pomoc, podsuwając pewny sposób ucieczki. Ale on oddaje go swemu przyjacielowi, którego zapewnia, że jemu samemu nie grozi żadne niebezpieczeństwo, i poleca mu zawiadomić po drodze innych stowarzyszonych. Sam zaś pozostaje w domu, gdzie go też policya austriacka aresztuje.

Rovetta nie zatrudnia się wyłącznie utworami scenicznymi; pisuje także powieści, które jednak mają wiele cech dramatycznych, choćby tę jedną, bardzo charakterystyczną, że używa w opowiadaniu czasu teraźniejszego zamiast przeszłego. Najlepsze jego powieści są: „L'Idolo“ i „La Signorina“.

(Dok. nast.)

ADAM CYBULSKI

KAPLICA SZTUKI CZYSTEJ.

Zdała od banalnie brutalnego zgiełku wydarzeń i wszelkich *promiscuités* życia współczesnego zięjącego, jak może nigdy jeszcze, oteflannym rozłamem między marzeniem a t. zw. rzeczywistością, zdała od tych zarówno, którzy *panem*, jak i od tych, którzy *circenses* wołają — zapatrzony ekstazy w swą przepiękną Chimere: ideał sztuki jedynej i wiecznej, co nie zna kierunków i haseł, lecz tylko tworzą moc i głębię artysty — zbudował Jej w roku zesłłym *arbitrer elegantiae* poezyi polskiej, Miriam, kaplicę... w Warszawie. Że zbudował ją tam a nie gdzieindziej, to uważać należy jedynie za przypadek czysto zewnętrzny, kontrastem potęgający jeszcze wrażenie, jakie wśród uprzedzonych i nieuprzedzonych wywołuje arystokratyczna budowa tej samotnej świątynki; element „warszawski“, jeżeli się w niej wogóle przejawia, to tylko przygodnie w części teoretyczno-polemicznej (och, ten biedny p. Choiński *et tutti quanti!*). Gdziekolwiek bądź zbudowana była „Chimera“, jeżeliby tylko architektem jej i arcykapłanem w jednej osobie był Miriam, na drzwiach jej widniałby z pewnością ten dumny napis:

„Nicht zum Guten, nicht vom Bösen
Wollen wir die Welt erlösen,
Nur zum Willen, der da schafft —
Dichterkraft ist Gotteskraft!“

Sztuka czysta, sztuka symboliczna i mistyczna, po przez stronę zmysłową człowieka otwierająca perspektywy na transcendentalny świat Nieskończoności, sztuka *par excellence* arystokratyczna, która — jak mówi Norwid — „żywi anielstwo swe — na każdą

dobę, co jest przypadkowe, rzucając na bok... to credo artystyczne „Chimery“ i jej założyciela. Ktokolwiek choćby zdaleka śledził te drogi, po jakich kroczył fanatyczny kochanek Piękną, Zenon Przemyski, ktokolwiek go znał jako poetę — niezrównanego majstra słowa i jako erudyte głębokiego, który jak chyba nikt drugi u nas, zapoznał się na swych wędrowkach z wszystkimi objawami „modernizmu“ europejskiego a zwłaszcza francuskiego i belgijskiego, ktokolwiek zdawał sobie sprawę z wyrabiających się w nim wolna przekonani artystycznych, wyrażonych po raz pierwszy w r. 1891 w rozprawie o Maeterlincku, i z jego osobistych upodobań i sympatii — ten zresztą łatwo i z góry już mógł przewidzieć, jaki charakter człowiek ten będzie musiał nadać założonemu przez siebie pismu, którego prospekt — „Laurów i ciemno“ — pojawił się pod koniec r. 1900. Łatwo więc było przewidzieć, że miriamowska „Chimera“, która po upadku ostatecznym krakowskiego „Życia“, zdawała się obejmować w spuście niu po nim stanowisko naczelnego organu „Młodej Polski“, będzie przede wszystkim trybuną swego założyciela, nie kościołem sztuki, jakim chciało być nieraz do zbytku „młode“ „Życie“ Szczepańskiego, które zawsze przynajmniej starało się objąć jaknajszersze horyzonty twórczości współczesnej — ale kaplicą, taką mniej więcej, jaką było „Życie“ Przybyszewskiego. W samej rzeczy „Chimera“, a przynajmniej jej rocznik pierwszy, którego zesze ostatnich zeszytów pojawiło się dopiero w lecie b. r. — nosi na sobie przede wszystkim wybitne piętno indywidualności swego wydawcy, wskutek czego, pomimo pierwszorzędnej swej wartości, jako jednego z najbardziej kulturalnych i najwykwintniej redagowanych miesięczników europejskich, może być uważana tylko za organ pewnej grupy, któremu tu zasadniczy nadaje jeden człowiek. W danych warunkach, przy tego rodzaju antologiach peryodycznych, jest to zresztą rzeczą zupełnie naturalną. Podniosłych i głębokich teorii artystycznych Miriamu czasami bynajmniej naważać nie można i w ich ramach pomieścić się może moc najróżnorodniejszych indywidualności — w praktyce jednak jego „Chimera“ musi dawać wyraz przede wszystkim osobistym zamiłowaniami swego wydawcy i charakteryzować najlepiej — jego samego oraz pewien prąd zachodnio-europejski, którego on właśnie jest u nas najwybitniejszym przedstawicielem teoretycznym.

