

S. HANNA GRABSKA OSU

## DRAMAT RELIGIJNY W OKRESIE MŁODEJ POLSKI

Zaraz na wstępie rozważań o dramacie religijnym w okresie Młodej Polski należy zaznaczyć, że sformułowanie syntetycznego sądu na ten temat jest utrudnione, choćby z tego względu, że dotarcie do wszystkich źródeł, archiwów, bibliotek prywatnych itd., gdzie mogą się jeszcze znajdować utwory tego rodzaju, jest niemożliwe. Rozważania te nie doprowadzą również do zarysu historii dramatu religijnego w Młodej Polsce, choćby dlatego, że na takie opracowanie jeszcze chyba za wcześnie. Autorka ich skorzysta jednak z prawa wypowiedzi odnośnie do utworów dramatycznych o tematyce religijnej, powstałych w epoce Młodej Polski i kilka spostrzeżeń zasygnalizuje. Teksty, na których opiera się praca, pochodzą z lat 1893-1915. Dlaczego właśnie te daty wybrano jako „ramowe”, skoro nie są zgodne z przyjętą periodyzacją ściśle literacką czy historyczną? — Terminy zostały po prostu narzucone przez zebrany materiał. Pierwszy utwór, do którego udało się dotrzeć, pochodzi właśnie z 1893 r., a ostatnie z 1915. Podstawą materiałową badanych procesów jest zestawienie utworów, które zdobyto w wyniku dość uciążliwej i czasochłonnej kwerendy. Praca ta jest pierwszą próbą omawiającą dramatyczny nurt twórczości w literaturze religijnej XIX/XX w. i w tym tkwi jej novum, ale równocześnie stanowi zapowiedź dalszej rozbudowy. Podjęcie rozważań na temat dramatu religijnego w okresie Młodej Polski wydaje się słuszne, gdyż jest to epoka wciąż mało znana, co usprawiedliwia nasze poszukiwania.

Pierwszą trudność nasuwającą się w związku z rozważaniami i zbieraniem materiału stanowi pytanie, jakie dramaty należy uznać za „religijne”. Termin „dramat religijny” nie jest dotychczas ściśle sprecyzowany i nasuwa piszącemu na te tematy wiele trudności. Jako podstawowe kryterium w zaklasyfikowaniu danego utworu do kategorii dramatu religijnego przyjęto kryterium tematyczne, które pozwala z zebranego materiału wyodrębnić cztery zasadnicze grupy, skupiające w sobie poszczególne utwory:

1. teksty hagiograficzne, martyrologiczne,

2. teksty historyczno-narodowe o tematyce religijnej (pierwiastki religijne łączą się tu nierozzerwalnie z pierwiastkami patriotycznymi),

3. teksty o tematyce biblijnej (zarówno Stary jak i Nowy Testament),

4. utwory jasełkowe.

Najciekawszą grupę — ale i nastrożającą najwięcej trudności — stanowią utwory o tematyce narodowo-religijnej i biblijnej. Problem bowiem tkwi w tym, jaki stopień nasycenia motywami religijnymi jest potrzebny, by dany dramat uznać za religijny. Zebrany materiał sam wyznacza termin „dramatu religijnego” i na ogół w bardzo tradycyjnym rozumieniu, ponieważ pod uwagę bierze się przede wszystkim tematykę utworu, przedstawienie i rozwiązywanie spraw, problemów, według przyjętej i z pokolenia na pokolenie przekazywanej koncepcji rzeczywistości. Należy dodać, że badane dramaty powstały wprawdzie w latach 1893-1915, ale w przeważnej części poza nurtem modernizmu i nowych kierunków, jako relikty dawnej tradycji.

#### DRAMAT HAGIOGRAFICZNY

Zgodnie z podziałem utworów na cztery grupy, przystąpimy najpierw do omawiania dramatów hagiograficznych<sup>1</sup>. Hagiografia obejmuje ten dział piśmiennictwa, który tematycznie łączy w sobie legendy, martyrologie, pasje i życiorysy świętych. Dramat hagiograficzny zatem — mówiąc najogólniej — to utwór, którego treść związana jest z opisem życia świętych. Do hagiografii włącza się również dzieje martyrologiczne pierwszych chrześcijan. Ciekawe, że grupa dramatów hagiograficznych najbardziej tkwi w tradycyjnym ujmowaniu problemów, najmniej w tej grupie daje się zauważyć wpływy modernizmu. Znamienne, że żaden z wielkich przedstawicieli epoki nie podjął się tego zadania, z wyjątkiem Wyspiańskiego, który ograniczył się tylko do projektu napisania takiego dramatu o św. Andrzeju Boboli<sup>2</sup>. Tę stosunkowo małą ilość utworów i nikły na nie wpływ „nowości literackich” należy tłumaczyć tym, że w utwory te angażowali się przeważnie ludzie starszej generacji związani z popularną tradycją hagiograficzną.

Żywoty świętych i dzieje martyrologii pierwszych chrześcijan były zawsze — i nadal pozostaną — źródłem wielu natchnień poetyckich.

<sup>1</sup> Udało się odnaleźć 20 utworów hagiograficznych, w tym 4 tłumaczenia. Ze względu na ich obcą proveniencję, w pracy nie będą brane pod uwagę. Pełną listę tekstów z ich podziałem tematycznym zamieszczono na końcu artykułu.

<sup>2</sup> J. Mikulska, *Nie napisany dramat St. Wyspiańskiego o św. Boboli*, „Prosto z Mostu”, 1938, nr 29, s. 5.

Charakterystyczne jest to, że dramaty te prowadzą nas przez świat cierpień, jaki staje się udziałem ludzi pochłoniętych sprawą Boga. Amplituda cierpienia jest co prawda bardzo zróżnicowana, począwszy od czysto duchowego udręczenia bł. Imeldy, poprzez cierpienia Joanny d'Arc, do wymagających heroizmu na każdym odcinku zmaganiń męczenników ginących na arenie<sup>3</sup>. Na uwagę zasługuje fakt, że wśród religijnych dramatów hagiograficznych w Młodej Polsce najliczniej reprezentowana jest właśnie grupa martyrologiczna. Nic dziwnego. Literatura nie wahała się nigdy opiewać martyrologii chrześcijan, która żywo przywołuje na pamięć dzieje naszego narodu.

Przestrzeń dramatycznego dziania się jest w utworach tych najczęściej wyznaczana przez tekst poboczny, który zaraz na wstępie, w myśl zasady *hic et nunc*, sygnalizuje — co więcej — bardzo precyzyjnie określa miejsce i czas akcji. Stąd takie wzmianki jak: „rzecz dzieje się w Kartaginie w r. 203 po Chrystusie”<sup>4</sup>, albo „rzecz dzieje się w Rzymie za panowania Aleksandra Sewera w r. 230 po Chrystusie”<sup>5</sup>, bądź „scena odbywa się w Rzymie roku 96 po Chrystusie”<sup>6</sup>. Taka ogólna wstępna lokalizacja dramatycznego dziania się kieruje od razu myśl czytelnika ku pytaniu: dlaczego właśnie te zdarzenia zostały wybrane, czemu one służą itp. Na pytanie to nietrudno odpowiedzieć, jeżeli chodzi o omawiane utwory. Autorom zależało na udostępnieniu i uplastycznieniu widzom, w przeważającej części młodzieży, wydarzeń znanych z tradycji Kościoła, z katechezy. Skórzewska np. swoje dramaty dedykuje wprost młodzieży polskiej, mając wyraźny cel wychowawczy.

Dramaty martyrologiczne zawierają w sobie stosunkowo mniej niż inne hagiograficzne dramaty emocjonalnego zaangażowania autora, mniej w nich pogoni za wywieraniem jak najgłębszych wrażeń, gdyż tematyka i autentyzm przekazu mówi sam za siebie. Niemniej w atmosferze tych utworów dużo jest lęku, podejrzeń, ciągłego spiskowania, co stwarza klimat intrygi tak konieczny dla wątku dramatycznego, a co w omawianych przypadkach jeszcze w szczególniejszy sposób podkreśla perfidność prześladowców i wielkość męstwa prześladowanych. Poprzestanie jednak na tym byłoby oceną jednostronną, a więc i nieprawdziwą. Należy przeto dodać, że atmosfera w ten sposób wytworzona stanowi jakby tło dla

<sup>3</sup> Por.: spis tytułów na końcu artykułu — dramat hagiograficzny.

<sup>4</sup> J. Jędrys, *Męczennicy kartagińscy. Obraz w 5 odstonach na podstawie Akt Męczeńskich*, Wadowice 1914.

<sup>5</sup> G. Skórzewska [Margert], *Św. Cecylia. Obraz dramatyczny na tle aktów męczeńskich ułożony w 5 odstonach*, [W:] *Obrazy sceniczne młodzieży polskiej poświęcone. Seria II*, Kraków 1895.

<sup>6</sup> M. Morawski, *Ostatni dzień Flawiuszów. Tragedia w 5 aktach*, Kraków 1905.

wielkości ponoszonej ofiary. W dramatach tych nie brak bowiem dostojności, majestatu i siły. Kontrast zyskuje w nich prawo obywatelstwa. Weźmy dla przykładu opis pogrzebu św. Perpetui w *Męczennikach kartagińskich*:

Pogrzeb św. Perpetui. Rzesza chrześcijan postępuje z kagankami, płonącymi pochodniami, kapłan, diakoni niosą ciało świętej na marach ubrane w białą szatę, zarzucone kwiatami, z wieńcem na głowie i palmą w ręku. Za ciałem idzie ojciec, matka, brat, wznosi się dym kadzideł, wierni śpiewają: Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam [...]

Stanowi to całą scenę. Prym w niej nie należy więc do wypowiadanego przez bohatera słowa, ale do pełnej majestatu psalmodii i ruchu rzeszy. Przykłady takich scen można by mnożyć, ale to zbyt liczne.

Na uwagę zasługuje jeszcze — w związku z konstruowaniem świata zdarzeń — fakt, że w dramatach tych, w przeciwieństwie do innych hagiograficznych utworów, jest stosunkowo mało aniołów, duchów, głosów itp. Nie znaczy to jednak, że brak tu świata nadprzyrodzonego. Wręcz przeciwnie. Bóg, Chrystus, w postaci cielesnej co prawda na scenie jest niewidoczny, ale przez cały czas jest w myślach, walkach, przeżyciach wewnętrznych, a nawet w działaniu swoich wyznawców. To ostatnie stwierdzenie łączy się z przyjętą wówczas ogólnie zasadą estetyczną, by osób najświętszych nie pokazywać na scenie — ze względów zresztą moralnych, gdyż uważano, że człowiek-aktor dotknięty złem nie powinien tego czynić.

Z konstrukcją zdarzeń łączy się ściśle koncepcja postaci, potraktowanych w omawianej grupie dramatów jako portrety ludzi żyjących przed siedemnastu czy osiemnastu wiekami, z których odwagi i ofiarności korzystały następne pokolenia i nadal korzystają obecne. Szczegółowe przedstawienia niektórych ich cech, zalet, zachowań sytuacyjnych, poparte i udokumentowane autentycznym zapisem historycznym, ma donosić rolę w całej ich konstrukcji. Postaci dramatów martyrologicznych są na ogół zwarte, do pewnego stopnia skondensowane, np. Perpetua czy Cecylia. Takie ukształtowanie postaci ma niewątpliwie swoje podłoże w źródłach, z których ich istnienie zostało zaczerpnięte — pośrednio z *Acta Sanctorum*<sup>7</sup>. Autorzy czuli się niejako skrzepowani zastanym portretem, nie więc dziwnego, że starali się możliwie najwierniej go przekazać, przynajmniej w kreśleniu sylwetki głównego bohatera. Dlatego też nie trzeba się dziwić, że w utworach tych przeważa tradycyjna metoda charakterystyki, tzw. charakterystyka pośrednia. Autor wyczytawszy z *Akt* jedną czy drugą zaletę bohaterki, usiłował za wszelką cenę

<sup>7</sup> Skórzewska w *Św. Cecylii* nie omieszka nawet w tekście czynić odnośników, że taka czy inna wypowiedź wzięta jest wprost z *Aktów*. Por. np. s. 26, 29, 33 dramatu.

przekazać ją czytelnikowi lub widzowi. A ponieważ trudno mu było przedstawić niektóre z nich na scenie, wkładał owe hymny pochwalne w usta innych osób, które zazwyczaj w rozmowie z osobami trzecimi przekazywały charakterystykę głównej bohaterki czy bohatera.

Utwory te w przeważającej części pisano dla teatrów szkolnych, krucjat i stowarzyszeń. Należało więc uczynić wszystko, aby uniknąć jednostajności, papierowego przedstawiania bohaterów. W wyniku tego nie można narzekać, że postaci naszkicowane są martwe. Wręcz przeciwnie. Najlepiej wywiązał się z tego ks. Marian Morawski w *Ostatnim dniu Flawiuszów*, ale i inni sprostali temu założeniu. Morawski daje nam do pewnego stopnia przegląd charakterów. Na pierwszy plan wysuwają się dwaj bracia Sabinus i Lucyusz. Pierwszy z nich to gwałtownik, marzy o wielkich przygodach:

Czyż to na próżno niebo obdarza nas purpurą i mieczem cesarów? [...] Wobec tego cudownego zrządzenia Opatrzności, co nas spotyka, wołę się cieszyć i do czynu gotować. [...] Tak! Tak! Bóg chce przez nas zapanować nad całym światem.

Drugi — Lucyusz — myśliciel, zafascynowany wiarą, którą niedawno przyjął, powtarza wiecznie podekscytowanemu bratu, że:

Nie ma nic piękniejszego, tak wielkiego, tak potężnego na świecie, jak umrzeć za Chrystusa.

Ojciec obu — to człowiek pełen dostojeństwa, w chwilach próby podtrzymujący synów i dodający im odwagi:

Nie taję wam, moje dzieci, że was czeka w pałacu położenie trudne i niebezpieczne. I Bóg sam wie losy, jakie nam gotuje. Mam jednak wielką nadzieję, że ma nad wami miłosierne zamiary i że chce was użyć za narzędzie do podźwignięcia swego kościoła.

Windeks — trybun pretoriana — podobny jest nieco do znanego z kart Ewangelii zapaleńca Piotra, który bez chwili namysłu obciął ucho Malchusowi, by ratować Mistrza. Windeks także, widząc swoich przyjaciół w niebezpieczeństwie, gotów jest ich odbić i uprowadzić z więzienia. Cesarz Flavius Domicjan — to jakby kopia Heroda żadnego krwi, pełnego strachu i lęku, zagrożonego w swojej egzystencji. W prezentacji tej nie brakuje również zdrajcy — Żyda, który bazuje na szlachetności chrześcijan i Stefanusa, człowieka pełnego zakłamania i niepokoju, u którego jedno przewinienie pociąga za sobą następne. Nad ludźmi typu Eli-masa i Stefana górują jednak tacy jak Lucyusz, Klemens i inni. Przemawia ich postawa pełna zaparcia i siły woli, nie idąca na żaden kom-

promis, umiejąca odważnie stanąć naprzeciw niebezpieczeństwa. Mały, dwunastoletni Faustulus powie wprost:

Jeżeli oni tacy dobrzy, tacy cnotliwi — są chrześcijanami, to być nie może, żeby Chrystus był taki zły, jak mówią ludzie.

Jest to najlepsze świadectwo, bo wypowiedziane przez dziecko nie uznające zakłamania, ale jasno odróżniające prawdę od fałszu.

Na strukturę dramatu wpływa również język. W omawianych utworach język jest na ogół prosty, bezpośredni. Dialog jest zwarty, ale miejscami nie pozbawiono go również patosu. Wszystkie omawiane wyżej dramaty są pisane prozą. Wydaje się, że ze względu na to, iż prozą łatwiej było twórcom wyrazić różne stany duchowe, a przede wszystkim łatwiej pozostać wiernym wobec zastanego źródła.

Drugą zasadniczą grupą, która zwraca uwagę w dramatach hagiograficznych, są utwory związane ze świętymi polskimi. Różnią się one zdecydowanie od omawianych poprzednio tym, że spotykamy w nich pierwiastki polskiego folkloru. Nie tylko bohaterki są Polkami, ale wszystko co je otacza, tchnie polskością. Czytając te utwory czujemy się bardziej „u siebie”, niemniej trzeba jasno stwierdzić, że są to słabiutkie owoce poetyckiej wyobraźni, szczególnie *Magnificat*<sup>8</sup>. Karty owych „dramacików” są wprost przeładowane obecnością aniołów, aniołków, duszków, boginek. Masa w nich upersonifikowanych pokus Rozkoszy, Bogactw itp. Autorka *Magnificat* używa wszelkich możliwych chwytów, byle tylko wyrzucić na widzu jak największe wrażenie. Już w pierwszej scenie widzimy Bronisławę „świętą od kołyski” — jak powie stary sługa, ku której „ze wszystkich stron napływają aniołkowie i ustawiają się wokoło” — jak sygnalizuje wprowadzenie autorki, a w 2 scenie III odsłony ukaże się nawet poprzez „rozsuwające się kulisy” Pan Jezus w otoczeniu tychże aniołków. Tekst przeładowany jest oracjami i wszelkiego rodzaju aktami strzelistymi, które niestety, wcale nie uwznioślały tematyki, lecz wręcz sprawiają wrażenie naiwności i prymitywizmu.

Siostra Skórzewska uporała się nieco efektowniej z wybraną tematyką<sup>9</sup>. Przede wszystkim ratuje całość ładny, pełen liryzmu język i kilka dobrze teatralnie nakreślonych postaci, np. Kingi, Krasnodory czy Orlika, który po zerwaniu ze zbójectwem i włóczęgowskim życiem jako pustelnik osiedli się nad Morskim Okiem, skąd do dziś — według podania

<sup>8</sup> [b.aut.], „*Magnificat*” na tle życia bł. Bronisławy. Teatrzyk dla młodzieży żeńskiej w 3 odsłonach ułożony w klasztorze Zwierzynieckim, Kraków, [b.r.w.].

<sup>9</sup> *Święta Kinga w Ziemi Sąddeckiej. Legendy tatrzańskie w 2 aktach ułożone*, Jazłowiec 1911.

tatrzańskiego — patronuje jako Mnich. W utworze Margert-Skórzewskiej uderza bardzo rozbudowany „świat cudowności”, świat wierzeń, podań i zwyczajów góralskich, multum wyrażen gwarowych itd. Mimo tej obfitości przekazów, całość nie robi jednak wrażenia chaosu i nieuporządkowania. Autorka wykazała umiejętność zgrabnego wkomponowania luźnych motywów pieśni czy podań w układ przyczynowo-skutkowy fabuły. Dramat ten mieści się całkowicie w romantycznym modelu dramatu, który cechuje swoboda w konstruowaniu świata zdarzeń, łączenie pierwiastka fantastycznego z ujęciem historycznym, wprowadzenie do utworu wzniosłości, tajemniczości oraz położenie większego nacisku na koloryt lokalny. Pomimo że utwór tkwi tak głęboko w tradycjach romantycznych, których odrodzenie nastąpiło w Młodej Polsce, nie możemy go zaliczać do typowych dzieł epoki przełomu XIX/XX w., gdyż autorka nie przejęła się istotnymi ideami zwyciężających wówczas kierunków, np. symbolizmu czy impresjonizmu.

Dramaty hagiograficzne z omawianego okresu przedstawiają w sposób bardzo wnikliwy przeżycia wewnętrzne bohaterów, korzystając często z motywacji psychologicznej, dzięki czemu działanie osób występujących w utworach jest zgodne z ich charakterami i sytuacjami. Nie oznacza to w ogóle stabilności charakterów; wręcz przeciwnie — bohaterzy na naszych oczach rozwijają się i zmieniają, ale wszystko to mieści się w granicach psychologicznego prawdopodobieństwa. Nie dziwi więc nikogo przełom w Augustynie<sup>10</sup>, który określany jest jako „Wezuwiusz zapalny na wszechświat cały”. Poza pogłębionymi, zgodnie z psychologią ukształtowanymi portretami postaci, dramaty te nie odbiegają w niczym od tradycyjnego modelu dramatu religijnego.

W ostatecznym podsumowaniu uwag na temat dramatu hagiograficznego w okresie Młodej Polski należy zauważyć, że dominowały wówczas małe formy, pisane przeważnie do użytku szkolnego. Niektóre z nich przez ukazywanie postaci świętych od strony ich zmagañ i szarości codziennego dnia potęgują realność świętości i przybliżają ją czytelnikowi, co jest w pewnym stopniu realizacją założeń autorskich odnośnie do odbiorcy. W opisie zdarzeń i postaci uderza wielka szczerłość i bezpośredniość, przechodząca czasami w naiwność. Postaci w przeważającej części są autentyczne, historyczne. Świat zdarzeń jest skonstruowany w sposób bardzo prosty, zgodnie z góry założonymi związkami przyczynowo-skutkowymi, według których uzasadniony jest przebieg podstawowych zdarzeń, nie brak w nim również cech romantycznego modelu dramatycznego.

<sup>10</sup> Skórzewska, *Matka. Dramat z IV wieku w 3 aktach*, [W:] *Obrazy sceniczne* [...].

## RELIGIJNY DRAMAT HISTORYCZNY

Już Mickiewicz pisał do Odyńca, że „dramaty narodowe nie są dla zabawy próżniaków, ale dla nauki ogółu obywateli, który z nich będzie się uczył historii przeszłości, jak Grecy uczyli się poetyckich tradycji swoich”<sup>11</sup>. Taki pogląd na dramaty narodowe przewija się poprzez całą naszą literaturę, a więc i literaturę Młodej Polski, która odzwierciedlając dzieje narodu, nadaje im bardzo często wydźwięk religijny. Nic dziwnego. Wszak tematyka religijna nigdy nie była obca polskiej duchowości. Rozpatrując najogólniej dramaty narodowo-religijny w okresie Młodej Polski można w nim wyróżnić (podobnie jak w dramacie hagiograficznym) kilka podstawowych motywów<sup>12</sup>, które skupiają wokół siebie przeważającą większość utworów powstałych w tym okresie.

Zauważmy, że jedną z cech literatury religijnej jest pielęgnowanie i przekazywanie ideału ofiary. Nie trzeba udowadniać, że literatura polska jest tym ideałem przesycona. Poświęcenie jest w niej często traktowane jako najwznioślejsze uczucie religijne, przeciwstawiane niezdrowemu mistycyzmowi. Takie też nastawienie do wyżej wspomnianego zagadnienia spotykamy na kartach utworów poświęconych Jadwidze<sup>13</sup>. Bóg wypełnienie swojej woli powierza słabej kobiecie, która ma zadzierzgnąć spójnię miłości między dwoma narodami, położyć kres morderczym walkom, przyczynić się do zbawienia tysięcy dusz, co stać się może tylko dzięki ofierze, dzięki rezygnacji młodej kobiety z jej osobistego szczęścia.

Jadwiga Skórzewskiej<sup>14</sup> w niektórych momentach przypomina Grażynę Mickiewicza. Cechuje ją głębokie ukochanie narodu, dzięki któremu zdolna jest do przezwyciężenia nie tylko przeszkód zewnętrznych, ale i do rezygnacji z osobistych praw i uczuć. Jadwiga — podobnie jak Grażyna — jest osamotniona w działaniu. Znaczenie jej poświęcenia tkwi nie tylko w tym, że czyni zadość głosowi narodu, umacnia jego potęgę i stanowisko w ówczesnym świecie, ale w tym, że rezygnując z własnego szczęścia, uszczęśliwia tysiące, nawraca pogańską Litwę. Wydaje się, że *Jadwiga* miała być w założeniu autorki poetycką analizą osobowości bohaterki; zamiar został osiągnięty. Motywacja czynów i posunięć Jadwigi jest przeprowadzona według praw psychologii, ale trzeba zaznaczyć — nie jest to motywacja ściśle psychologiczna. Mamy tu do czy-

<sup>11</sup> Cyt. za: A. Mazanowski, *Pogłosy Młodej Polski w dramacie, powieści i krytyce literackiej*, „Przegląd Powszechny” 1914 (XXXI), t. CXXII, s. 195.

<sup>12</sup> Por. podział w wykazie tekstów na końcu pracy: religijny dramat historyczny.

<sup>13</sup> Zob. wykaz tekstów.

<sup>14</sup> *Jadwiga. Obraz historyczny w 5 odsłonach*, [W:] *Obrazy sceniczne młodzieży polskiej poświęcone. Seria I*, Kraków 1894.



nienia raczej z motywacją urealnijającą. Zamierzeniem autorki jest bowiem jak najbardziej zgodne zinterpretowanie — poprzez fakty — rzeczywistości, atmosfery, w której umieściła swą bohaterkę i wykazanie wpływu tych okoliczności na czyny i postawę królowej. Dlatego każdy czyn Jadwigi jest zgodny z jej charakterem, z raz przyjętą postawą, która ujawnia się w każdej sytuacji. Nie ma w jej postępowaniu przypadkowości, bez namysłu podjętych decyzji itd. Nie ustrzegła się Skórzewska w tym wszystkim dydaktyzmu; usprawiedliwia ją w pewnym stopniu adresat, do którego kieruje swoje utwory, mianowicie młodzież szkolna, gdyż chciała rozpalić w niej miłość Boga i ojczyzny. Utwór ten działa raczej ogólnym rozmachem zamysłu niż szczegółami realizacji, dużo w nim zapożyczeń romantycznych, ze świata fantastyki, w utwór często wkracza świat nadprzyrodzony, który ingeruje w życie bohaterów, który ich umacnia, podtrzymuje na duchu itd.

Intencją innych twórców wykorzystujących motyw Jadwigi było niewątpliwie danie utworów popularnych, przeznaczonych dla szerokich warstw, by znalazły w nich podniosłą myśl patriotyczną, piękny wzór cnoty i poświęcenia zamknięty w postaci z minionych dziejów. Najbardziej psychologicznie historię życia Jadwigi przedstawił W. Bandurski<sup>15</sup>. Królowa Bandurskiego to kobieta nie zastawiająca się prawem, nie wujująca mieczem, ale sercem. Autor wyzwolił się z przytłaczającego modelu „świętych wyjętych z obrazka”, dając czytelnikowi lub widzowi, osobę żywą, naturalną, pełną ludzkich uczuć, której ofiara nie przychodzi wcale łatwo. Najlepszym tego dowodem jest zachowanie się Jadwigi po modlitwie przed Ukrzyżowanym, z którego ust w odpowiedzi na wszystkie swoje żale i tęsknoty usłyszała tylko dwa słowa: „Ratuj Litwę”. — „Bądź wola Twoja” — odpowie Jadwiga i zawoła Przeclawa, przez którego zwróci pierścień Wilhelmowi. Utwory te nie są wolne od braków i zarzutów, nie można im jednak odmówić wartości wychowawczej, troski o podtrzymanie historii ojczyzny w narodzie. Zastanawia jednak brak liczenia się z ograniczonymi warunkami techniki teatralnej, jakimi rozporządzają niemal bez wyjątku wszystkie sceny amatorskie, a utwory te głównie dla nich były pisane. Do wystawienia np. *Jadwigi* J. Gołębiowskiego<sup>16</sup> potrzeba aż 5 zmian sceny.

Ciekawym dorobkiem w rozwoju motywu Jadwigi są fragmenty *Wyspiańskiego*<sup>17</sup>. Autor nie ukończył dzieła o Jadwidze, ale z pozostawio-

<sup>15</sup> *Święta Jadwiga Polski Królowa. Obraz sceniczny w 4 odsłonach*, Kraków 1910.

<sup>16</sup> *Święta Jadwiga Polski Królowa. Według Bandurskiego na scenę w 4 obrazach z prologiem przysposobił [...]*, Stanisławów 1911.

<sup>17</sup> St. Wyspiański, *Jadwiga (fragmenty)*, [W:] *Dzieła zebrane*, t. 10, Kraków 1960. Powstały w latach 1905-1907, por. dodatek krytyczny s. 336. Wszystkie inne teksty dramatyczne Wyspiańskiego cytować będziemy ze wspomnianej edycji.

nych zapisków można odczytać jego zamiar — byłby to dramat pięcioaktowy. Można jednak — choćby na podstawie tych skromnych notatek autorskich — stwierdzić, że dramat Wyspiańskiego odbiega daleko od dotychczasowego tradycyjnego ujęcia omawianego motywu. W utworze uderza głęboko psychologiczne i umiejętne odczytanie drugiego człowieka. Wyspiański zdawał sobie z tego jasno sprawę, że wolno mu, jako poecie, w historyczną treść wplątać własne przemyślenia, wolno wprowadzać nowe postacie, otaczać je własną dekoracją, wolno im nawet poddawać pobudki pochodzące od niego samego. Z przywileju tego skorzystał. Jego Jadwiga — to już nie piętnastoletnie dziewczę zdane na łaskę i nienaszkę polskich panów, ale kobieta niemal w pełni dojrzała. Żadne prośby, zakazy, nic nie zdoła jej odwieść od raz złożonego ślubu. Nie ulęknie się ani człowieka, ani jego pogroźek. Podda się tylko woli Bożej. Na groźbę jednego z panów polskich — Dymitra, który jej podaje do wiadomości, że jeśli śluby spełni rakuskie, przestanie być królową Polski, odpowie:

Jeśli nią jestem — mam swoją wolę.  
 Jakąż to królowom gotujecie dołę,  
 mamże bawidłem być może w twej dłoni?

Dramat Jadwigi Wyspiańskiego wynika z zachwiania równowagi psychicznej bohaterki na skutek niespełnionych pragnień, przy równoczesnym wzroście jej wewnętrznej wartości na skutek walki duchowej.

Jakoż mam myśleć i serce me jako  
 ma bić? — strwożona jestem, drzę z lęku.  
 O, czemuż topór ten puściłam z ręku?  
 O, nienawidzę!! — a! to jest więzienie!  
 On mi powiedział: czyli mam sumienie!?  
 Ha, dreszcz mną wstrząsnął.  
 Przed czym? Drzę w tej chwili,  
 Czyliżem w grzechu, w błędzie jakim była?  
 Czyli to zbrodnia, którą bym spełniła?  
 Przeklęty zamek! — Takem się cieszyła.

Przyczyna konfliktu jest jasna. Jadwiga jako jednostka dramatyczna przerasta szarzyznę środowiska. Z jej walki rodzi się głęboki ból. Jest człowiekiem wielkim, dlatego więcej cierpi, a to już w żadnym wypadku nie jest obojętne dla dramatu, nie jest obojętne jak się z tym bólem zmaga, jak ulega czy jak zwycięża. W dramacie przebija nawet pewnego rodzaju apoteoza Jadwigi. Z dziewczęcia rwącego się do życia i walczącego o swe osobiste szczęście narodziła się męczennica własnej ofiary, własnego serca. Pod wpływem słów anioła (Angelus Nuntius) będzie się musiała zdobyć na „fiat”.

Ty dla tej Polski będziesz perłą,  
 z dna wód świecąca jasno;  
 śnieżną lilią skwitnie twe berło  
 w snop iskier co nie zgasną.  
 Nie ludzie to, królewskie dziecię,  
 co ciebie krzywdzić mieli;  
 Bóg dolę wszelką na tym świecie  
 swym mieczem Sądu dzieli [...]  
 I za lat setki  
 skoro już wymrą wszyscy dziś przytomni,  
 jeszcze ten naród litości dla ciebie  
 o tych łzach twoich dziecka nie zapomni.

Badania nad motywem królowej Jadwigi w dramacie młodopolskim wskazują na wielką jego popularność. Młoda kobieta poświęcająca dla „racji stanu” szczęście osobiste jest bowiem do dziś dnia symbolem losu niejednej z koronowanych głów. Należy również mieć na uwadze i to, że na pewno jeszcze jedna czy druga pozycja oparta na tym samym motywie czeka na chwilę, kiedy szperacz literatury wyprowadzi ją na światło dzienne. Popularność motywu Jadwigi łatwo zresztą uzasadnić. W dużej mierze korzenie zjawiska tkwią w ogromnej poczytności dzieła Karola Szajnochy *Jadwiga i Jagiello* (ukazało się drukiem w 1855/56 r., następne wydanie w 1861!). Ubrane w piękną formę literacką, trafnie oddające „wyczucie nastroju i potrzeb duchowych czytelników”<sup>18</sup>, przed trylogią Sienkiewicza było najpoczytniejszą książką. Wyspiański, planując napisanie dramatu o Jadwidze — są na to wyraźne dowody — także z niego korzystał<sup>19</sup>. Odnosząc się niechętnie do polityki państwowotwórczej Jagielly, Szajnocha główną bohaterką rozprawy czyni młodzicutką królowę andegaweńską. Jak głęboko postać ta wniknęła w świadomość narodu świadczy fakt, że Jadwidze wystawiono pomnik na Wawelu. Czynniki kościelne wszczęły proces beatyfikacyjny.