„Jak w życiu nie mamy możliwości przyjrzeć się wewnętrznej, nieskończonej świata i człowieka istocie, i musimy zadowolnić się tymi oślepiającymi oko przeblaskami, które rozdzierają od czasu do czasu szare tło zmysłowej rzeczywistości, tak też i w poezyi można tylko w ramy rzeczywistych i odpowiednich szczegółów zmysłowych oprawiać perspektywę nieskończoności, specjalnymi dotknięciami pendzla poetyckiego maskować te ostatnie, kazać się ich domyślać duchowi zdolnego do marzenia czytelnika i tu i ówdzie tylko fosforycznym błyskiem drogę ku głębiom ukrytym rozświetlać.“ Tak pisał Miriam przed laty kilku. Dziś teoryę tę, której genealogię duchową nie tutaj miejsce wywodzić, a której przedstawicielem najwybitniejszym na zachodzie jest Maeterlinck — dziś Miriam w swej „Chimere“ wyjaśnia ją nam szczegółowo w odniesieniu do poszczególnych działów sztuki, stosując ją równocześnie praktycznie w wyborze dzieł oryginalnych i tłumaczonych.

Wysoce interesujący jest ten ostatnie stronicę każdego zeszytu wypełniający dział krytyczny, prowadzony przeważnie przez samego Miriam, w którym on wypowiada się zupełnie bezpośrednio. „Treścią sztuki — mówi on — wogóle musi być zawsze to, co istnieje rzeczywiście, to jest nierozzerwalna całość i jedność bytu, która jest nieskończonością, nie zaś pojedyncze, oderwane od całości zjawiska czy wrażenia, które jako nieistniejące w tem oderwaniu, złudzeniem są próżnym. Do nieskończoności prowadzi drogę nieskończoność... Wizja rzeczy, jakimi one są w sobie, to jest, w stałym związku ze wszystkością, i magiczne oddanie, wcielenie tej wizji, znalezienie dla niej jedynej odpowiedniej formy — oto warunki każdego prawego dzieła sztuki“. To zasada naczelna, którą Miriam stosuje kolejno do poezji, dramatu, powieści i do wszystkich gałęzi sztuk plastycznych nawet do t. zw. sztuki stosowanej, to zasada, której każe się trzymać krytyce i do której też mniej lub więcej stosują się jego współpracownicy w dziale krytycznym „Chimery“. Dział ten wskutek przewagi materiału twórczego w piśmie a konieczności wypowiedzenia się wpieryw zasadniczego ze strony redakcyi, jest w pierwszym roczniku przeważnie teoretyczny.

W tych „Glossach“ zarówno jak w artykułach zatytułowanych „Los geniuszów“ i „Walka ze sztuką“ a po części także w studyach o drzeworycie japońskim i o Rimbaudzie dał Miriam cały swój program, cały swój pogląd na sztukę i na jej stosunek do społeczeństwa. Udowadnia on tam najpierw „biegunowo przeciwny stosunek popularności dzieł twórczych (w jakiej bądź dziedzinie: nauki czy sztuki) do ich głębokości, subtelności, powszechności przestrzennej, niezmienności czasowej, jednym słowem, do ich genialności“, udowadnia nienawiść *der compacten Majorität* do wszystkich rzeczy wiekiuistych wogóle a do sztuki prawdziwej w szczególności.