W całej naszej historii nie ma zapewne momentu bardziej tragicznego, silniej pociągającego wyobraźnię dramaturgów, jak krwawy epilog zatargu Bolesława Śmiałego z biskupem Stanisławem ze Szczepanowa. Ogromnie burzliwą, pamiętną dyskusję wokół tej sprawy wywołały wydane w 1904 r. w Krakowie *Szkice historyczne XI wieku* Tadeusza Wojciechowskiego. Znany historiograf wprowadził autentyczne brzmienie tekstu Galla („traditor”) w miejsce interpelowanego dotąd z kroniki Kadłubka opisu męczeństwa. Za politycznym motywem śmierci Stanisława opowiadali się wcześniej Skorski (1873) i Stefczyk (1885), publikacja Gumpłowicza (1898) popierająca ich tezę była przyczyną ostrej

<sup>18</sup> S. Kuczyński, *Wstęp*, [W:] *Karol Szajnocha, Jadwiga i Jagiello*, Warszawa 1969, PIW, s. 6.

<sup>19</sup> Tamże.

polemiki A. Niemojewskiego<sup>20</sup> z katolikami. Spór zatem narastał od dawna, w wypowiedzi Wojciechowskiego znalazł swoje apogeum. Kiedy dzięki nowej polskiej szkole historiografii i wybitnym osiągnięciom w tym zakresie, w poszukiwaniu cech immanentnych ducha narodowego „naród i państwo stanęły jako idee nadrzędne i nadające sens dziejom”<sup>21</sup>, zainteresowanie się motywem Jadwigi czy Stanisława jest rzeczą w pełni zrozumiałą. Podejmując w dramatach motyw męczeństwa św. Stanisława ich autorzy bronią raczej przekazów tradycji, jednak nie bez śladów zaangażowania się w narastającą dyskusję. Wszystkie utwory bez wyjątku przenika głęboka nuta patriotyzmu.

Wacław Woysym Antoniewicz w *Królu Bolesławie Śmiałym*<sup>22</sup> zastanawia się w sposób szczególny nad zagadnieniem, co wpłynęło na to, że tak potężny, waleczny, zuchwały, imponujący swemu pokoleniu król, który władzę królewską otoczył chwałą i blaskiem, mógł opuścić tron tak cicho, bez walki, i po zamordowaniu świętego biskupa ustąpić złamany potęgą silniejszą niż miecze, bo potęgą moralną oburzonego nań społeczeństwa. W utworze nie ma tendencji do wymyślania wszelkiego rodzaju epizodów, które małyby przejrzystość fabuły, ale wręcz przeciwnie, autor daje jej pierwszeństwo przed innymi elementami dramatycznymi, przy równolegle występującej skłonności do przesadnych wzruszeń, z czym łączy się patos, którego pełno w mowach, sprawozdaniach itd. Jest to dowodem, że Antoniewicz nie zdołał się jeszcze wyzwolić z dawniej obowiązujących kanonów głoszących, że wielkości i powadze oraz wydarzeniom historycznym przystoi wzniosłość.

*Bolesław Śmiały* K. Glińskiego<sup>23</sup> jest w dużym stopniu spadkobiercą idei romantycznych, które autorowi były zawsze bliskie. Gliński nieufny wobec „trzeźwej teraźniejszości” uciekał w swoich utworach w świat Piastów, w rzeczywistość na pół legendarną, którą kreował w swoich dramatach. Wątek Bolesława Śmiałego i jego zatargu z biskupem Stanisławem ze Szczepanowa wydał się Glińskiemu jednym z najlepszych epizodów naszej przeszłości. Łatwość wierszowania zwiódła autora na manowce banału. Pozwolił sobie na kartach dramatu na zbyt częste oracje patriotyczne, które doprowadziły do zatracenia poczucia kompozycji i dlatego niełatwo jest zrozumieć myśl przewodnią autora. Może najbliższym prawdy wyjaśnieniem będzie przypuszczenie, że pragnął w sposób dość sugestywny dowieść odbiorcy dzieła, jak błędne są obie skraj-

<sup>20</sup> Zob.: A. Gieysztor, Wstęp do: T. Wojciechowski, *Szkice historyczne XI w.*, Warszawa 1970, s. 20.

<sup>21</sup> Tamże, s. 19.

<sup>22</sup> *Król Bolesław Śmiały. Dramat historyczny w 5 aktach*, Kraków 1893.

<sup>23</sup> *Król Bolesław Śmiały. Tragedia*, Kraków 1896.

ne postawy: niemal zimny rozsądek świętego biskupa i nieopanowana namiętność króla.

Dotychczas rozważane dramaty ujmowały bogaty i różnorodny, obfity materiał faktów według wymogów tradycji: ich autorzy przekazywali go mniej czy więcej zgodnie z historią, kładli nacisk na rozwój akcji, czyli układ zdarzeń, które kształtowały losy bohaterów i były powiązane następstwem chronologicznym i więzią teleologiczną zmierzającą do oznaczonego celu. Czynnikiem, który dynamizował akcję był konflikt. A jak jest u twórcy *Wesela*? W jaką konstrukcję zamknął to multum faktów, jak zbudował tok zdarzeń, by mimo wszystko objąć największy ich zakres?

Przed wszystkim na samym początku rozważań należy zaznaczyć, iż oba utwory Wyspiańskiego — *Bolesława Śmiałego*<sup>24</sup> i *Skalkę*<sup>25</sup> należy rozpatrywać łącznie. Aczkolwiek każdy z bohaterów tych dramatów przeżywa odrębną tragedię, Wyspiański buduje ponad ich losami niejako metafizyczną koncepcję tragedii, tym samym łączy losy tych dwóch ludzi i rozacza nad nimi p o j e d n a n i e, które znalazło wyraz w *Skalce*. Wielkość tej koncepcji polega przede wszystkim na tym, że poeta tworząc oba zderzające się duchy, same w sobie tragiczne, wyolbrzymił jeszcze grozę zderzenia przez to, że daje niejako syntezę dwóch tragedii. Wprowadzając przy tym do tragedii los, Wyspiański dał swoim bohaterom szerokie pole różnych ustosunkowań względem niego, możliwość przyjęcia różnych postaw, z których najwyższą jest dojrzałość duchowa pomagająca zrozumieć człowiekowi swoje przeznaczenie.

Z lektury utworów widać jasno, że nie cel historyczny przyświecał Wyspiańskiemu, kiedy pisał te dwie tragedie, ale na plan pierwszy wysunął sprawy moralne. Wydaje się, że zarówno postawa moralna biskupa, jak i postawa króla, są jednakowo bliskie poecie, który równie doceniał rolę życia jak i rolę ofiary. Do takiego wniosku upoważnia między innymi analogia tragizmu postaci — biskupa w III akcie *Skalki* z tragedią króla w III akcie *Bolesława Śmiałego*. W III akcie na Skałce, na pustkowiu, u kruchty kościoła, wśród suchych i martwych pali, z rękoma wyciągniętymi nad płomieniem znicza tężeje biskup w posąg nieruchomy, zatrzymując bieg rzeczy i tak

[...] wzniesion ponad czas  
ponad żywot, ponad świat  
w tysiąc lat [...] niby wolny cień  
nad prochem ciała w przestworze ulatuje.

<sup>24</sup> *Bolesław Śmiały. Dramat w 3 aktach*, [W:] *Dzieła zebrane*, t. 6, Kraków 1962. Ukazał się drukiem w 1903 r.

<sup>25</sup> *Skalka. Dramat w 3 aktach*, tamże. Pierwodruk pochodzi z 1907 r.

Widzi jak się dokonuje dzieło jego rąk, dzieło klątwy, gdyż

[...] najcięższą wziął winę, winę win,  
 że wstrzymał Bożej ręki sąd  
 i sam wypełnił czyn  
 i słowo potępienia.

Patrzy i nie widzi zwycięstwa swej prawdy, która „jeno we śmierci wiecznie trwa” i tam, gdzie „Żywi życiem poczną żyć z żywymi nie może być”. — To jest właśnie największy tragizm biskupa. Podobnie król w III akcie *Bolesława Śmiałego* w martwej pustce na Wawelu tężeje w posąg nieruchomy, w postawie obronnej, z wydobytym mieczem, gotowym do cięcia przeciwko widmom i upiorom. Wyspiański przerzuca cały obraz formowania się legendy, który odbył się w zbiorowej świadomości późniejszego pokolenia, w czasy współczesne faktom katastrofy. Na takiej koncepcji rzeczywistości zyskuje bohater, który staje się prawdziwie tragiczny ze swoją ekstazą, tęskniący ku męczarni; staje się postacią mającą „w oczach gorejące światła, co płoną przez stulecia”.

Biskup — to gigant ducha, nieugięty wyznawca Boga. Widzimy go takim zaraz na początku dramatu, kiedy wśród nocy, mroku i gwiazd, w stroju i zbroi archanioła wsparty oburącz na mieczu, zapatrzony w stronę zamku, „ orła i Boga mając w twarzy” marzy, bo dusza jego wybrała już dobrowolną mękę i śmierć, „by stanąć Słowem za swój lud”. Stanisław Wyspiańskiego nie jest więc już tylko dostojnikiem Kościoła, ale jest to nieubłagany pogromca pogaństwa, mocny Bożym duchem; nie jest to już tylko człowiek, ale niemal potęga metafizyczna, co Rapsod określi mianem: „człowiek w potędze Boga”.

Król natomiast czuje się skrępowany przez Biskupa. Świadomy swej władzy walcząc z biskupem nie ma żadnych wyraźnych celów ziemskich, przeciwstawia mu się jedynie jako sile, która staje na drodze jego poczynań i przez którą czuje się osaczony. Z racji podniesienia go do godności króla uważa się za pomazańca Boga:

Bom ja tu na to dan, przez Boga ręką stawion,  
 bym jako Boża różga bił, jak Boża błogosławion.  
 Niechajże stanie się, co król i Bóg przekaże [...]

i jako pomazaniec czuje się uprawniony do absolutyzmu, lecz całkowitej odpowiedzialności za swoje czyny na siebie samego wziąć nie ma siły:

Żem król — każę! —  
 — Bóg ze mną zbrodnie dźwiga!

Nic więc dziwnego, że popełni zbrodnię sądząc, że czyni to w imię Boga.

Z tego, co powiedziano wyżej o obu dramatach, trzeba stwierdzić, że nie było dotąd drugiego poety, który podejmując z dziejów naszego narodu ten popularny wątek zatargu między dwoma władcami, stworzyłby zeń tragedię w tak wielkim stylu, jak to uczynił Wyspiański. Autor *Skalki* i *Bolesława Śmiałego* wskrzesił w całej potęgze zmarłą przeszłość czasów Piastowskich, wywołał z zamierzchłych wieków dwa wielkie cienie, na które rzucił nieco światła przez pryzmat pojęć i myśli człowieka, nie zatracając przy tym ich ogromu w perspektywie historii przełomu XIX w. Odbiegł daleko od utartych prawideł i wskazań metody historycznej i zaledwie tylko dotknął w bardzo ogólnych zarysach epizodu dziejowego.

Zmaganie się dwu potęg: młodego chrześcijaństwa i zamierających ideałów pogańskich stanowi do pewnego stopnia jedno z rusztowań *Bolesława Śmiałego*, w którym dwa te żywioły przedstawiają z jednej strony król ze swą Rusalką-Krasawicą, która jest uosobieniem owego fatum popychającego króla na drogę zbrodni i mimowolnie przypomina hauptmannowską Rautendelein z *Dzwonu zatopionego*, z drugiej zaś strony biskup wywalczający chrześcijaństwu prawo i stanowisko w młodym państwie. Nadto człowiek u Wyspiańskiego w omawianych utworach jest niejako igraszką w ręku potęg zaziemskich działających obok niego i wpływających na jego postępowanie.

We wszystkich dramatach opartych na motywie zatargu śmiałego króla z równie odważnym i śmiałym biskupem, reprezentantami dwu ukierunkowań władzy, uderza atmosfera grozy zdarzeń, chęć autorów, by tę grozę wyrazić w sposób najbardziej przemawiający, doniosły. Każdy z nich do celu dochodzi w odmienny sposób, np. u Glińskiego czy Antoniewicza owa groza jest dziwnie „wysokogórska”, u Wyspiańskiego natomiast dominuje atmosfera bardzo ludzkiego, zwykłego zdenerwowania i lęku (postawa króla), co z kolei rzutuje na płaszczyznę psychiki bohaterów, podkreślając ich walkę, w której czasem i giganci muszą paść, dochodząc do miejsca, gdzie tytan graniczy z bezsilnością.

Novum Wyspiańskiego polega na tym, że zmienił konstrukcję dramatu. Zrehabilitował niejako króla Bolesława. Dotychczas tragizm władcy budowano na pokutującym grzeszniku, który za swój czyn płaci utratą tronu, opuszczeniem kraju (Gliński, Antoniewicz) czy nawet życiem pełnym skruchy w mniszym habicie. Taka konstrukcja winy i kary miała podkład etyczny. U Wyspiańskiego natomiast konstrukcja zasadza się na bardzo naturalnej i trafnej koncepcji króla, który z wiarą w przyszłość podejmuje beznadziejną walkę z wzrastającą legendą, co chce go pokonać. Zresztą wypowiedź samego Wyspiańskiego w *Argumentum* niech potwierdzi to spostrzeżenie i dopowie resztę:

Świętym jest dzisiaj, niech świętym zostanie,  
 a że król śmiałym był, niech go nie winią,  
 dwa się te duchy pod państwa zaranie  
 zmożyły i były te, co pomstę czynią.  
 Król Śmiałym został i kiedyś odżyje.  
 Gdy biskup trumną wszedł w wawelskie mury,  
 niech król, co przyjdzie, tę trumnę rozbije,  
 a duch świętego wzniesie się pod chmury.  
 Nerozegrany ten dramat przez wieczność —  
 więc go rozwiąże z Ziemi Bóg — Konieczność.

Odrębną grupę utworów o tematyce patriotycznej, lecz z głębokim wydzźwiękiem religijnym stanowią dramaty o księdzu Piotrze Skardze, ślubach Kazimierzowych czy innych wydarzeniach związanych z historią Ojczyzny. U twórców Młodej Polski temat religijny, jak mogliśmy to już zauważyć, jest często tylko pretekstem do napisania utworu. Elementy religijne łączą się nierozzerwalnie z elementami patriotycznymi. Postać księdza Piotra Skargi jest między innymi wymownym na to dowodem. Motyw Skargi także podejmowało wielu autorów, nie wywiązali się jednak ze swych zadań należycie, stworzyli rzeczy słabe. Bohater wyszedł na postać papierową, bez żadnych walk czy zmagani duchowych, wyposażony jedynie w duży zasób patosu, a przecież to był mąż przełomu, który żył i działał w najburzliwszych czasach Rzeczypospolitej, który przepowiedział upadek i odrodzenie narodu. Taki człowiek musiał żyć głębokim i bogatym życiem wewnętrznym, musiał mieć swoje „nize i wyże”. Tymczasem J. Bełcikowski<sup>26</sup> przyjął wszystko a priori i stąd, mimo bogactwa osobowości bohatera i bogactwa problematyki religijnej, jego *Piotr Skarga* jest utworem nieudanym. Ograniczył się w nim do uszeregowania i uinscenizowania wypadków wyjętych z kronik i zapisów, dlatego mamy tu do czynienia raczej z wiernie odtworzonym obrazem historycznym aniżeli z dramatem.

R. Borelowski<sup>27</sup> w *Duchu Skargi* nie wzbija się również na wyżyny dramatu. Dużo w jego utworze symbolicznych postaci, np. Prorok, Mądrość, Zgoda, Polska, Sumienie, które są cały czas nieruchome i rola ich sprowadza się tylko do wypowiedzenia cytatów zwróconych wprost do publiczności bez tworzenia dialogu — ton utworu jest kaznodziejski. Może była to próba wyjścia naprzeciw poetyce modernistycznej czy świadomych zapożyczeń z teatru średniowiecza, który operował takimi modelami postaci, jednak autor nie potrafił swych wizji wydoskonalić artystycznie.

Zdecydowanie lepszym odbiorem cieszył się pełen prostoty i bezpretensjonalności obrazek sceniczny dla młodzieży napisany przez księdza

<sup>26</sup> *Piotr Skarga. Dramat w 3 aktach*, Kraków 1912.

<sup>27</sup> *Duch Skargi. Obraz dramatyczny w 4 odsłonach*, Kraków 1912.



biskupa W. Bandurskiego<sup>28</sup>. W utworze nie ma akcji, jest tylko szkic postaci powstały na skutek umiejętnego doboru i przetwarzania myśli z *Kazań*, co w konsekwencji bardzo przybliży wielkiego kapłana i bojownika o sprawę Bożą i pozwala nam bezpośrednio spotkać się z prawdami przez niego wygłaszanymi. Cały czas przez utwór przewijają się zdania wzięte z nauki Chrystusa niezbędne dla realizowania dobra na ziemi: o miłości bliźniego, miłości przebaczącej i uprzedzającej, która łagodzi wszystkie spory i czyni życie znośniejszym. „Miejcież Boga w sercu, braćmi jesteście, powinniście żyć w zgodzie, miłości” — poucza jedna z postaci utworu, a mały Skarga powie wprost: „nie pomoże nic; tylko kochać nauczyć się trzeba [...] O! [...] ja to muszę zrobić [...] muszę [...] ja ich nauczę zgody”. Nieco dalej kontynuuje: „Już Chrystus Pan mówił: nie kłaniaj mi się, ani mi się na oczy nie okazuj, ani nie ofiaruj daru żadnego, jeśli się z bratem nie zgodzisz. Na modlitwę twoją uszy zamykam, na ofiarę twoją jako Kainową nie wejrzę, jeśliś bratu nie rad i nie życzliw [...]”. Jest to wyraźna parafraza słów Chrystusa: „jeśli przyjdiesz do ołtarza, a tam spostrzeżesz, że brat ma coś przeciwko tobie, zostaw dar swój i idź pojednaj się najpierw z bratem swoim” (por. Mt 5, 23-24).

Takich modyfikacji tekstu jest pełno w każdym innym z utworów podejmujących motyw Skargi. Każdą niemal wypowiedź można by tam w ten sposób konfrontować z Ewangelią. Przyjęta postawa świadczy o tym, że ich autorzy kierowali się założeniem, by pójść raczej w kierunku ubogacenia obrazu przeżyć psychicznych bohatera i osób mu towarzyszących, w kierunku wydobycia kontrastów dobra i podłości, a nie do stworzenia obrazu dramatycznego, który posiadałby jednolitą, ciągłą i logicznie toczącą się akcję. Na profetycznym rysunku protagonisty z nadto zaciążył dydaktyzm.

Z analizy omówionych tekstów wynika, że w utworach religijnych istnieje pewien określony sposób widzenia rzeczywistości i spraw z nią związanych; sposób widzenia, do którego wszystko się przystosowuje i który warunkuje całe działanie. Ważna jest tylko jedna sprawa, wszystkie inne muszą się jej podporządkować. Dla człowieka religijnego tą jedną sprawą, tą ideą, która się liczy — jest Bóg.

Zwracano się również ku innym faktom z naszych dziejów, np. ku potopowi — wojnie z najeżdżącą szwedzkim, która stała się jak gdyby wojną religijną, „świętą”. Motyw tej walki podejmuje Skórzewska, Mōrs z Paradowa [Tuszowska (Bośniacka) Elżbieta] i Wyspiański.

<sup>28</sup> *Złote usta, złote serce. Obrazek sceniczny z życia ks. Piotra Skargi*, Lwów 1912.

Skórczewska<sup>29</sup>, podobnie jak w innych swoich utworach, tkwi całkowicie w modelu dramatu romantycznego. Charakterystyczną cechą dramatu stanowi silny duch religijny, przewaga czynnika uczuciowego, z jakim autorka rozpracowuje wybrany temat i wielka ścisłość względem prawdy dziejowej. Nie ulega jednak wątpliwości, że gdyby autorka zrezygnowała z przedstawienia epizodów „zaziemskich”, a bardziej pogłębiła i rozpracowała przeżycie faktu, jaki miał miejsce w Częstochowie, sztuka zyskałaby nowe walory sceniczne i wywołałaby u swego odbiorcy niewątpliwie głębsze przeżycie religijne. Ograniczenie się bowiem do kilku cytatów z *Pisma św.*, np. z *Księgi Joba: Choćbyś mnie zabił, Tobie ufać będę*<sup>30</sup>, czy przytoczenie kilku fragmentów z *Księgi Psalmów* jako modlitwy w trudniejszych momentach, nie jest jeszcze wystarczającym powodem do głębszego przeżycia związanego z religią.

Nieco w odmienny sposób potraktowała ten sam moment Tuszowska<sup>31</sup>. Nader skomplikowany, zawiły i zróżnicowany scenariusz faktów pozostawiony przez historię stał się podstawą sztuki. Autorka poradziła sobie z tym spadkiem doskonale. Wgłębiając się w utwór, odnosi się chwilami wrażenie, że skomplikowanie i wielostronność treści składającej się na zawartość *Przeora Paulinów* znajduje odbicie w celowo zamierzonej zmienności, która przynosi bogactwo efektów, ale nie zatracając jasnego i przejrzystego wykładu myśli przewodniej, jaka patronowała piszącej. Myślą tą niewątpliwie było zgodne z historią przedstawienie faktu, w którym miała miejsce ingerencja sił spoza naszego doczesnego świata. Utwór Tuszowskiej został zaangażowany jak najbardziej w służbę religijną i to w sposób wcale nie prymitywny. Nie jest on zlepkiem luźnych epizodów i obrazów dramatycznych, ale posiada ciągłą i logicznie przebiegającą akcję, której czynnikami nie są tendencyjne wymysły autora, ale prawdziwe, respektowane przez ludzi pobudki moralne i wiadome wpływy warunków i otoczenia. Nie czuje się żadnego „naciągania”, by utwór uatrakcyjnić nadzwyczajnościami czy cudownościami. Sam fakt, że jest to pierwszy omawiany dramat, w którym nie ma zjaw nadziemskich, nie dzieją się cuda i nie ma ekstaz, świadczy wymownie o przełamaniu dotychczasowego modelu, według którego konstruowano każdy utwór religijny.

W sztuce można zauważyć stałe przeplatanie się dwu różnych konwencji, jeżeli chodzi o konstrukcję świata zdarzeń, w czym decydującą rolę odgrywają postaci. *Przeor Paulinów* Tuszowskiej — to jakby wielka galeria naszych przodków, którzy stanęli na scenie Polski XVII-wiecznej

<sup>29</sup> *Królowa Korony Polskiej*, [W:] *Trzy doby dziejów naszych*, Kraków 1894.

<sup>30</sup> Job 13, 15.

<sup>31</sup> J. Mörs z Paradowa [E. Tuszowska-Bośniacka], *Przeor Paulinów. Dramat historyczny z XVII w.*, Lwów 1906.

i tworzą jej historię. Niektóre postaci, np. ks. Augustyn Kordecki, Miecznik Zamoyski, Czarniecki czy Anna — córka Zamoyskiego, utrzymane w poważnej i nieco patetycznej tonacji „wielkiego serio”, są pogłębione psychologicznie. Druga grupa to przedstawiciele tłumu — pojętego bardzo szeroko — i pełni cynizmu najemnicy, dla których nie istnieje refleksja, poznanie i ocenianie sytuacji, gdyż sami dla siebie stanowią centrum świata, np. zdrajca Radziejowski, ksiązę Heski, generałowie szwedzcy, tłum kobiet, żołnierzy. Na skutek tak wyraźnego kontrastu i konsekwentnie przeprowadzonego podziału bohaterów, uzyskano doskonale tempo i rytm kolejnych scen w utworze, z których jedna dla drugiej stanowi jakby wyższy stopień napięcia. Mimo częstej odrębności łączy je w rozplanowany i syntetyczny szkielet konstrukcji, przeciwdziałając nadmiernemu rozproszkowaniu elementów samego utworu.

Nie ulega wątpliwości, że utwór wypadłby czyściej pod względem artystycznym i może miałby jeszcze bardziej przejmującą wymowę ideologiczną, gdyby autorka nie puściła w ruch tak potężnego i złożonego mechanizmu faktów i nie wprowadziła tak wielkiej ilości postaci. Mimo to, spostrzegawczość, skłonność do analizy i umiejętność plastycznego przedstawienia rzeczy złożyły się na całość skończoną i dobrą, pozbawioną dewocyjnego naciągania. Autorowi bowiem zależało na zrealizowaniu zamierzonych efektów artystycznych, na uatrakcyjnieniu widowiska, a nie na płytkim efekcie religijnym. Dlatego utwór jest przemyślany, wywołuje głębokie przeżycie wewnętrzne, a nie stanowi tylko jeszcze jednej pozycji w rejestrze sztuk religijnych.

Czasy najazdu szwedzkiego stanowią również osnowę *Królowej Polskiej Korony* Wyspiańskiego<sup>32</sup>. Nie jest to dzieło skończone, ale rzut zakrojonego na szeroką skalę dramatu przedstawiającego znane każdemu Polakowi śluby Jana Kazimierza przed obrazem Matki Boskiej we Lwowie, podczas których ogłosił Ją Patronką i Królową Korony Polskiej i obiecywał wyzwolić lud od licznych ciężarów, którymi był uciskany. Wyspiański próbował udramatyzować to dziejowe wydarzenie i gdyby zamiar swój wykończył, literatura dramatu religijnego miałaby jedną oryginalną pozycję więcej.

Szkice rozmów, nawet bez podziału na osoby, wskazują na dynamizm i siłę Wyspiańskiego, na bogactwo jego inwencji. Dla przykładu można przytoczyć rozmowę po złożeniu ślubów, kiedy wszyscy bez różnicy stanu składają ofiary przed królem:

[...] Leci goniec do króla.

— Ho! Zła nowina. Król marszczy się.

— Wszyscy bledną, co stoją blisko.

<sup>32</sup> *Królowa Polskiej Korony*, [W:] *Dzieła zebrane*, t. 1, Kraków 1964. Rękopis powstał w 1893 r. Pierwodruk ukazał się w „Czasie” w 1908 r.

- Król się rzuca! [...]
- Kwalifikacje ma niebywałe [...]
- Zupełnie Jegomość nieboszczyk brat.
- Raptowny charakter, byle nie ustał.
- Vetować trzeba było.
- Obstupui i to mię zwinęło głębę.
- Jaki pogodny dzień rozwidnił się.
- Przeszły mgły [...]

W przytoczonym fragmencie uderza wielkie zróżnicowanie wypowiadających się osób, ale każdy głos jest bardzo ważny w konstruowaniu akcji, która w ciekawy sposób jest złączona z liturgią, gdyż przebieg jej w większości łączy się z nabożeństwem, z przebywaniem w kościele, co tworzy jakiś rodzaj paraliturgii dramatycznej. Autor zebranemu w kaplicy ludowi każe odśpiewać z przerwami trzy zwrotki znanej pieśni *Bądź pozdrowiona Panienko Maryjo*. Król intonuje *Pod Twoją obronę*, a jego modlitwa do Królowej Polski mówi sama za siebie:

[...] O panno święta, jak oczy twoje czarne duże  
kierujesz po nas i widzisz kraj we łzach,  
bierz moje klejnoty, bierz moją koronę —  
jak klejnot kraju pod twoją obronę,  
niech się nikt nie waży jej ci odbierać [...]

Wielka Boga Człowieka Matko! Panno Najświętsza!  
Ja, Jan Kazimierz, z łaski Syna Twego, Króla królów  
i Pana mego [...] siebie i moje królestwo polskie [...]  
i lud cały twej osobliwej opiece i obronie polecam.

Przysięgam ci, niebios Królowo święta [...]  
Królową mego królestwa  
przeze mnie dziś mianowana,  
obronić kraj mój zewsząd ciemieźony,  
wyzwolić lud mój prosty, uciśnięty,  
wypędzić wrogów z granicy korony [...].

Z tego, co powiedziano wyżej wynika jasno, że w dramatach historycznych bardzo wyraźnie zarysowuje się koncepcja poświęcenia dla dobra ojczyzny jako najwznioślejszego uczucia religijnego. Dramaty te oparte w większym lub mniejszym stopniu na materiale historycznym funkcjonują jako teksty o treściach apriorycznych, danych niejako odgórnie. Każdy z tych dramatów stanowi jakby zindywidualizowany wariant tradycji o sławniejszych postaciach czy wydarzeniach adoptowanych — między innymi — do wyłożenia jakiejś moralnej nauki, operuje przy tym uogólnieniami odnośnie dogmatów czy etyki katolickiej i ma jedynie cele dydaktyczne, chce udostępnić odbiorcy poznanie metafizycznych zalet wyrzeczenia, triumfu wiary, prawdy itd. Autorzy nie mają

trudności z wynalezieniem dramatycznych konfliktów: kłopot w większości sprawia im kreślenie dramatycznych postaci, co wskazuje na to, że dramat religijny historyczny wymaga w równej mierze talentu twórczego jak psychologicznej przenikliwości i dokładnej wiedzy w zakresie dziejów danego momentu — i chyba tym trzeba tłumaczyć tak stosunkowo małą ilość udanych dramatów tego nurtu.

#### DRAMAT BIBLIJNY

*Pismo św.* zawsze pociągało i nadal pociąga swoim kolorytem, nastrojem zewnętrznym, pejzażem, szczególnie egzotycznymi albo poszczególnymi epizodami dramatycznymi. Tak też jest i w Młodej Polsce<sup>33</sup>, kiedy obserwuje się jakąś dziwnie wzrastającą chęć nawiązania bezpośredniej łączności ze światem zjawisk nadprzyrodzonych. Zainteresowanie *Biblią* ma uzasadnienie teologiczne i symboliczne zarazem. Tematem dramatów były bowiem dzieje postaci, które odczytano jako zapowiedź wydarzeń i tajemnic wiary sformułowanych w *Nowym Testamencie*. Znałe są więc w tej epoce dramaty o Kainie, Jeremiaszu, Mojżeszu, Hiobie, Józefie Egipskim i inne.

Poza tym autorzy w utworach stylizowanych na prozę biblijną, ulegając jej wpływowi, chcieli dać nie tylko przeżycie religijne, lecz szukając odpowiedników swych stanów czy przeżyć w Biblii, pragnęli równocześnie, aby utwory ich stały się księgą całego narodu, jego biblią. Takie nastawienie autorów było przyczyną tego, że w dużym stopniu posługiwali się zwięzłym, pełnym majestatu stylem biblijnym i wykorzystywali dla swoich zamierzeń martyrologię starotestamentowego proroka, który pragnął dobra ludu i nie cofał się przed żadnym cierpieniem osobistym (np. Mojżesz, Jeremiasz), by to dobro osiągnąć. Utwory zarejestrowane przez nas świadczą o szerokim wachlarzu zainteresowań postaciami *Starego Testamentu* bez szczególnego umiłowania jednej czy drugiej, w przeciwieństwie do postaci związanych bezpośrednio z *Nowym Testamentem*, pośród których Judasz i Magdalena zajmują zdecydowanie pierwsze miejsce<sup>34</sup>.

W epoce tej na uwagę zasługuje każda postać, która nosi w sobie coś z „martyres”. Martyrologia jest bowiem doskonałym podłożem mesjanizmu. Nic więc dziwnego, że w czasie niedoli i niewoli łatwiej żyć nadzieją, że lada moment otworzą się wrota zbawienia; łatwiej znosić bolesną terażniejszość przeciwstawiając jej „różane ogrody przyszłości”.

<sup>33</sup> Zob. wykaz tekstów na końcu artykułu.

<sup>34</sup> Tamże.

Jest to spuścizna romantyzmu, ale przyswojona nieco inaczej przez Młodą Polskę.

Podobnymi pobudkami kierował się autor *Hioba*<sup>35</sup>. K. Kosiński czyni dramat przedmiotem psychologicznego studium. Pozycja bohatera w otaczającym go świecie, w jego własnym domostwie, jest wyraźnie zaznaczona i w miarę, jak scena następuje po scenie osobowość Hioba coraz bardziej się zarysowuje. Od buntu, sprzeciwu, przechodzi do uległości, do poddania się zarządzeniom wyroków Jahwe. Sam powie:

Dobro się nigdy na ziemi nie wciela,  
wszystko piorunem nicość pospopieła.

a w chwilę potem:

Bądź, Jahwe, pochwalony w ludzkich krzywdach wiecznych [...].

Pozytywna postać kapłana jest niejako ogniwem w wielkim łańcuchu wydarzeń, które łączy: ból z ukojeniem, rozpacz z zawierzeniem, zwątpienie z nadzieją, tęsknotę z powrotem tam, skąd się przyszło, nieznanne z wyczekiwanych. Nie darmo wysłannik Jahwe wypowie znamienne słowa: „Przestańcie raz narzędzie widzieć kary w idei”. Utwór Kosińskiego jest właściwie jednym w pełni zarysowanym portretem na tle wzajemnych powiązań pozostałych postaci. Ma to głęboką wymowę, człowiek bowiem jest istotą społeczną. W jego naturze tkwi nieprzeparta siła „bycia z innymi” zarówno w radości, jak i w cierpieniu. Smutne dzieje Hioba pouczają wszystkich jego przyjaciół, że ilekroć człowiek mierzy się ze swym losem, tylekroć pozornie przegrywa, ale tak długo nie zaprzestaje tych zmagañ, jak długo ma obok siebie drugiego człowieka, w którym znajduje potwierdzenie swej wartości. Jahwe swą transcendencją przekracza bowiem poznanie człowieka, którego stać w określeniu Boga jedynie na ogólniki i abstrakcję. Nie mogąc więc zgłębić wielkości Stwórcy, człowiek próbuje odkryć Jego istotę w tym, co mu najdroższe, w tym, czego najbardziej pragnie — w miłości. Tragedia dramatu życia rozpięta jest między dwoma biegunami: z jednej strony światło, dobro i łagodność — z drugiej zaś ciemność, zło i okrucieństwo. Nie znaczy to jednak, że spotykamy się w tym utworze z konsekwentnie przeprowadzoną dychotomią, autor chciał po prostu pokazać, że życie posiada dwie strony: jasną i ciemną.