Rozprawia się on tam ostro z wszelakiego gatunku snobizmem, ciężkie razy rozdzielając niejednokrotnie prasie i „literaturze“ warszawskiej... Jakież ostatecznie zadanie ma spełniać według niego sztuka? Ma ona *accroître la vigueur de l'esprit*, potęgować, rozszerzać ducha, powodować owo „bezinteresowne, nieokreślone, całościowe urastanie, które odezuwał twórca Mojżesza przy czytaniu Homera“. Nie więcej. Jakże daleko jesteśmy od wszelkiego utylitarysty w potocznym tego słowa znaczeniu, od „pychy społeczno-równościowej“ traktującej twórczość artystyczną na równi z produkcją piekarza lub krawca! Na wysokim, niebosiężnym piedestale stawia Miriam swoje umiłowane bożyszcze. Gdy mówi o niem, mówi zawsze w słowach podniosłych, namaszczonych, patetycznych... i wyszukanych. Słowem tym jednak, tak samo zresztą jak całej twórczości poetyckiej autora „Z czary młodości“, brak jednej tylko rzeczy — ciepła. Jest w całym zapale, tak jak w całej naturze wydawcy „Chimery“, pewien „entuzjazm na zimno“, pewna oschłość akademicka hyperkulturalnego mózgowca, erudyty i smakosza — zdolnego zrozumieć i odezwać wszystko, ale wielbiącego nadewszystko piękną formę. Stąd i zbudowana przez niego świątynka o nieskazanych kształtach, owiewa pewnym chłodem. Zbudowana jest tak wysoko, że z jej wieżyc dostrzegamy życie prawie jak na dłoni, ale bicia jego serca czterostokrotnie dosłyszeć nie możemy...

W ostatnich sześciu numerach pierwszego rocznika „Chimery“, które właśnie omówić zamierzamy,

spotykamy kilka rzeczy polemiczno-krytycznych pierwszorzędnej wartości, których autorem przeważnie jest Miriam. Obok czysto teoretycznych artykułów (powieść, teatr, sztuki plastyczne) są to „Glossy“ rozprawiające się z t. zw. nadsceunami, z „walką o snobów“ i z głosami, jakie w prasie warszawskiej padły z okazji występów słynnej Sady Jacco. W niezmiernie cięty sposób smaga autor pierwszej z nich *Ueberbrettel* niemiecki, ten wyrazisty przykład, jak nawet dość mocny zaczyn poezji rozpuszcza się bez śladu w kwasie tynglowym, to przekształcenie poetów w kłownów i kabotynów, które w dziennikarstwie warszawskim podaje się, jako wzór godny do naśladowania, jako sztukę „odpowiednią do nastroju psychologii (?) współczesnej“!.. We „walce o snobów“ atakuje Miriam „artystów-symulantów, w imię aktualności banalizujących na użytek salonu i ulicy najszczytniejsze ideały sztuki... Nie dziwnego, że tego rodzaju głęsy po raz pierwszy chyba rozlegające się w „Warszawce“ (p. Bartoszewicz) bardzo trafnie odróżnia Warszawę od Warszawy), wnieść musiały prąd prawdziwie ożywczy w tamtejszą zatęchłą atmosferę publicystyczną. Nie dziw więc, że posypały się na „Chimerę“ oburzenia, że „stryjami“ jej chcieli być wszyscy (z p. Choińskim na czele), że stała się ona przynajmniej w początkach ulubionym tematem tanich humorystów (i u nas także) — i że dziś jest ona tam powagą *sui generis*, z którą bądź co bądź liczyć się muszą miejscowe „powagi“... kuryerkowe.

Cc do „chimerycznego“ rzeczywistości pojawiania się „Chimery“, to można nad niem ubolewać, ale można i trzeba je także usprawiedliwić. Najpierw ze względu na to, że antologia ta przynosi rzeczywiście znacznie więcej, aniżeli zapowiadała, ogrom poprostu materiału pierwszorzędnej wartości, a potem choćby ze względu na niepomiarne trudności techniczne, jakie u nas nastręcza tak wytworne wydawnictwo. Strona zewnętrzna „Chimery“ przedstawia się wspaniale. Papier, druk, ornamentacya — wszystko to stoi na tak wysokim poziomie, na jakim dotąd u nas nie stała żadna publikacya peryodyczna. Dwa omawiane właśnie ostatnie tomy pierwszego rocznika nie stoją pod tym względem niżej od poprzednich. Tekst ich zdobi szereg z wielkim smakiem i zawsze odpowiednio do danego utworu podobieranych nagłówków, inicjałów, winit i ozdób najrozmaitszych, nieraz pierwszorzędnej wartości artystycznej, których autorami są: Dębicki, Mehoffer, Okuń, Pienkowski, Siedlecki, Stanisławski, Wawrzeńceki i inni. Trzy oryginalne okładki trzech ostatnich zeszytów, z których składają się te dwa tomy, wykonali: Dębicki, Krzyżanowski i Wawrzeńceki. Nadto przynoszą te zeszyty, jako *hors texte*, sześć wytwornych plasz, a mianowicie: reprodukcję dwóch drzeworytów Dürera (Apokalipsa) i jednej akwaforty Ropsa (Wielka lira) oraz Stanisławskiego dwie autolitografie w pięciu kolorach (odbijane w zakładzie A. Pruszyńskiego w Krakowie) p. t. „Villa d'Este“ i „Topole“. Należy jedynie zrobić zastrzeżenie co do ilustracyi p. Wawrzeńcekiego do „Hymnu św. Franciszka z Assyżu“ Kasprowicza, z których rząż i nastrojowi tego poematu, mojem zdaniem, nie odpowiadają dwie zamieszczone na str. 104 i 121. Zupełnie zaś nie kwalifikuje się już do „Chimery“ większość ilustracyi p. Krzysztalowicza do „Próchna“ Berenta; jako przykład typowy może posłużyć szczytem banalności będące zakończenie str. 333.