Podobną tragedię ludzkiego serca przedstawia S. Szadurska w *Kainie*<sup>36</sup>. Sumienie jest tu motorem akcji. Człowiek jest słaby, błędzi. W przeciwieństwie do Hioba Kain uległ rozpacz, a nagły jej wybuch sym-

<sup>35</sup> *Hiob. Poemat dramatyczny*, Kraków 1911.

<sup>36</sup> *Kain. Poemat dramatyczny*, Warszawa 1907.

bolizuje główną słabość jego charakteru — gniew, którego podłożem jest zdrażnięta ambicja. Kain całą winę zrzuca na przekleństwo ciężące nad każdym jego czynem. Nie umie za nic wziąć odpowiedzialności. W sztuce cały czas powraca refren dwu spraw — zgodny zresztą z IV rozdz. *Księgi Genesis* — ambicja człowiecza a prawo moralne dane przez Stwórcę.

Po tematykę biblijną sięgnął także Wyspiański<sup>37</sup> parafrazując księgę Daniela. W Danielu, jak w każdym proroku, przejawiała się w okresie niewoli wielka moc i hart ducha, nic więc dziwnego, że właśnie w nim „upodobał sobie” Wyspiański, dopatrując się w jego tarapatkach analogii ze współczesnymi warunkami bytowania narodu. Jeśli się czyni przegląd twórczości Wyspiańskiego, to o religię w jej bardzo rozległym zakresie potrąca się niemal w każdym dziele. Autor *Wesela* wiarę w Boga osobowego uważa za kamień węgielny wartości człowieka rozumnego, za rzecz, której żadne wysiłki złego zmóc nie są zdolne. Dowodem tego są słowa Jakuba wygłoszone w *Akropolis*<sup>38</sup>:

Nie igraj z człowieka wiarą,  
w bolu ją znaj żyjąca.  
Chociaż powalisz i zmożesz,  
zaryjesz do ziemi kolanem,  
z gleby powstanie kwitnąca  
i poznasz, kto ziemi panem.

i każe tę wiarę i jej wszelkie objawy szanować:

ale świętości nie szargać,  
bo trza, by święte były,  
ale świętości nie szargać —  
to boli.

Mimo wierności *Biblii* znajduje Wyspiański dużo miejsca dla swojej inwencji, co w konsekwencji daje obraz wywołujący przeżycie religijne i artystyczne zarazem, np. sen Jakuba opowiedziany na kartach *Biblii* Wyspiański rozwiązuje w dramacie przy pomocy chóru aniołów. W *Biblii* przyszłość Jakubowi odsłania sam Bóg, u Wyspiańskiego natomiast aniołowie zstępują i wstępują po drabinie mówiąc o losie patriarchy. Wierność oryginalnej relacji ustępuje miejsca pragnieniom potraktowania wydarzeń i ludzi biblijnych w sposób symboliczny i alegoryczny, co stanowi dowód sprzeciwu wobec realizmu. Autor nie ogranicza się wcale do efektu religijnego. Samo podjęcie tematu narracji o wydarzeniach bi-

<sup>37</sup> *Daniel*, [W:] *Dzieła zebrane*, t. 1, Kraków 1964. Pierwodruk: 1907. Rękopis powstał w 1893 r.

<sup>38</sup> *Akropolis*, [W:] *Dzieła zebrane*, t. 7, Kraków 1964. Dramat ukazał się w 1904 r.

blijnych w jego poczuciu już „sprawę religijności” wyczerpało, a dalszą drogą prowadzi go wizja artystyczna.

Zdecydowanie liczniejsze od utworów o motywach starotestamentowych są utwory związane bezpośrednio z *Nowym Testamentem*, z nauką i życiem Chrystusa. Ulubionym tematem wydaje się postać Magdaleny i Judasza<sup>39</sup>.

Legenda o Marii Magdalenie zarówno w swej zasadniczej treści, jak i w szczegółach zbliżona jest znacznie do starszej o blisko pięć wieków legendy o drugiej wielkiej pokutnicy — Marii Egipcjance<sup>40</sup>. Legendy o pokutnicach z Magdali i Aleksandrii wyrosły z najistotniejszego podłoża chrystianizmu. Zasadniczą bowiem ich treścią jest apoteoza walki pierwiastków duchowych z materialnymi, zmysłowymi, apoteoza zwycięstwa duszy nad ciałem. Wieki średnie przejęte głęboko ideą ascezy wypowiedziały w tych legendach swoje credo, stawiając pokutnicę z Magdali za przykład nawrócenia.

Świadomie od tych tradycji i wymogów odstąpił A. Szandlerowski w swoim poemacie dramatycznym *Maria z Magdali*<sup>41</sup>. Zmysłowa natura autora znalazła odbicie w tym utworze, jak zresztą w każdym jego dziele. Magdalena Szandlerowskiego zdolna jest do wszystkiego — i do namiętnych uniesień, zazdrości, nienawiści, i do pełnych dobroci i wyrozumiałości czynów. Cechuje ją siła, gwałtowność, szal, egoizm, chęć zmysłowego użycia. Jest „wiecznie zdrowa, wiecznie młoda i wiecznie piękna” i dodajmy: od chwili poznania Galilejczyka — „wiecznie tęskniąca”.

Omawiany dramat ma wprawdzie tytuł *Maria z Magdali*, ale postać tytułowa jest ściśle związana z inną — równie ważną — postacią Judasza. Magdalena Szandlerowskiego jest kochanką Judasza — to novum w interpretacji. Zdrajca Chrystusa w ujęciu Szandlerowskiego jest — tak samo jak Magdalena — zupełnie inny, wręcz zaskakujący, odbiegający od dotychczasowych swoich portretów nakreślonych w literaturze. Jego zdrada Mistrza z Nazaretu tylko finalizuje dramat, ale w gruncie rzeczy mamy tu dogłębną analizę psychologiczną, z czego właśnie płynie monumentalizm w kreśleniu tej postaci. Judasz Szandlerowskiego wyposażony jest w „bogactwo” pierwiastków demonicznych, jest niejako potęgą uczucia i zmysłowości. Psychika jego jest bardzo skomplikowana, co w rezultacie czyni go człowiekiem pozbawionym prawdy wewnętrznej, człowiekiem bez wolności ducha, gdyż zmysły mają prym w jego życiu. Sprawa Mistrza niewiele go obchodziła, chciał tylko na niej wi-

<sup>39</sup> Zob. wykaz tekstów: dramat biblijny.

<sup>40</sup> Por. M. Skrudlik, *Maria z Magdali w Ewangelii, legendzie i sztuce*, Poznań 1937, s. 126.

<sup>41</sup> *Maria z Magdali. Poemat dramatyczny 4-częściowy*, [W:] *Pisma*, t. 4, Warszawa 1914.



docznie zrobić większy majątek. Kiedy się zawiódł i zorientował się, że przede wszystkim stracił Magdalenę, która poszła za Mistrzem, nic go już nie mogło powstrzymać. Namiętność wzięła górę nad rozumem i udał się do wrogów Chrystusa z propozycją, że Go im wyda, jeżeli mu za to zapłacą.

Judasz Szandlerowskiego — to właściwie bohater-symbol, quidam, człowiek „w ogóle”. Reprezentuje nie indywidualną osobowość, ale właśnie człowieka bez względu na epokę, czas i kulturę. Szandlerowski zrywa z Judaszem tradycji, z Judaszem-zdrajcą, jego bohater — to zwykły galilejczyk, jeden z wielu. Jest wielki, ale równocześnie i mały. Mały, bo nie umie zapanować nad sobą, nad swoimi namiętnościami.

Największy dramaturg religijny tego okresu K. H. Rostworowski<sup>42</sup>, w przeciwieństwie do Szandlerowskiego, nie chciał tworzyć własnej legendy o Judaszu, lecz przyjął cały materiał historyczny Ewangelistów, a więc: wjazd do Jerozolimy, ostatnią wieczerzę, trzydzieści srebrników, zdradę i śmierć zdrajcy. Jedne z tych epizodów uwypuklił, rozwinął, inne przeniósł poza scenę, przekazując widzowi tylko relacje o nich. Nie jest to jednak istotne. Nie o akcję bowiem w tym dramacie chodzi, ale o dzieje wewnętrzne bohatera, który w interpretacji autora staje się ponadczasowy, podobnie jak u Szandlerowskiego. Obaj interesują się człowiekiem bez względu na miejsce i czas, w którym żyje, na przynależność narodową i rangę społeczną. Rostworowskiego w szczególny sposób interesuje i zastanawia sprawa sumienia ludzkiego, sprawa stosunku człowieka do Boga, do losu, do samego siebie.

Rostworowski również zerwał z piętnem zdrajcy u Judasza. Przedstawił go także jako zwykłego, małego galilejczyka: „sklepik miał otwarty ledwie do wieczora”. Judasz Rostworowskiego poddał się urokowi Chrystusa i oczekiwał od Niego — tak jak inni — „znaków”, gdyż na widok cudów Mistra wykalkulował sobie, że można na nich więcej zarobić niż na towarach w sklepiku. Z wahaniem zbliża się do Jezusa i jego grupy. Boi się narazić kapłanom. Kiedy jednak przyłączy się do uczniów Chrystusa, będzie zabiegał tylko o jedno: o ziemską chwałę Mistra, przecież to on — Judasz (w dramacie, ale nie w Ewangelii!) przycgotuje triumfalny wjazd do Jerozolimy.

A zdrada? — Zdradzi ze strachu. Przebywając z Jezusem nauczył się siebie oceniać należycie i dlatego cierpi, czuje nędzę i podłość swojego postępowania<sup>43</sup>, ale brak mu siły, aby zerwać z tym wszystkim.

Czuję piętno.  
Jam naznaczony.

<sup>42</sup> *Judasz z Kariothu. Dramat w 5 aktach*, Kraków 1913.

<sup>43</sup> Por. I. Sławińska, *Wokół teatru K. H. Rostworowskiego*, „Ateneum”, 1938, nr 4/5.

Jam zaślubion złu.  
Ja się Go zapałem [...] jam trup

Autor często stwarza takie sytuacje, które stawiają jego bohatera wobec wyboru i równocześnie podkreśla swą wiarę w niego, w człowieka, w jego zdolność dojrzewania na skutek dokonywanych wyborów.

Irena Sławińska dopatruje się nawet podobieństwa między Rostworowskim a Mauriacem w ocenianiu jednostki: „we wspólnej pasji do odsłaniania dna duszy, do demaskowania obłudy i zakłamania”<sup>44</sup>. Widać u nich ciągle poszukiwanie argumentów psychicznych, a nie sięganie do historii w celu dokonywania rewizji lub szukania aluzji narodowych, jak to czyni np. Wyspiański. Człowiek jest słaby i dlatego nie wolno go potępiać, kiedy przegrywa w walce — powiedzą obaj. Wynika z tego, że Rostworowski jest rzecznikiem tezy religijnej, która opowiada się za supremacją Boga nad ułomną naturą ludzką; jest rzecznikiem postawy, która chce udowodnić światu, że w spojrzeniu religijnym nic nie maleje lecz wszystko rośnie: rośnie wielkość i małość, dobro i zło, piękno i brzydota, dola i niedola.

Problematyka *Judasza z Kariothu* ma charakter typowo ogólnoludzki. Odbywa się w nim ciągła walka dobra ze złem. Ułomna natura ludzka rzucona w wir dramatycznych konfliktów łamie się i upada. Pozornie triumfuje zło, ale ostatecznym tonem w tym dramacie jest miłosierdzie i idea człowieczeństwa — w przeciwieństwie do Szandlerowskiego — gdzie namiętność musiała znaleźć swoje wytłumaczenie i być wykładnikiem postępowania ludzkiego. Autor ani nie potępia, ani nie gloryfikuje. Fotografuje, a komentarz zostawia odbiorcy dzieła. Wyrozumiałość pisarza na błędy ludzkie jest tak wielka, że dzieło jego wzbudza litość nawet dla zdrajcy Boga. Nie dziwi więc to, że K. L. Koniński<sup>45</sup> nazwał autora *Judasza* poetą litości, gdyż w ujęciu chrześcijańskim jednym z jej aspektów jest przyzwolenie każdemu na wzrost przez skrucę. W kreśleniu sylwetki bohatera nie brak stylizacji na historycznego filistra, który zaplątał się w sprawę go przewyższającą, o czym doskonale mówi ciągle powtarzający się refren „Jam sklepik miał”, spełniający w utworze niejako rolę wagnerowskiego leitmotiwu. Rostworowskiemu w *Judaszu* udało się harmonijne połączenie idealizmu z realizmem i dlatego tyle w tym utworze siły i przekonania.

Motyw *Judasza* zainteresował również Tetmajera<sup>46</sup> i dzięki temu powstał w naszej literaturze dramat łączący psychologię z metafizyką, odmienny od utworu Rostworowskiego, a zbliżony raczej do „modelu”

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> *Dwa dramaty o Judaszu*, „Myśl Narodowa”, 1932, nr 18.

<sup>46</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Judasz. Tragedia w 4 aktach*, Kraków 1914.

zdrajcy w interpretacji Szandlerowskiego. Znamienne, że wszyscy twórcy młodopolscy, do których dzieł udało się dotrzeć, łączą postaci Magdaleny i Judasza. Na pierwszy rzut oka wydawać się może, że to normalne, bo zarówno Magdalena, jak i Judasz byli przy Chrystusie, oboje zachwycili się, choć na moment, Jego nauką. Nie w tym jednak należy dopatrywać się głównej nici łączącej te postaci. Materiałem najbardziej atrakcyjnym dla autorów Młodej Polski w opracowywaniu sylwetek literackich swoich bohaterów są przede wszystkim elementy zła, grzechu, zwłaszcza seksualnej natury, zdrady jako problemu psychologicznego i moralnego. W takim aspekcie w pierwszej kolejności należy też oglądać wspomniane utwory.

Nie można w tych rozważaniach pominąć *Parakleta* Szandlerowskiego<sup>47</sup>. Znamienne jest pytanie samego autora: „czy Chrystus nie był ostatnią kroplą w tej czarze, do której się sęczyły wszystkie wysiłki i ofiary Prometeuszów”? *Paraklet* — to typowy protest przeciwko cierpieniu świata poczęty z pesymistycznej filozofii dekadentyzmu, w której Bóg jest uosobieniem tyranii. Bóg Szandlerowskiego marzy o stworzeniu szczęśliwego świata. Ze słów Syna przekonał się jednak o jego niedoli, a nie o szczęściu, widzi, że próba odkupienia nie powiodła się:

Kocham Cię, rozpięty [...]  
Kocham Tve cierpienie! [...] Twój bok otworzony...  
Wierzę w Twoją miłość i w Twoje cierpienie,  
Że odkupiły winy od wiek wieka! [...]  
Ale gdzież szczęście człowieka?  
Cóż, że z krwi Twojej płynie odkupienie,  
Cóż, że nam dałeś swoją Miłość-Cierpienie,  
Gdy męka — ducha wciąż żenie!  
Cierpienie nam zostało [...].

W czym więc tkwi pointa dramatu? — W przeniesieniu winy w sfery niebieskie zamiast w poszukiwaniu jej w duszy ludzkiej.

Innym epizodem często wykorzystywanym dla teatru jest zaczerpnięty z Ewangelii opis ścięcia głowy św. Jana. Najważniejszą postacią nie jest Jan, ale Salome, która kocha Jana bez wzajemności. Tak sprawę przedstawił Wilde w *Salome*, tak też ustosunkował się do niej J. Kaspro-wicz w *Uczcie*<sup>48</sup>. Salome jest bohaterką typowo młodopolską. Tkwi w niej jakaś demoniczna siła, co z niezrozumiałych dla niej powodów musi zgubić proroka, który głosi pokutę i „inne drogi”. Nie jest to ani rozkapryszona dziewczę, ani pełna dumy obrażona księżniczka, ale po prostu wykonawczyni Losu, który niesie śmierć — jedyne wyzwolenie

<sup>47</sup> A. Szandlerowski [Poświęta Władysław], *Paraklet. Poemat dramatyczny w 4 aktach*, Warszawa 1909.

<sup>48</sup> *Uczta Herodiady*, Kraków 1905.

od bólu, który jest nieunikniony i nieodwołalny („jest li dola, albo li nie jest?”). Podobną afirmację Losu obserwujemy w utworze: *Na wzgórzu śmierci*<sup>49</sup>, gdzie nie ma Absolutu, ludzi, tęsknot ani złudzeń, a jest tylko pustynia samotności z pogrążoną w niej duszą — człowiekiem.

Charakterystyczne jest to, że utwory Kasprowicza o tematyce religijnej nie zawierają w sobie idei zmartwychwstania — najistotniejszej treści Nowego Testamentu. U autora *Marchotta* wszystko kończy się na śmierci, na Golgocie.

Po omówieniu ważniejszych pozycji powiązanych z poetyką modernizmu, należy choćby tylko zasygnalizować powstanie w okresie Młodej Polski szeregu utworów, które miały służyć jako materiał poglądowy w katechezie i tłumaczeniu prawd religijnych. Są to drobne inscenizacje, które w sposób bardzo prosty przekazują prawdy wiary utrwalając je w obrazku widowiskowym. Obciąża je zbyt wielka dialektyka. Przeważa egzaltacja, patos, „cudowność wypadków” mających rzekomo najwłaściwiej sugerować obecność porządku nadprzyrodzonego. Symbolika w tych utworach jest raczej sprawą dystansu między dosłownością a kontekstem aniżeli metodą służącą przekazywaniu trudnych dla człowieka prawd.

Wiadomo, że na strukturę dramatu wpływają różne czynniki. W wypadku dramatu biblijnego chodzi przede wszystkim o przedstawienie różnych faktów związanych z Biblią. Dotychczas wierność oryginalnej relacji ustępowała często miejsca pragnieniu potraktowania wydarzeń i ludzi w sposób „przenośny”, symboliczny, co zwalniało widza od potrzeby wyciągania wniosków i czyniło go posłusznym odbiorcą gotowych form. Młoda Polska ma nastawienie wręcz odwrotne. Jej twórcom chodzi jakby o „urealnienie” postaci i faktów, dlatego np. Maria Magdalena nie jest już tylko abstrakcyjnym przedstawieniem skruchy za grzechy, ale jest realną postacią (np. u Szandlerowskiego). Poza tym cały szereg wybitnych postaci biblijnych, cały światopogląd *Ksiąg*, jest niewyczerpanym skarbcem przykładów miłości ojczyzny (twórczość Wyspiańskiego); przyczynił się on w wysokim stopniu do ukształtowania różnych idei występujących w literaturze polskiej.

#### JASEŁKA

Temat bożonarodzeniowy jest typowym tematem ogólnoludzkim. Oparły na scenie narodzin Chrystusa w szopce betlejemskiej, skryształizował się w tylu formach dramatycznych i plastycznych, ile jest narodów wyz-

<sup>49</sup> Kasprowicz, *Na wzgórzu śmierci*, [W:] *Dzieła poetyckie*, t. 6 — *Ginącemu światu*, Lwów 1912.

nających religię Chrystusową. Nie trzeba jednak być fanatykiem sztuki polskiej, aby spostrzec, że to nasze misterium bożonarodzeniowe<sup>50</sup>, na poły ludowe i na poły dworskie, jest zasadniczo odmienne od całej swej różnorodnej rodziny. Różnica ta, to nie tylko dekoracje, plastyka, ale przede wszystkim interpretacja składników tematycznych.

Do tematyki jasełkowej chętnie sięgali pisarze z przełomu XIX/XX w. Stylizowali jasełka według wzorów ludowych i przesycali często aluzjami politycznymi — z reguły nastrojając je na nutę patriotyczną. Nic więc dziwnego, że w utworach jasełkowych tego okresu można zobaczyć etnograficzny wprost kalejdoskop przesuwających się przed nami: Pomorzaków, Kaszubów, Kujawiaków, Mazurów, Wielkopolan, Ślązaków, Krakowiaków i Górali<sup>51</sup>. Tkwi w tym idea połączenia rozbitej Polski zarówno w jej rozbiciu dzielnicowym, jak i w rozwarstwieniu klasowym, idea stabilnego i sprawiedliwego modelu państwa w oparciu o dogmaty i kanony religii katolickiej.

Na szczególną uwagę zasługuje *Betlejem polskie* L. Rydla<sup>52</sup>, które dało (i daje do dziś) impuls do wielokrotnych modyfikacji tego tekstu dokonywanych przez innych autorów. Rydel opierając się na pierwotnym wzorze tradycyjnym, łączącym motywy religijne z motywami ludowymi, zaczerpniętymi ze wsi podkarpackiej, konstruując nowe jasełka, mógł im nadać własną formę i urozmaicić własnymi pomysłami. Zasadniczo jednak elementy swego dzieła wyławiał z folkloru i ze staropolskiej szlacheckiej tradycji, z przekazanych przez nią obyczajów bożonarodzeniowych, pieśni, kolęd i pastorałek. A trzeba pamiętać, że przekonanie o ścisłym związku istniejącym między współczesnymi zwyczajami ludowymi i dawnymi szlacheckimi, to również jeden z kanonów naszej neoromantycznej folklorystyki. To łączenie dawności z terażniejszością przyczyniło się do powstawania utworów prostych, budzących patriotyczne nastroje przez kierowanie uczuć ku temu, co „znane i kochane”.

*Betlejem* Rydla nie jest zrobioną ad hoc „powtarzanką” tego, co się poznało i przyswoiło ani tworzeniem według swego „widzi mi się”, ale utworem powstałym w oparciu o głęboką i wszechstronną znajomość kultury ludowej. Folklor — ten bogaty i cenny materiał — stał się punktem wyjścia w kompozycji środowiska. Rydel wydobył w *Betlejem* całe bogactwo polskiego folkloru i podkreślił jego oryginalność i charakter specjalnie narodowy. Dlatego tyle w utworze tekstów starych, polskich pieśni, kantyczek, pastorałek, kolęd. Rydel po prostu wchłonął w siebie

<sup>50</sup> Zob. spis tekstów.

<sup>51</sup> Por. np.: J. A. Łukaszkiewicz, *Historyczne jasełka polskie w 4 obrazach*, Poznań 1908; El [K. Laskowski], *Jasełka historyczne*, Warszawa 1907; W. Szalay-Groele, *Jasełka w 3 odsłonach z muzyką*, Lwów 1911, i in.

<sup>52</sup> *Betlejem Polskie*, Kraków 1906.

bogactwo ludu, przywdział jego strój, barwę, przyjął jego język. Autor *Betlejem* kocha starą polską mowę. Kocha gwara. Upodobał sobie szczególnie lud góralski i mazurski, podobnie jak wszyscy twórcy małopolscy. Zastane bogactwo ludowości zostało przez Rydla odczytane inaczej. Autor spojrział na nie od innej strony i dlatego w *Betlejem* stworzył nie naiwny obrazek czy naturalistyczną kopię życia, lecz coś nowego i oryginalnego. Uderza w tym wszystkim podobieństwo z Schillerem. Wydaje się, że obaj są tego rodzaju artystami, którzy potrzebują autentycznego tworzywa, aby zacząć pracować. Pracując, jedne rzeczy wyrzucają, inne sobie przyswajają, przerabiają i w rezultacie stwarzają coś zupełnie nowego, co by jednak bez „punktu wyjścia” nie powstało. Rydłowski *Betlejem* jest jakby pierwszą widowiskową syntezą tradycji polskich jasełek na przestrzeni kilku wieków.

Mówiąc o dramacie małopolskim ma się zaraz przed sobą wizję teatru monumentalnego, teatru świątyni itd., a zapomina się często o tym, że równoległe do tej wizji, istniała wizja innego gatunku; wizja, dla określenia której nie potrafimy obejść się bez takich słów jak: folklor, staropolszczyzna, ludowość. Przywołajmy tu całą ogromną dyskusję wokół modelu teatru ludowego. Nawiązując do tejże dyskusji, Rydel twierdził, że czerpiąc z folkloru ludowego — teatr ludowy musi mieć charakter religijny. Dowodem na to jego twórczość.

W teatrze monumentalnym rządziła poetycka misteryjność, hieratyczne gesty i patos, które często utożsamiały się z cierpieniem; w tej drugiej wizji teatru i dramatu panowały: śmiech, wesele, rozbawienie i rozradowanie życiem. Większość inscenizacji typu „monumentalnego” była realizowana w mrokach, z których tajemnicze światło reflektorów wyłaniało patetyczne gesty bohaterów; natomiast przy kategorii widowisk jasełkowych, scenę zalewała jasność i wesołość.

Można więc zaryzykować twierdzenie, że ta druga wizja dramatu znajdowała się pod wieloma względami jakby na przeciwległym biegunie monumentalizmu epoki, ale jednocześnie go uzupełniała.

#### GLÓWNE TENDENCJE W MŁODOPOLSKIM DRAMACIE RELIGIJNYM. UWAGI KOŃCOWE.

Dramat religijny jest na szerszą skalę dramatem rozgrywającym się między człowiekiem a Bogiem, jest zaprzeczeniem skrajnego naturalizmu, gdyż w swoich aspiracjach ideowych wznosi się ponad naturę, a człowiek staje się bohaterem walczącym o Boga, walczącym z grzechem, z szatanem. Świat łaski wprowadzony do dramatu nie zamyka więc jego granic i nie wyklucza porządku natury, ale go dopełnia. Na

tym polega właśnie humanizm i szerokość spojrzenia twórczości religijnej, że nie działa contra naturam, tylko zgodnie z nią<sup>53</sup>.

Utwory religijne otrzymujemy więc nie wskutek deklaracji ideowych twórcy, ale w konsekwencji jego udziału w sporze natury ludzkiej z Bogiem<sup>54</sup>. Tak też jest w Młodej Polsce. Religia w tej epoce nie tyle triumfowała, co niepokoiła. Dlatego też rezultaty udziału twórców w tej walce „ludzkiego z boskim” mają często niezwykłą ostrość przeżyć (*Męczennicy kartagińscy* Jędrusa, *Bolesław Smiały*, *Skalka* Wyspiańskiego).

W zakresie młodopolskiego dramatu religijnego najważniejszy wydaje się problem antynomii dwóch jego modeli: nazwijmy je tradycyjnym, przeznaczonym dla szerokich mas i nowatorskim, tworzonym z myślą o bardziej wykształconym kręgu odbiorców. Dramat tradycyjny wiąże się ściśle z zewnętrznymi przejawami kultu. Najlepszym tego dowodem są wszystkie dramaty hagiograficzne i niektóre historyczne, zwłaszcza poświęcone Maryi Królowej Polski. Czuje się w nich atmosferę świątyni, kadzidła, obrzędu liturgicznego. Dużo w nich sentymentalizmu, starania o wywołanie nastroju, dużo dążności, by zaangażować do maksimum uczucie widza i wywołać najwyższe napięcie przeżycia religijnego.

Większość przebadanych utworów miała zamiar, podobnie jak kiedyś misteria, zobiektywizować widzom wydarzenia znane z katechezy czy przekazów kaznodziejskich i związana była ze szkołą. Przyświecał więc tym utworom cel dydaktyczny. Pedagodzy zawsze bowiem wychodzili z założenia, że jeżeli chodzi o wychowanie młodzieży w atmosferze wielkich rocznic czy uczuć patriotycznych, to nie uczynią tego odczyty i przemówienia profesorów, ale właśnie obchody o charakterze widowiskowym. Nic więc dziwnego, że na marginesie zajęć szkolnych organizowane były przedstawienia, które wynikają niejako z psychicznego podłoża młodzieży. Prym w rozwoju i trosce o teatr szkolny tych czasów dźwiera w swoich rękach szkoły zakonne: pijarów, jezuitów, salezjanów, niepokalanek, urszulanek. Scena pomaga młodzieży realizować swoje pragnienia bohaterkich czynów. Stąd takie dramaty, jak np. *Św. Cecylia* Skórzewskiej, *Męczennicy kartagińscy* Jędrusa, *Ostatni dzień Flawiuszów* Morawskiego, wszystkie utwory głoszące pochwałę ofiary królowej Jadwigi i inne.

W modelu tradycyjnym dramatu religijnego cały wysiłek twórcy zmierza do opracowania szczegółów, brak w tych utworach uogólnień, perspektywy. Uderza w nich stosunkowo mała troska o problem, a zwraca uwagę raczej drobiazgowy opis wydarzeń, osób, akcesoriów

<sup>53</sup> Por. H. Kitto, *Religious Drama and its Interpretation*, London 1956, s. 37.

<sup>54</sup> J. Kott, *Katolicyzm pisarza i dzieła*, „Życie Literackie”, 1938, nr 2; J. Kisielewski, *Scriptores catholici*, „Tęcza”, 1935, nr 10.

i nader ważny — wprowadzony w każdy utwór świat nadnaturalny — co pociąga za sobą daleko idące konsekwencje w konstrukcji całości utworu, w kreowaniu postaci czy biegu wydarzeń. Świat ten składa się u jednych twórców z aniołów, duchów, szatanów, wszelkiego rodzaju Głosów itp., a u innych w kręgu przedstawianych wydarzeń, przeżyć, konfliktów itd. stoi sam Bóg (względnie Jahwe, gdy przyjmujemy terminologię starotestamentową), Stwórca i Opiekun, na scenie co prawda niewidoczny, ale obecny w myślach, walkach czy przeżyciach wewnętrznych i w działaniu. Wyliczając tutaj skomplikowany świat symboli i zjaw nadprzyrodzonych musimy jednak być ostrożni, gdyż jest on zarówno tradycyjny, jak i uwarunkowany tendencjami poetyki okresu.

Świat zdarzeń jako taki w omawianych utworach nie ma celu sam w sobie, oparty jest bowiem na powszechnie znanych fragmentach dziejów biblijnych, hagiograficznych czy narodowych, głęboko związanych z religią. Cały dobór wydarzeń, ich układ, motywacja, służą autorom do podkreślenia sił i praw rządzących rzeczywistością.

W kształtowaniu przestrzeni scenicznej w większości dramatów tradycjonalistycznych uderza zaraz na pierwszy rzut oka bardzo dokładna lokalizacja. Są to przeważnie konkretnie określone miejsca, np. izba w dworcu Mściśława (*Król Bolesław Śmiały* — Antoniewiczza), wzgórze w okolicy miasta (*Św. Kinga* — Skórzewskiej) itp. Obok lokalizacji, dużo w utworach tego typu niezwykłości, majestatyczności podtrzymywanej przez cudowność i tajemniczość, która najczęściej pojawia się w formie niezwykłych wydarzeń zewnętrznych, szczególnej interwencji nieznanymi siłami itp., jak to ma miejsce np. w *Męczennikach kartagińskich* Jędrusa, w dramatach o Joannie d'Arc czy w utworach poświęconych obronie Jasnej Góry przed zalewem szwedzkim. Prócz tego nierzadko występują wizje, przepowiednie i doznania mistyczne, w których najwyraźniej działa obecność Boga. Przyszłość dzięki nim poznana dotyczy najczęściej nie tylko losu postaci, ale całej ojczyzny (np. wszystkie utwory związane z Jadwigą Andegaweńską).

Dramaty tradycjonalistyczne — to przeważnie dramaty typu anczy-cowskiego, według którego sztuka historyczna i patriotyczna, budująca, uwznioślająca, stanowi najwłaściwszy repertuar teatru. Bohater musiał być pozytywny, gotowy na wszelkie ofiary i niedomogi, by zdobyć „święty cel”, „uformowany” był jakby ze specjalnych, wybranych cech, gdyż miał stanowić idealny przykład, jak należy postępować. W rezultacie twórcy bardzo często stwarzali nie żywych ludzi, lecz mity o nich, idealizowali i uwznioślali swoich bohaterów i wszystko co tylko było z nimi związane. Stosowanie takiej idealizującej metody przy kreowaniu postaci, stwarzanie świata zdarzeń itd. przypomina klasycystyczną estetykę ładu i dążenie do unormowania świata, co w literaturze już



dawno zostało „pokonane”, ale w dramacie religijnym trwa jeszcze — niestety — na początku XX w. Religijny charakter omawianych utworów dyktuje autorom również konstrukcję postaci, zgodną z chrześcijańską koncepcją człowieka, zgodną z Objawieniem. Nic więc dziwnego, że los ich rozgrywa się pod znakiem indywidualnego wybrania, powołania, a niekiedy i szczególnej misji, jak np. dzieje Jadwigi — bohaterki całego szeregu dramatów, misja ks. Piotra Skargi czy pierwszych męczenników.