(G. d. n.)

LUDWIK BERNACKI

Z DZIEJÓW HAMLETA W POLSCE.*)

II. Przystępujemy teraz do rozbioru i oceny Hamleta minkowieckiego. Jak już nadmieniliśmy, Kamiński przetłumaczył Hamleta z niemieckiego — co zresztą snadno z tytułu wywnioskować można — a autorem użytej niemieckiej przeróbki — jak pierwszy Estreicher podał — był Fr. L. Schröder. Co tedy powiemy o polskim przekładzie, odnosić się będzie równie dobrze do tłumaczenia niemieckiego, tylko uwagi nad szatą językową, w którą przekład polski obleczono, tyczyć się będą — oczywiście — wyłącznie tego ostatniego. Przechodząc do właściwego rozbioru, rzucamy mimochodem garść wiadomości o genezie i redakcyach przeróbki Schrödera. Tyczą się one — pośrednio wprawdzie — i naszego tłumaczenia.

W 1776 r. przedsięwziął Schröder — od 1769 r. współkierownik teatru w Hamburgu — podróż do Wiednia. W Pradze widział przedstawienie Hamleta w przerobieniu Heufelda, które zrobiło na nim tak wielkie wrażenie, że postanowił je przyswoić hamburskiej scenie. Postanowienia dokonał, biorąc za główną podstawę do swojej przeróbki dopieroo przytoczone przerobienie Heufelda z r. 1773 (opierające się ściśle znowu na tłumaczeniu Wielanda), które tu i ówdzie (w pierwszych aktach) poskrapiał i uzupełnił (w ostatnich aktach) tem, co Heufeld pominął i wyrzucił. W tej postaci ujrzał Hamlet Schrödera po raz pierwszy (w Wiedniu podług Heufelda grano go po raz pierwszy 16 I 1773 r.) światło kinkietów w teatrze hamburskim, wzbudzając poklask niebywały. Było to 20. września 1776 r. Schröder wystąpił w roli ducha, Dorota Akermann (jego siostra przyrodna) objęła rolę Ofelii, rolę Hamleta grał — słynny później z tej roli — Brockmann. Nie wspominalibyśmy tu o tych szczegółach, gdyby nie to, że grę tych aktorów miał sposobność naocznie podziwiać wielki w każdym rodzaju scenicznej sztuki artysta, jeden z najznakomitszych aktorów polskich, Kazimierz Owsiański. Bawił on właśnie w tych latach z prymasem Gabrielem Janem Podoskim w podróży. Píše o tej podróży jego W. Bogusławski (Wiadomość o życiu i talencie K. O. Dzieła dramatyczne T. I. Warszawa 1820, str. 406—407) co następuje: „Najprzód Gdańsk, a później Hamburg, Berlin, Drezno, Pragę, Wiedeń, Paryż widział Owsiański. Rozmaite sceniczne widowiska utkwiły w jego umyśle, uczył się naśladować grę różnych cudzoziemskich artystów... Grający naówczas gościnnie (?) role w Hamburgu Schröder niewymownie zadziwił go swoim talentem. To samo uczucie wzbudziło w nim Brockmann i Lange we Wiedniu“. Zaznaczony wpływ tych artystów na talent naszego Owsiańskiego upoważniał nas do zrobienia o nich obszerniejszej wzmianki, zwłaszcza, że Owsiański zastąpił później w Polsce, jako znakomity interpretator roli Klaudyusza w Hamlecie (por. Bogusławski, Dzieła Tom I, str. 413—414 i Tom IV. (Warszawa 1821) str. 159), z powodu której nawet zagraniczne dzienniki jak „Wiener-Zeitung“, „Pressburger-Recensent“ porównywały go z najznakomitszymi współczesnymi artystami. Wobec powiedzenia Bogusławskiego, (T. I. str. 407, pomijając sprzeczność w którą popada Bogusławski, powiadając, że O. wstąpił po powrocie

1774 r. (?) do teatru), że „niespodziewana śmierć pryasa wróciła Owsiańskiego ojezyźnie“ (Podoski † 1777 r.) można przypuścić, że może właśnie i Hamlet należał do liczby onych „rozmaitych widowisk scenicznych, które utkwiły w umyśle Owsiańskiego“, i w którym on później „naśladował grę cudzoziemskich artystów“.