Najczęściej od samego początku dramatu znajdujemy się w centrum zagadnienia, postaci jawią się nam już uformowane i działające zgodnie lub niezgodnie z tą formacją, zależnie od warunków, w których się znajdują. Uderza jednak wielki brak pogłębienia charakterów. Bohater jest zazwyczaj reprezentantem danej idei, względnie jasno określonej postawy moralnej, np. Piotr Skarga w dramacie Bandurskiego *Złote usta, złote serce*<sup>55</sup>. Obserwowany prymitywizm w zarysowywaniu postaci polegający na przyczepianiu pewnego rodzaju „etykiety”: „typ jasny”, względnie — „ciemny” (np. Perpetua i Felicyna w *Męczennikach kartagińskich* z jednej a cesarz i rozwydrzony tłum żołdaków z drugiej strony) pociąga za sobą kształtowanie sylwetek bohaterów według uproszczonego wzorca.

Obok modelu tradycjonalistycznego w młodopolskim dramacie religijnym, istnieje model nowatorski, którego przedstawicielem jest np. Wyspiański, Rostworowski, Szandlerowski. Nowością rozpatrywanego modelu jest chęć wyrugowania akcji a zatrzymanie się na odtwarzaniu stanów duszy oraz próba przekroczenia dotychczas obowiązującego tabu tematycznego. Akcję zastępuje do pewnego stopnia filozoficzne ambiance, w czym widać usiłowania, by rozbudzić na nowo uczucia religijne, co prawda niezupełnie ortodoksyjne, nachylające się ku przeświadczeniu, że losami ludzkimi włada przeznaczenie, chwilami wrogie i nieubłagane (np. tragedia Bolesława Śmiałego i biskupa Stanisława w interpretacji i opracowaniu Wyspiańskiego, twórczość Szandlerowskiego). Wiadomo tylko, że jest ona siłą milczącą, nieczułą, wobec której człowiek jest zupełnie bezsilny. W obu dramatach Wyspiańskiego, a nawet u Szandlerowskiego, moc ta jest niepoznawalna i okrutna, bezlitosna jak w *Słepcach* Maeterlincka, nic nie ofiarowująca w zamian za to, co zabiera. Siła ta ma jednak zadanie do spełnienia. Jest nim przygotowanie człowieka na przyjęcie większych wartości, jest chęć uszlachetnienia i wzniesienia go na szczyty — a taka interpretacja przeznaczenia oddala naszych twórców od maeterlinckowskiego fatalizmu i jego poznawczego pesymizmu.

<sup>55</sup> Op. cit.

W omawianym okresie panowało przekonanie, że świadomość religijna powinna dążyć do przejścia od kultu zbiorowego do jednostkowego<sup>56</sup>. Religię zbiorową, obarczoną balastem dogmatycznym, stojącym rzekomo w sprzeczności z naukowością, próbowano zastępować kultem indywidualnym i dlatego tyle w omawianych utworach wytworów jednostkowych, dążeń, uczuć i potrzeb, np. Judasz i Magdalena Szandlerowskiego. W interpretacji tych wytworów wyobraźni przez samych ich twórców uderza bezwzględny brak jasnego i pewnego kryterium dla przeżycia czy wierzenia religijnego; odnosi się wrażenie, że autorów często nie „frapuje efekt religijny”<sup>57</sup>. Samo podjęcie tematu narracji o wydarzeniach związanych z religią — w ich poczuciu sprawę religii wyczerpuje, a ku zrealizowaniu pełni zamierzonego dzieła wiedzie tylko wizja artystyczna (Szandlerowski, Wyspiański). Dlatego też w dramatach tego typu można zauważyć jakby dwie warstwy konstrukcyjne<sup>58</sup>. Jedną są fakty, wydarzenia wzięte z rzeczywistości, będące jakby kanwą, na którą autor nakłada drugą warstwę, znacznie ważniejszą, tj. własne myśli, idee i poglądy (np. Wyspiański w dramatach na temat zatargu króla z biskupem). Nic więc dziwnego, że wobec tych utworów mogą się wytworzyć przy ich ocenie najróżnorodniejsze stanowiska. Bowiem literatura — nazwijmy ją tradycyjną — starała się wszystko wyjaśnić, natomiast twórcy Młodej Polski uchylają się od tych wyjaśnień, a wręcz stawiają pytania. Zależy im na tym, aby czytelnik lub widz przejął się sprawą, a nie by znalazł gotowe rozwiązanie. Zarysowując problem chcą niejako zmusić do myślenia i osiągają to. Dramaturgom tego okresu nie wystarcza stanowczo kontemplacyjne stanowisko widza na scenie życia. Podanie przemyślanej syntezy i zwięzłego skrótu wywołuje u odbiorcy proces odwrotny niż u poety: od syntezy do analizy, czyli stymuluje wyobraźnię i dociekliwość widza, odnosząc je do źródeł wizji.

Pochopnie można by powiedzieć, że Młoda Polska „uprawia metafizykę”. Ona raczej usiłuje przybliżyć problemy, na które nie ma odpowiedzi. To właśnie znalazło głęboki oddźwięk w dramacie religijnym. Tak modne w okresie Młodej Polski dążenie do ukazania „nagiej duszy”, do przedstawienia najgłębszych, pozazmysłowych tajemnic świata, znalazło odbicie w dramacie religijnym i łączy się z zamiłowaniem do specjalnego typu metafory, nazwijmy ją odkonkretniającą, nadającą zjawiskom świata zewnętrznego nowy sens, jakby innego wymiaru (np.: „śmiertelny dreszcz przeleciał świat i dąży w niewstrzymany kres tysiąca

<sup>56</sup> Por. K. K a n t a k, *Idee religijne w nowszej literaturze polskiej*, Poznań 1918, s. 177.

<sup>57</sup> Por. P. C h m i e l o w s k i, *Dramat polski doby najnowszej*, Lwów 1902.

<sup>58</sup> Por. T. D r i v e s, *The Church, the Theatre and the World*, „Christian Drama”, 1960, nr 4.

lat” — *Skalka* Wyspiańskiego, akt III, s. 277). Poza tym w realizacji tego założenia (osiągnąć cel „do głębi”) wielką rolę ma do spełnienia symbol, trudny do jednoznacznego odczytania, a wysunięty na czoło środków artystycznych. Użycie symboli przez autora dramatu zmusza niejako widza do wyostrenia wyobraźni, zwracając ją od pozytywistycznego doświadczenia na drogę abstrakcji, od prawd przez doświadczenie zdobytych — do ideału i wiary, czyli do mickiewiczowskich „prawd żywych”. Pozostaje to niewątpliwie w związku z innymi tendencjami epoki do jak największego spotęgowania emocjonalnego i ekspresywnego wyrażenia upersonifikowanych doznań wewnętrznych.

Młoda Polska, podobnie jak romantyzm, wychodzi z założenia, że świat oglądany zmysłami nie jest „odebrany” w pełni i że świat zjawisk nadprzyrodzonych, ukrytych niejako przed zmysłami, zawiera najwyższe wartości życia. Materia, świat dostrzegalny zmysłami, są niejako progim do dalszego poznania czegoś, co tkwi poza człowiekiem i co zmierza ku nieskończoności, która staje się potrzebą duszy. Nie rozum czy pozytywistyczne doświadczenie jest podstawą ludzkiego poznania, ale uczucie i wyobraźnia. Ponieważ jednak ani uczucie, ani wyobraźnia nie są czymś stałym, nie stanowią żadnego habitus, wynika z tego w prostej konsekwencji wybujały indywidualizm w stylu Kierkegaarda. Dlatego też konkretny człowiek staje w centrum dramatu religijnego, a nie człowiek „w ogóle”. To już nie człowiek w stylu Anczyca, reprezentujący pewien rodzaj ludzi doskonałych, względnie niedoskonałych, wybielonych czy poczernionych, ale człowiek przeciwstawiony zbiorowości, społeczności, a nawet historii (Bolesław Śmiały), człowiek, który nie uznaje władzy nad sobą, gdyż jego ja stanowi oddzielny, od nikogo i od niczego niezależny świat.

Przyjęcie takiej postawy ma swoje konsekwencje: obok postaci realistycznych obdarzonych przez autora normalną motywacją psychologiczną, występują również w utworze osoby wprowadzone na zupełnie odmiennych zasadach i mające odmiennie zadanie. Są to postaci epizodyczne, zazwyczaj symboliczne — zapowiadające śmierć, klęskę czy jakieś nieszczęście, np. Rapsod czy Rusalki w *Skalce* Wyspiańskiego. Tego rodzaju symboliczne postacie, niesłychanie częste w dramaturgii europejskiego modernizmu, mają swoje wspólne źródło u Maeterlincka. Twórcy młodopolscy z pasją i temperamentem analizują w najdrobniejszych szczegółach treść życia i tragizmu ludzkiego. Próbuje odpatetycznić człowieka i ukazać go z różnych stron, co znalazło również oddźwięk w nowatorskim modelu dramatu religijnego. Typowym tego przykładem jest Judasz Rostworowskiego i Judasz Szandlerowskiego. Sam Przybyszewski w rozprawie *O dramacie i scenie* mówi, że „bohater greckiego dramatu

jest zabawką w rękę bogów; bohater nowoczesnego dramatu jest również zabawką, ale własnych instynktów, sporności i przełomów własnej duszy, nieznanych, a zaledwie przeczutyh potęg własnego serca<sup>59</sup>. Chyba wobec takiego ustawienia problemu nie dziwi neoromantyczne przetwarzanie i nadużywanie tematyki religijnej, gdzie np. powtarzający się motyw Judasza czy Magdaleny użyty jest bardzo często do budowania wątków erotycznych (Szandlerowski: *Maria z Magdali*, a z przykładów zagranicznych wystarczy przytoczyć *Ste Thérèse d'Avila* Catulle Mendèsa).

Odrębną grupę dramatów religijnych stanowią jasełka, które są dowodem na to, że Młoda Polska zwróciła się także do pewnych pojęć, motywów i wierzeń ludowych, wyrażając przy ich pomocy nowe idee i poglądy. Wydaje się, że byłoby rzeczą wskazaną i ważną dokładniejsze opracowanie tej grupy dramatu religijnego w aspekcie, co jest tym utworom wspólne, a co jest dodatkiem lokalnym, folklorystycznym. Jasełka pod tym względem zawsze zwracały na siebie uwagę, gdyż wyrastają wyraźnie z rodzimej tradycji. Dotychczasowa praktyka teatralna w obrębie parafii i szkoły, jaką zastała Młoda Polska, wymagała rewizji, gdyż przedstawienia były mało estetyczne, mimo możliwości, jakie tkwią w wykorzystaniu tradycji. Rewizji artystycznej do pewnego stopnia dokonał L. Rydel *Betlejem polskim* dając wzór prawdziwej ludowości, tak wyraźnej w odczuciu Młodej Polski. Zaznajomienie się z problemem młodopolskiego dramatu religijnego wykazało, że jest to pod względem interpretacyjnym dziedzina w dużej mierze leżąca odłogiem.

Z tego, co powiedziano, widać, że dramat religijny omawianego okresu jest nie tylko wynikiem przeżyć religijnych twórców, ale ma również głębokie oparcie w sprawach, które są bliskie społeczeństwu; jest dowodem na to, że twórczość religijna nie zamarała w epoce Młodej Polski, wbrew niektórym opiniom i tendencjom<sup>60</sup>, zmierzającym do narzucenia tezy, że Młoda Polska to okres „pogaństwa”.

Daleko jeszcze do prawdziwej, solidnej znajomości młodopolskiego dramatu religijnego. W niniejszych wywodach próbowano zasygnalizować sprawy, do których ponownie należałoby powrócić, gdyż żadna z podniesionych kwestii nie jest w pełni rozwiązana.

---

<sup>59</sup> Zob.: S. Kruk, I. Sławińska, *Myśl teatralna Młodej Polski (antologia)*, Warszawa 1966, s. 60. Pierwodruk artykułu 1902 r.

<sup>60</sup> Por. np. Kantak, op. cit.; H. Życzyński, *Kult pogaństwa w modernizmie polskim*, „Kurier Lwowski”, 1919, nr 308; W. Fallek, *Szkice i studia o wpływie Biblii na literaturę polską*, Łódź 1931; M. Kridl, *Literatura polska na tle rozwoju kultury*, Nowy Jork 1945.

## WYKAZ TEKSTÓW

## A. DRAMAT HAGIOGRAFICZNY

## Męczennicy

- Bohater eucharystyczny. Dramat religijny, Poznań 1914, nakł. Księgarni św. Wojciecha, Seria Teatru Lud., nr 25.
- Cud śmierci. Dramat w 3 aktach z czasów prześladowań chrześcijan w roku 250, Warszawa 1911, Biblioteka teatr. dla młodzieży.
- Janocha F. OFMCap.: Męczeństwo św. Doroty. Dramat I aktowy w 2 odsłonach, Kraków 1910.
- Jędrys J.: Męczennicy kartagińscy. Obraz w 5 odsłonach na podstawie Akt Męczeńskich, Wadowice 1914.
- Morawski M. ks.: Ostatni dzień Flawiuszów. Tragedia w 5 aktach, Kraków 1905.
- Skórzewska G. [Margert]: Św. Cecylia. Obraz dramatyczny na tle aktów męczeńskich ułożony w 5 odsłonach, [W:] Obrazy sceniczne młodzieży polskiej poświęcone, Seria II, Kraków 1895.
- Veritas vincit. Dramat w 1 akcie, Warszawa 1910, Biblioteka teatr. dla młodzieży.

## Święci polscy

- „Magnificat” na tle życia bł. Bronisławy. Teatrzyk dla młodzieży żeńskiej w 3 odsłonach ułożony w klasztorze Zwierzynieckim, Kraków [b.r.w.] (ukazało się jako bezpłatny dodatek do 8 nr miesięcznika „Róże św. Teresy” w cyklu „Mali apostołowie i mali święci”. Czasopismo to wychodziło w latach 1901-1906).
- Skórzewska G.; Święta Kinga w Ziemi Sądeckiej. Legendy tatrzańskie w 2 aktach, Jazłowiec 1911.
- Za głosem Bożym. Moment sceniczny z życia św. Stanisława Kostki w 4 aktach, Warszawa 1910, Biblioteka teatr. dla młodzieży.

## Inni święci

- Antoniewicz W.: Joanna d'Arc. Dramat w 6 obrazach, Kraków 1913.
- Franciszkanka siostra, Błogosławiona Imelda. Obraz sceniczny w 8 odsłonach, Lwów 1897.
- Gomułicki W.: Dzieweczka z Domremy, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 17.
- Lilie i róże. Dramat z życia św. Agnieszki, Warszawa 1910, Biblioteka teatr. dla młodzieży.
- Rycerz miłości. Dramat z życia św. Franciszka z Assyżu w 3 aktach, Warszawa 1910, Biblioteka teatr. dla młodzieży.
- Skórzewska G.: Matka. Dramat z IV wieku w 3 aktach, [W:] Obrazy sceniczne młodzieży polskiej poświęcone, Seria II, Kraków 1895.

## Teksty tłumaczone

- Bohaterka chrześcijańska (tłum. z niemieckiego Gadowski), Kraków, brw., Wyd. Apostolstwa Modlitwy, seria martyrolog.
- Carnot M.: Wenancjusz. Dramat religijny w 5 aktach (tłum. ks. Radoński), Poznań 1911, nakład Księg. św. Wojciecha, Seria Teatru Ludowego, nr 16.

- Porré H.: Hermenegild — Męczennik za wiarę. Tragedia w 5 aktach napisana po łacinie (tłum. ks. Hołubowicz), Kraków 1905/6.
- Wiseman kard.: Perła ukryta [Św. Aleksy]. Dramat w 4 aktach napisany po angielsku (tłum. ks. Hołubowicz), Kraków 1906.

#### B. RELIGIJNY DRAMAT HISTORYCZNY

##### Motyw Jadwigi

- Bandurski W.: Święta Jadwiga Polski Królowa. Obraz sceniczny w 4 odsłonach, Kraków 1910.
- Bogusławska M.: Kto im lzy powróci. Obrazek sceniczny w 2 aktach ze śpiewami, Poznań 1911, nakład Księg. św. Wojciecha, Seria Teatru Ludowego, nr 10.
- Chociszewski J.: Śpiące wojsko św. Jadwigi, Rozrywka po pracy, Bytom 1899; Rysy z życia św. Jadwigi, jw.
- Golebiowski J.: Święta Jadwiga Polski Królowa. Według Bandurskiego na scenę w 4 obrazach z prologiem przysposobił [...], Stanisławów 1911.
- Jaworska J.: Opiekunka sierot. Obraz sceniczny, Lwów 1911.
- Kaczkowska M.: Królowa Jadwiga. Dramat w 3 odsłonach, „Przyjaciel Dzieci”, 1910, nr 9-16.
- Skórzewska G.: Jadwiga. Obraz historyczny w 5 odsłonach, [W:] Obrazy sceniczne młodzieży polskiej poświęcone, Seria I, Kraków 1894.
- Wyspiański S.: Jadwiga (fragmenty), [W:] Dzieła zebrane, t. 10, Kraków 1960. Rękopis powstał w latach 1905-1907. Część ogłosił A. Chmiel w lutowym numerze „Przeglądu Powszechnego” z 1908 r. Pozostałe fragmenty opublikował T. Sinko w „IKC”, 1924, nr 351.
- Żulińska B.: Królowa Jadwiga. Obraz sceniczny w 5 odsłonach, Lwów 1911.

##### Motyw zatargu króla z biskupem Stanisławem

- Antoniewicz W. W.: Król Bolesław Śmiały. Dramat historyczny w 5 aktach, Kraków 1893.
- Gliński K.: Król Bolesław Śmiały. Tragedia, Kraków 1896.
- Król a Biskup. Tragedia w 4 aktach, Poznań 1913, nakład Księg. św. Wojciecha, Seria Teatru Ludowego, nr 27.
- Wyspiański S.: Bolesław Śmiały. Dramat w 3 aktach, Kraków 1903; Skałka. Dramat w 3 aktach, Kraków 1907.

##### Motyw Skargi

- Bandurski W.: Złote usta, złote serce. Obrazek sceniczny z życia ks. Piotra Skargi, Lwów 1912.
- Bełcikowski J.: Piotr Skarga. Dramat w 3 aktach, Kraków 1912.
- Borelowski R.: Duch Skargi. Obraz dramatyczny w 4 odsłonach, Kraków 1912. Impuls do napisania sztuk dała 300 rocznica zgonu Skargi.

##### Motyw Maryi Królowej Polski

- Mörs z Paradowa J. [Tuszuwska-Bośniacka E.]: Przeor Paulinów. Dramat historyczny z XVII w., Lwów 1906.

- Rydel L.: Królowa Korony Polskiej. Obraz 1 częściowy, rkps nie datowany, zbiory teatru lwowskiego, Katowice, nr sygn. 4699.
- Skórczewska G.: Królowa Korony Polskiej, [W:] Trzy doby dziejów naszych, Kraków 1894.
- Wyspiański S.: Królowa Polskiej Korony. Rękopis powstał w 1893 r. Pierwotny druk ukazał się w „Czasie” w 1908 r.

## Inne

- Markiewicz B.: Bój bezkrwawy. Dramat w 7 odsłonach, Miejsce Piastowe 1913.
- Skórczewska G.: Unici. Szereg obrazków z prześladowań podlaskich, [W:] Trzy doby dziejów naszych, Kraków 1894.
- Urbański J.: Defensor fidei, Rzeszów 1901.
- Ziemia I.: Święty Wojciech. Rzecz w 3 aktach, Poznań 1913.

## C. DRAMAT BIBLIJNY

## Stary Testament

- Bauman K.: Józef Egipski (w 3 obrazach), Oświęcim [1914], Biblioteka teatralna, nr 8.
- Kosiński K.: Hiob. Poemat dramatyczny, Kraków 1911.
- Kwiatkowski R.: Jahwe. Poemat dramatyczny w 5 częściach, Moskwa 1908.
- Nowakowski W. ks.: Jeremiasz. Dramat poetyczny w 4 częściach osnuty na tle biblijnym, Solec 1905.
- Szadurska S.: Kain. Poemat dramatyczny, Warszawa 1907.
- Szandlerowski A.: Samson. Dramat w 3 częściach, „Bluszcz” 1904, nr 2.
- Wyspiański S.: Akropolis. Dramat w 4 aktach, Kraków 1904; Daniel, Kraków 1907. Rękopis powstał w 1893 r.

## Motyw Golgoty

- Kasprowicz J.: Na wzgórzu śmierci, [W:] Dzieła poetyckie t. 6 — Głównemu światu, Lwów 1912.
- Kruczkowski F.: Golgota. Dramat w 3 częściach z prologiem, Lwów 1912.
- Omańkowska F.: Prządka pod krzyżem. Obraz w 3 scenach, [b.r.w.], Seria Teatru Ludowego, nr 6.
- Piłat. Dramat w 3 aktach, Poznań 1912, Seria Teatru Ludowego, nr 17.

## Motyw Judasza

- Rostworowski K.: Judasz z Kariothu. Dramat w 5 aktach, Kraków 1913.
- Tetmajer-Przerwa K.: Judasz. Tragedia w 4 aktach, Kraków 1914.
- Szandlerowski A.: Maria z Magdali. Poemat dramatyczny 4-częściowy, [W:] Pisma, t. 4, Warszawa 1914.

## Motyw Eucharystii

- Dynowska M.: W Boże Ciało, „Widz Młody” (Lwów) 1912, nr 11.

Nowakowski W. ks.: Tajemnice Mszy św. Obrazek religijny według Calderona, Poznań 1915.

Wieczorek P.: Jezus nas woła. Misterium eucharystyczne w 23 scenach, Toruń 1912.

#### Motywy maryjne

Piątkiewicz A. TJ: Lirnik Najświętszej Panienki. Obrazek sceniczny, Kraków 1914.

Piążek F.: Zwiastowanie, Lwów 1912.

Wolniewicz C.: Złota ręka. Uscenizowana legenda o Matce Boskiej w 3 aktach, Warszawa [b.r.w.], Biblioteka teatralna, nr 8.

#### Inne

Chrześcijkanki. Obrazek dramatyczny w 5 odsłonach, Poznań 1909, Seria Teatru Ludowego, nr 4.

Czerbak A.: Zmartwychwstanie. Misterium w 3 aktach, Kraków 1914 (łączy się z motywem Golgoty).

Fabjani K. ks.: O synu marnotrawnym, Warszawa 1901.

Kasprowicz J.: Uczta Herodiady, Kraków 1905.

Szandlerowski A. [Poświęta W.]: Paraklet. Poemat dramatyczny w 4 aktach, Warszawa 1909.

Sosnowski J.: Opowieści misyjne. Utwory dramatyczne dla młodzieży, Kraków 1914.

#### D. JASEŁKA

Akta Towarzystwa „Warta”, Jasełka, Poznań 1905 (Rkps Bibl. im. Raczyńskich w Poznaniu, sygn. 1053/x-5).

Barański F.: Przed Wigilią. Obrazek sceniczny w 1 odsłonie, Lwów 1900.

Bogusławska M.: Jasełka maluczkich, „Moje Pisemko” 1907, nr 11-13; Senne zjawisko czyli Szopka Mili, „Wieczory Rodzinne”, 1907, nr 49-52;

W noc wigilijną. Obrazek w 1 odsłonie, „Moje Pisemko”, 1908, nr 12-13;

Pod choinkę. Obrazek dramatyczny w I odsłonie, „Wieczory Rodzinne”, 1908, nr 49-52 (dodatek dla dzieci).

Chociszewski J.: Gwiazdka i Gwiazdor. Zbiór dramacików, dialogów i widowisk szopkowych, Gniezno 1902;

Szopka kołędowa. Zbiór wierszyków, powiastek, przemówień i komedyjek podczas świąt Bożego Narodzenia i Nowego Roku. Zebrał [...], Gniezno 1912.

Dynowska M.: Boże Narodzenie. Obrazek w 3 odsłonach, „Moje Pisemko”, 1903, nr 11-12;

Noc wigilijna. Obrazek sceniczny i wybór wierszyków, Warszawa 1909.

Grochowska W.: U źłóbka Zbawiciela 2 odsłony, Warszawa 1912.

Harazim F. ks.: Córka Króla Baltazara. Sceny z Afryki na Boże Narodzenie w 2 aktach, Oświęcim [1914], Seria Biblioteki Teatralnej, nr 2;

Tajemnica Wcielenia. Dramat w 3 odsłonach, Oświęcim [1914], Seria Biblioteki Teatralnej, nr 4.

Janocha F. OFMCap.: Jasełka św. Franciszka Serafickiego w 3 odsłonach, Kraków 1901.



- Jary K.: Jasełka w 3 obrazach, Kraków 1896.
- Jasełka misyjne w 4 aktach, Warszawa [b.r.w.], Seria Biblioteki Teatralnej, nr 28.
- Kruczkowski F.: W Narodzenie Boże. Widowisko w 5 obrazach. Mel. ukł. Teodora Martyniaka, Lwów 1907.
- Laskowski K. [E1]: Jasełka historyczne, Warszawa 1907.
- Ledóchowska M. T.: Wigilia Bożego Narodzenia. Dramat w 3 aktach, Kraków 1911.
- Łaszczyński W.: Anioł pasterzom mówił. Obrazek sceniczny, Lwów 1908; Jasełka, „Nasze Kłasy”, 1902, nr 1, 51, 52.
- Łukaszkiwicz J. A.: Historyczne jasełka polskie w 4 obrazach, Poznań [b.r.w.], Seria Teatru Ludowego, nr 46.
- Majer B.: Jasełka. Obraz sceniczny w 3 częściach, Lwów 1895.
- Matwij S.: Żłobek Betlejemski w 3 obrazach, Kraków 1900.
- Miodański J.: Jasełka (3 części wierszem), Kraków 1899.
- Morawska Z.: O, Świątłości, „Przyjaciel Dzieci”, 1910, nr 52; Za gwiazdą. Obrazek sceniczny, „Przyjaciel Dzieci”, 1910, nr 51.
- Mrozowicka I.: Bez ten święty opłatek. Sztuka ludowa w 3 odsłonach, Poznań 1912.
- Narodzenie Boże. Trzej Królowie. Jasełka na tle biblijnym w 4 aktach, Turyn (jako dodatek do „Wiadomości Salezjańskich”, które wychodziły w latach 1894-1914).
- Noskowicz M.: Narodzenie Zbawiciela w 4 obrazach, Poznań 1907.
- Omańkowska F.: U żłóbka w Betlejem, Poznań 1908.
- Orzechowski F. ks.: Jasełka większa czyli przedstawienie Narodzenia Chrystusa Pana, Kraków 1902.
- Pudłowski T.: Baśń wigilijna, Warszawa 1907, w serii *Moje Książeczki*.
- Rydel L.: Betlejem polskie, Kraków 1905.
- Stachiewicz P.: Dzieciątko Jezus. Boże Narodzenie wedle kolęd i pastorałek, Kraków 1899.
- Szalay-Groele W.: Jasełka w 3 odsłonach z muzyką, Lwów 1911, Seria Teatru Ludowego, nr 45.
- Świerzyński M.: Boże Narodzenie. Misterium ludowe w 3 obrazach, Kraków 1910.
- Taranowicz J.: Jasełka ludu polskiego, Stanisławów 1912.
- Terpiłowska J.: Cudna noc (w 3 odsłonach), „Kronika Rodzinna”, 1911, nr 11-13.
- Tyc T.: Szopka. Utwór sceniczny, rkps z 1911 r. w Bibl. im. Raczyńskich w Poznaniu, sygn. nr 1892.
- Walczyński F.: Oratorium Bożego Narodzenia czyli tzw. „Jasełka” w obrazach scenicznych i ze śpiewami, Tarnów 1912.
- Waligóra M.: Jasełka Szczyrzyckie pt. „Epifania” w 3 aktach, Lwów 1901.
- W drodze ku Betlejem (napisane gwarą śląską), Oświęcim 1907.
- Wieczorek P.: Wigilia za morzem, Tarnów 1912.
- Wiśniewski J.: Jasełka, Radom 1913.
- Wróblewski A.: Szopka, Lwów 1908.
- W szopce. Fantastyczne jasełka dziewczęce, Warszawa brw. Seria Biblioteki Teatralnej, nr 9.
- Zieliński F.: Jasełka dla dzieci, rkps z 1908 r. w Archiwum Biblioteki Narodowej.
- Zienkiewiczowa R.: W wigilię Bożego Narodzenia, Warszawa 1911.

## WYKAZ BIBLIOTEK PODDANYCH KWERENDZIE

## A. Biblioteki naukowe:

- K ó r n i k: Biblioteka PAN  
 K r a k ó w: Biblioteka PAU  
           Biblioteka UJ  
 L u b l i n: Biblioteka Uniwersytecka KUL  
 P o z n a ń: Biblioteka im. Raczyńskich  
           Biblioteka Towarzystwa Przyjaciół Nauki  
           Biblioteka Uniwersytetu im. A. Mickiewicza  
           IBL  
 W a r s z a w a: Biblioteka Narodowa  
           Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego  
           IBL

## B. Biblioteki seminaryjne i klasztorne

- K ę t y p/Krakowem: Biblioteka s.s. Sakramentek  
                   Biblioteka s.s. Zmartwychwstanek  
 K r a k ó w: Biblioteka Seminarium Częstochowskiego  
           Biblioteka Seminarium Śląskiego  
           Biblioteka o.o. Dominikanów  
           Biblioteka o.o. Franciszkanów  
           Biblioteka o.o. Jezuitów  
           Biblioteka s.s. Klarysek  
           Biblioteka s.s. Kanoniczek  
           Biblioteka o.o. Kapucynów  
           Biblioteka Karmelu na Wesołej  
           Biblioteka x.x. Misjonarzy  
           Biblioteka s.s. Norbertanek  
           Biblioteka s.s. Prezentek  
           Biblioteka Inspektoratu Salezjańskiego  
           Biblioteka Gimnazjalna s.s. Urszulanek (w zbiorach biblioteki klasz-  
           tornej).  
 L u b l i n: Biblioteka o.o. Dominikanów  
           Biblioteka o.o. Jezuitów  
           Biblioteka o.o. Kapucynów  
           Biblioteka s.s. Urszulanek U.R.  
 N o w e M i a s t o n/Pilicą: Biblioteka o.o. Kapucynów  
 N o w y S ą c z: Biblioteka s.s. Niepokalanek  
 P o z n a ń: Biblioteka o.o. Dominikanów  
           Biblioteka Towarzystwa Chrystusowego  
           Biblioteka s.s. Urszulanek U.R.  
 S t a r y S ą c z: Biblioteka s.s. Klarysek  
 S z y m a n ó w: Biblioteka o.o. Franciszkanów  
 T a r n ó w: Biblioteka s.s. Urszulanek U.R.  
 W a r s z a w a: Biblioteka o.o. Jezuitów  
           Biblioteka o.o. Kapucynów  
           Biblioteka s.s. Nazaretanek  
           Biblioteka s.s. Zmartwychwstanek

## THE RELIGIOUS DRAMA DURING THE YOUNG POLAND PERIOD

## Summary

The Young Poland period still arouses most controversial opinions, from strong disapproval to many unqualified compliments. The present stage of „discovering and appreciation of the epoch” seems to be generally regarded as being in opposition to the hitherto existing trend of opinions. In the field of the Young Polish religious drama the problem of antinomy of two of its models seems to be the most important: let us call them the traditionalistic model, intended for the general public, and the innovatory one, created with the better educated circles of the public in mind.

The traditionalistic drama is closely connected with the external manifestations of worship. The aim of most of the works, is, like that of the Mystery Plays in the past, to objectify to the audience the events known from catechetical teaching or sermons, and therefore the whole creative effort in these dramas aims at elaborating the details. It is striking that comparatively little attention is paid to the problem itself, while the minute description of happenings, people, accessories, and the very important fact of introducing the supernatural world into every work is conspicuous; this results in far reaching consequences in the construction of the whole work, in the creation of characters and the trend of the plot. The hero is always a „good character”, because he is to be the example of ideal behaviour.

Apart from the traditionalistic model in the „Young Polish” religious drama there exists the innovatory model represented by Wyspiański, Rostworowski, Mōrs from Paradow, Szandlerowski. The novelty of this model is the tendency to eliminate the plot and to concentrate attention on states of mind as well as the attempt to go beyond the compulsory thematic tabu.

Young Poland similarly to romanticism assumes that the world seen with our senses is not fully perceived, and that the world of supernatural phenomena, hidden to some extent from our senses contains the greatest values of man's life. Neither intellect, nor positivistic experience are the basis of human cognizance, but feeling and imagination. The writers of the Young Poland period analyze in detail, with passion and temperament the purport and tragic nature of human life. They try to make man less pathetic and to show him from different points of view, which had its repercussion in the innovatory model of the religious drama (Rostworowski's *Judas* and Szandlerowski's *Judas*).

The religious drama of the period under discussion is not only the result of the religious experiences of the authors, it also has its deep roots in matters which the society has very much at heart. This goes to prove that religious writing did not die out in the Young Poland period in spite of some opinions and tendencies which aimed at forcing the opinion that this period was one of „paganism”.