Ale wróćmy do Schröderowskiego Hamleta. Jeszcze w tym samym roku (1776) zmienił Schröder przeróbkę — uzupełnił ją postacią Laertes a sceną pierwszą (z grabarzami) aktu piątego, które to szczegóły pierwotnie był opuścił zupełnie, idąc za przerobieniem Heufelda. W tej postaci ujrzała światło dzienne pierwsza redakcyja Hamleta, przeróbki Schrödera w 1777 r., wychodząc pod tytułem: „Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel in sechs Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters. Hamburg 1777“.

Schröder nie podpisał się na tej przeróbce, czego przyczyną było prawdopodobnie — jak trafnie przypuszcza R. Genée (op. cit. 237—8 przypisek) — zbyt wielkie zapożyczenie się u przerabiacza wiedeńskiego Heufelda.

Nie tu miejsce na rozbiór tej redakcyi przerobienia Schrödera, śpieszymy do drugiej i ostatniej redakcyi z r. 1778, a to dlatego, że posłużyła ona właśnie Kamińskiemu do jego przekładu.

Pierwsza redakcyja przeróbki Schrödera (z r. 1777) rozeszła się nader szybko. Przyjęły ją — pod wpływem niesłychanego rozgłosu — prawie wszystkie sceny niemieckie w swój repertuar (w Berlinie grano ją po raz pierwszy 7. grudnia 1777, a Brockmann, który wystąpił tu gościnnie w roli Hamleta, wywołał tak wielką sensacyę, że w przeciągu dni 8 wystąpił 7 razy w swej roli t. j. 17, 18, 20, 21, 22, 23 i 24 grudnia 1777 r.). Schröder jednakowoż, chcąc zadość uczynić krytycznym wymaganiom, zabrał się do ponownego opracowania przeróbki i w tej zmienionej formie ogłosił ją w trzecim tomie wychodzącego pod jego redakcyą, „Teatru Hamburgskiego“ (Hamburgisches Theater. 3. Band, Hamburg 1778). Główną zmianą, jaką w tej redakcyi przeprowadził, jest powtórne wyrzucenie sceny z grabarzami i zamiana układu 6-cio aktowego na 5-cio aktowy.

III. Tyle o przeróbce Schrödera i jej dwojakiej redakcyi. Jak już napomknęliśmy Kamiński użył do swego przekładu, do którego po tylu dygressjach teraz przechodzimy, drugiej redakcyi Schröderowskiego przerobienia. Zaczniemy rozbiór od spisu osób. Osoby występujące w minkowieckim Hamlecie są: Król Danii; królowa, matka Hamleta; Hamlet, synowiec króla; Duch ojca Hamleta; Oldenholm, minister (= Polonius); Ofelia i Laertes, córka i syn Oldenholma; Gildenstern, dworak; Gustaw (= Horatio) i Bernfild (= Bernardo), oficerowie z gwardyi; Ellrych (= Marcellus) i Frenco (= Francisko), żołnierze z gwardyi; Entrepreneur. Zbiorowo występują: Aktorowie, dwór i straż. „Działanie“ odbywa się w Helzinger (= Elsinore). Jak snadno zauważyć można, poczet osób przerzedzono znacznie. Gildensterna pozostawiono bez towarzysza Rosenkranca, pominięto dążącego na bój z Polakami Fortynbrasa a liczbę dworaków uszczuplono wiele, opuszczając osoby: Woltymanda i Korneliusa (postawie do stryja młodego Fortynbrasa se. 2. aktu I.) Rejnalda (sługa Poloniusza se. I. aktu II.), bliżej nie określonego „a gentleman“ (z se. 5. aktu IV.)

*) zob. „Tygodnika Słowa Polskiego“ nr. 18.

i Ozryka (sc. 2. aktu V.). Rozpatrując dalej spis osób spostrzegamy brak: Księdza, Kapitana wojsk Fortynbrasowych, majtków, posłów angielskich, a co najważniejsza dwóch klounów grabarzy cmentarnych. Tak wielce zmniejszony poczet osób minkowieckiego Hamleta, najzupełniej zresztą identyczny z Schröderowskim (Schröder przyjął przekształcone nazwy osób z Heufelda) prowadzi mimowolnie do przypuszczenia, że tragedję tę z gruntu przerobiono, skracając niemiłosiernie. A przypuszczenie to staje się twierdzeniem prawdziwym i niemylnem, gdy w owo przekładanie Kamińskiego głębiej wnikamy, przepatrując jego treść.

Akt I. rozpoczyna się sceną (sc. 1.) warty, którą odbywa w kruzgankach pałacu Frencow. Złuzowany przez Ellrycha Frencow spotyka po drodze Bernfilda i Gustawa (sc. 2.), który chce razem z Ellrychem i Bernfildem odbyć warte, celem zobaczenia i przemówienia do widma, które się już dwukrotnie strażnikom o północy okazało (sc. 3.). Duch okazuje się i znika, nie odpowiadając nic (sc. 4.) mimo zakłęk G. Gustaw z towarzyszymi zastanawia się nad przyczykami, które powodują zjawienie się widma (sc. 5.). Duch zjawia się (sc. 6.) powtórnie, ale mimo błagania Gustawa nie daje znowu żadnej odpowiedzi. Gustaw postanawia z towarzyszymi uwiadomić Hamleta o zjawianiu się ducha króla (sc. 7.). Król (Klaudysz) ogłasza zgomadzonemu w pałacu dworowi swą boleść po śmierci swego brata i radość z powodu małżeństwa z wdową po nim; zezwala Laertesowi, synowi Oldenholma, na podróż do Francji; tłumaczy wraz z królową Hamletowi, że niepotrzebnie boleje nad stratą ojca i odradza mu wyjazd do Wittenbergii. Hamlet postanawia pozostać w Danii (sc. 8.). W monologu (sc. 9.) boleje Hamlet nad upadkiem swej matki, która tak rychło po śmierci męża zapomniała o nim, wstępując w kazierny związek z jego bratem. Gustaw, Ellrych i Bernfild (sc. 10.) uwiadomają Hamleta o zjawieniu się ducha jego zmarłego ojca, którego Hamlet postanawia sam wybadać. Strażnicy i Gustaw odchodzą a Hamlet zostaje sam (sc. 11.). Słowami jego: Duch ojca mego, a do tego w zbroi itd. — kończy się już akt I.

W porównaniu z oryginałem obejmuje on tylko scenę 1—2 aktu I. Z rzeczy ważniejszych opuszczono w nim całe opowiadanie o wyprawach młodego Fortynbrasa, tudzież wyprawienie poselstwa duńskiego do króla Norwegii celem poskromienia Fortynbrasa.

Akt II. Laertes, żegnając się z Ofelią, przestrzega ją przed natarczywą miłością Hamleta (sc. 1.). W czasie ich rozmowy nadechodzi Oldenholm (sc. 2.) i daje rady ojcowskie odjeżdżającemu do Francji synowi, udziela nauki córce (sc. 3.) o wartościę zapożyczeń miłosnych królewicza i wskazuje jej jak względem nich ma się zachować, Hamlet z Gustawem i Bernfildem odbywają warte w kruzgankach pałacowych (sc. 4.), czekając na ukazanie się ducha, który się zjawia (sc. 5.) i wzywa za sobą Hamleta. Hamlet udaje się za nim mimo próśb przyjaciół. Gustaw, Bernfild postanawiają podążyć za nim (sc. 6.), by go ochronić przed możliwym niebezpieczeństwem. Na cmentarzu dokoła murem obwiedzionym, na którym stoi statua zmarłego króla, duch odkrywa Hamletowi tajemniczą śmierć króla Danii i zagrzewa go do zemsty (sc. 7.). Hamlet (sc. 8.) postanawia pamiętać o niej. Gustaw i Bernfild (sc. 10!) odnajdują Hamleta,

prosząc go o wyjawienie tego, co duch mu powie-dział. Hamlet odmawia, prosi o złożenie przysięgi dotrzymania tajemnicy, której również trzykrotnie z pod ziemi duch się domaga, i którą oni składają. Słowami Hamleta: „Uspokój się nieszczęśliwy duchu“ itd. kończy się ten akt.

W stosunku do oryginału jest akt II. minkowieckiego Hamleta ciągiem dalszym aktu I. (sc. 3 - 5). Niczego większej wagi tu nie opuszczono.

W sc. 1. aktu III. Ofelia wystraszona opowiada ojeu o szaleństwie Hamleta, które Oldenholm przypisuje miłości jego ku Ofelii i okazuje królestwu (sc. 2.) list miłosny Hamleta, usiłując ich przekonać, że nagle zmiana usposobienia Hamleta tylko z miłości pochodzi. Podaje też sposób dowodnego przekonania się o tem. Bernfild (sc. 3.) zawiadamia o przyjeździe Gildensterna, którego (sc. 4.) królestwo prosi o wybadanie tajemnicy Hamleta. Oldenholm rozprawia z Hamletem (sc. 5.), czytającym książkę, potem nadechodzi Gildenstern (sc. 6.). Hamlet dowiaduje się od niego o przyjeździe aktorów, których postanawia użyć (sc. 7.) do przekonania się o zbrodni króla. Gildenstern (sc. 8.) zdaje sprawę z rozmowy z Hamletem i zapowiada przedstawienie. Oldenholm (sc. 9.) przygotowuje Ofelię do spotkania z Hamletem, które następuje w sc. 10. poprzedzone monologiem Hamleta: „Być albo nie być“. Ofelia rozpoczyna (sc. 11.) nad rozstrojem umysłu Hamleta. Król nie jest przekonany (sc. 12.), by przyczyną szaleństwa Hamletowego była miłość ku Ofelii — postanawia wysłać go do Anglii, przedtem jednak chce, by po skończonym przedstawieniu matka raz jeszcze spróbowała wydrzeć z serca tajemnicę Hamleta. W sc. 13. król lęka się, czy Hamlet nie domysła się jego zbrodni, za którą próbuje przebłagać Boga w kornej modlitwie. Zatopionego w niej nadechodzi Hamlet (sc. 14.) z zamiarem zabicia go. Widząc go pogrążonego w skrusze cofa się przed tym czynem. Kończą ten akt słowa króla: „Słowa moje ulatują, myśli cię kie jak ołów pozostają, a słowa bez myśli nigdy do nieba nie dochodzą“.

Akt trzeci w porównaniu z dwoma poprzednimi zawiera daleko więcej przerobień i opuszczeń, jeśli bierzemy pod uwagę jego stosunek do oryginału szekspirowskiego. Wyrzucono tu scenę z Rejnaldem, sługą Poloniusza, którego ten wyprawia dla zasięgnięcia wieści, czy Laertes we Francji dobrze się prowadzi. Role Gildensterna i Rosenkranca sięgnięto w jedną, którą wygłasza Gildenstern. Wypuszczono konsekwentnie powrót poselstwa z Norwegii, a scenę z aktorami — przyjęcie ich — deklamacyę o zabójstwie Pryjama i t. d. wyrzucono całkowicie, tylko monolog Hamleta po senie z aktorami pozostał, naturalnie, skrócony i zmieniony. Akt ten odpowiadałby mniej więcej aktowi II. i scenie 1. aktu III. angielskiego oryginału. Dopuszcili się jednak Schröder — a za nim Kamiński — w tym akcie osobliwego przedstawienia scen, którego przyczyny zupełnie pojąć nie można. Po scenach: Hamleta z Ofelią, monologu Ofelii i krótkiej rozmowie króla z Poloniuszem umieścili Schröder już w tem miejscu monolog króla (sc. 14.) zatopionego w modlitwie, którego Hamlet z powodu tej jego skruchy zabić nie chce. W oryginalnej scenie ta następuje dopiero po odbytem przedstawieniu morderstwa Gonzagi (akt III. sc. 3.). Tu zaś kończy ona akt III., pozostawiając wrażenie sytuacji wyrwanej z naturalnego związku i umie-

szonej w nieodpowiednim miejscu. U Heufelda podobnego przedstawienia tej sceny nie ma. Manewr ten jest własnością Schrödera, który w pierwszej i w drugiej redakcyi ten układ zatrzymał. Zaznaczone dopiero co różnice tyczą się tylko zewnętrznego ułożenia scen o zmianach wewnętrznych szczegółowo mówić tu niepodobna, wystarczy tylko nadmienić, że zachodzą tu opuszczenia i przedstawienia nietylko zdań, ale całych ustępów. (Dok. nast.)

AFORYZMY.

(Ciąg dalszy).

61. Człowiek, który nie może nie uczynić dla dobra swego kraju, nie będzie go kochał.

J. St. Mill.

62. Zadaniem polityki być winno stworzenie w kraju najodpowiedniejszych warunków dla owocnej pracy społecznej, nie ponadto.

63. Tylko ten ma prawo niszczyć, kto tworzy.

F. Nietzsche.

64. Ludzkość przypomina dotąd chorego, który się obraca i przewraca na swem łożu, aby znaleźć spokój, pomimo to jedynemi dla niej słowami pociechy były słowa, które mówiono do niej tak, jak gdyby nigdy nie była chorą, ludzkość bowiem jest przeznaczoną do tego, aby być szczęśliwą, podobnie jak człowiek jest przeznaczony do tego, aby być zdrowym.

Maeterlinck.

65. Łatwo kochać ludzkość, daleko trudniejszą rzeczą jest kochać ludzi.

Feliks Jasiński.

66. Nie zapominajmy, że nie nam się zdarzyło nie może, co nie jest tej samej natury, jak my sami.

Maeterlinck.

67. Gdy ludzie się gromadzą, aby roztrząsać zagadnienia polityczne, religijne lub moralne, nie żywi wtedy rozprawiają, ale umarli; dusza przodków mówi przez ich usta, a to co się słyszy wówczas jest echem wiekiustego głosu zmarłych, za którym żywi idą zawsze.

G. Le Bon.

68. Rewolucye są tylko wielkimi nieporozumieniami.

Em. Augier.

69. Największym nieprzyjacielem ducha solidarności społecznej jest duch partyjny.

G. Tarde.

70. W naszym kraju ludzie oczekują wszystkiego, a nie są przygotowani do niczego.

Costa de Beauregard.

71. Wiele ludów w dziejach świata zaścieleło trupami pola ojczyste, ale ten tylko się ostał, który pod sztandarem swym kupił się nietylko w kurzwawie bitew, ale zawsze i wszędzie.

72. Państwo powinno być bronione i utrzymane tymi samymi środkami, które mu dały początek.

Machiavelli.

73. Prawdziwą demokracją jest ta, która pozwala każdej jednostce wydobyć z siebie największy wysiłek, do jakiego jest zdolna.

L. Pasteur.

PISMA.

(ts.) Pamiętnika literackiego zeszyt IV. przedstawia się podobnie, jak poprzednie, nader obficie i bogato zarówno w dziale rozpraw jak recenzji.

W pierwszym spotykamy pracę prof. Brücknera o dziejach dawnego teatru polskiego, dalej rzecz St. Tarnowskiego o Stanisławie i Janie Koźmianach, fragment z VI. tomu jego Historii literatury polskiej, wreszcie mamy dokończenie nader interesującej rozprawy prof. Chmielowskiego o Teoryach dramatu w literaturze polskiej, gdzie autor przechodzi już do czasów najnowszych.

Nie mając podstawy do osądzenia, czy przedstawienie pojęć i teorii dramatu okresu dawniejszego jest należyte, nie mogę wstrzymać się od uwagi, że z chwilą, z którą schodzi ona na grunt obecny, zaczyna... cokolwiek chromać. Ze współczesnych przedstawicieli teoretyków dramatu uwzględnia p. Chmielowski Matlakowskiego, Miriama, Nowaczyńskiego, Starzewskiego i Ortwina. Z tych wszystkich Nowaczyński i Starzewski w sposób najmniej umotywowany zostali przytoczeni. Ani pierwszy w swym „Dramacie polskim XIX w.“, ani drugi w rozprawie o „Weselu“ nie zamierzali ani kusili się o teoretyczne roztrząsania pojęć dramatu. O wiele chyba obfitszy materiał nastręczyłby już mogła niejedna przygodna dziennikarska recenzja teatralna. Właściwie wyłącznie poświęcona temu przedmiotowi pozostaje rzecz Ortwina „Utopie o dramacie“. Wedle sz. autora mają to być „odmianki poglądów Miriama, wzmożone, jak się zdaje (!), rozmyślaniami nad dramatem Przybyszewskiego...“ Otóż tu pozwolę sobie wtrącić malutką a skromną uwagę. Praca Ortwina wyszła — jak p. Ch. zaznacza — w „Krytyce“ 1901 w początku lutego, „Złote runo“, wówczas wprawdzie już napisane, bodaj czy było już wystawione, w każdym razie jeszcze nie drukowane; „Goście“ zapewne dopiero w umyśle autora rysować się począły, istniał zaś tylko jeden dramat Przybyszewskiego „Dla szczęścia“, o którym chyba trudno przypuścić, by służył jako fundament teoretyczny. Mógł jednak p. Chm., dobrze oglądając się, znaleźć gdzieś indziej punkt wyjścia dla nowożytnych poglądów na dramaty i tragedję w ogóle: w dziele Nietzschego, pismach Wagnera i Maeterlincka, w szczególności w znanej mu zapewne „Le tragique quotidien“ tego ostatniego. Sz. profesorowi jednak orientowanie się wśród literatury współczesnej, jak to mieliśmy już sposobność nieraz spostrzedz, nie przechodzi zbyt łatwo.

W dziale krytycznym wspomnieć wypada o recenzji prof. Porębowicza dzieł prof. Chmielowskiego o najnowszych prądach poezji polskiej i o dramacie polskim, gdzie krytyk szczegółowo i z wielką słusznością wykazuje niedostatki metody i przyjętych kryteriów autora, oraz recenzji prof. Chmiel. pracy Ant. Potockiego o Wyspiańskim. Uznając stronę artystyczną tej monografii oraz zawarte w niej żywe, piękne i pełne prawdy psychologicznej odtworzenie danej twórczości poetyckiej, wytyka recenzent autorowi zbyt dużą pochopność ku entuzjazmowaniu się językiem Wyspiańskiego.

Zeszyt dopełnia starannie i szczegółowo prowadzona bibliografia literacka czasopism polskich za r. 1901.