

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.7

Maria Jolanta Olszewska

ORCID 0000-0001-6230-0621

Uniwersytet Warszawski

„A tu rzeczywistość skrzeczy...”, czyli *Na marne* i *Z dobrego serca* Lucjana Rydla

Obecnie kiedy mówimy o twórczości Lucjana Rydla, stajemy przed dylematem, w jaki sposób jego dzieło, zarówno poetyckie, jak i dramaturgiczne, przywrócić współczesnemu odbiorcy. W tym kontekście uzasadnione i wciąż aktualne okazuje się pytanie postawione w roku 1968 w „Tygodniku Powszechnym” przez Ignacego Leśniakiewicza: „Co zostało z Rydla?”¹. Warto zastanowić się nad tym, czy autor artykułu miał rację, pisząc, że w sumie z tej spuścizny zachowało się niewiele, a sam Rydel prezentuje się jako „drugorzędny dramaturg, zapomniany poeta, niedoceniony krytyk i poprawny popularyzator kulturalnej wiedzy”². Należałoby zatem raz jeszcze pochylić się nad twórczością poety, który kojarzony jest przede wszystkim z groteskową postacią Pana Młodego z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego i z *Plotką o Weselu* Tadeusza Boya-Żeleńskiego.

Przede wszystkim w punkcie wyjścia trzeba pokazać ścisłą korespondencję myślową analizowanych tekstów literackich z ewolucją światopoglądową artysty. Autor *Zaczarowanego koła* otrzymał bardzo staranne wykształcenie. Zafascynowany polską historią i wrażliwy na kwestie narodowe swą działalność literacką rozpoczęła dość wcześnie. Już w gimnazjum podjął pierwsze próby dramaturgiczne i sam zakładał teatryki szkolne. Wkrótce przyszedł czas na kolejne utwory sceniczne³. Za dramat historyczny *Mściwój* (ok. 1885–1886), traktujący o walce Słowian z Niemcami, inicjujący w jego twórczości nurt narodowy, otrzymał II nagrodę Akademii Umiejętności. Następnie poeta opublikował *Kościuszkę* (1889), *Samuela*

¹ I. Leśniakiewicz, *Co zostało z Rydla*, „Tygodnik Powszechny” 1968, nr 27, s. 4. Zob.: E. Jankowski, *Rydel: poeta „zaśmieszony”*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 3/2, s. 133–139.

² I. Leśniakiewicz, *Co zostało z Rydla*, dz. cyt., s. 4.

³ Twórczości dramaturgicznej Rydla osobny artykuł poświęciła A. Okońska, *Twórczość dramatyczna Lucjana Rydla*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 3, s. 81–97.

Zborowskiego (1889) oraz *Maciejowice* (1891). Były to kolejne utwory dramatyczne o wymowie patriotycznej o charakterze popularnym⁴.

Pod wpływem podróży odbytej po zachodniej Europie, a zwłaszcza po pobycie w Paryżu, Rydel uległ wpływom sztuki symbolicznej. Podjął w tym czasie trud asymilacji nowych trendów obecnych w sztuce europejskiej na gruncie literatury polskiej. Jego młodzieńcze dramaty wykazują wpływ różnych mód artystycznych, charakterystycznych dla przełomu wieków XIX i XX. Poeta przede wszystkim próbował rozpoznać istotę pisarstwa Maurycego Maeterlincka, sposób konstruowania przez niego tekstu dramatycznego i budowania nastroju będącego nośnikiem sensu. Rydel, zainspirowany utworami belgijskiego twórcy (*Intruz*, *Wnętrze*, *Ślepcy*), dążył do stworzenia własnego wariantu dramatu symboliczno-nastrojowego. W ten sposób powstały symboliczno-nastrojowa jednoaktówka *Matka* (1891) i misterium fantastyczne *Dies irae* (1891). Teksty dramatyczne Rydla, odwołujące się do popularnej estetyki dekadenco-symbolistycznej, okazały się jednak mało oryginalne. Ponieważ język poetycki stał się podstawową materią sztuk symbolicznych, te dramaty wpisywały się w model popularnego wówczas teatru poetyckiego⁵. Tak więc nastrojowo-liryczne dramaty Rydla, *Matkę*, *Dies irae*, a nawet późniejszych *Jeńców* (1902), należałoby sytuować w pobliżu jego liryków i z tej perspektywy je odczytywać. Jest to typowa dla końca wieku poezja nastrojowa, oparta na metaforze epitetowej, stylizowana na skargi zbolełej duszy, mająca na celu oddawanie rzeczywistości psychicznej i będąca jednocześnie popisem kunsztu artystycznego. Rydel, jako człowiek dobrze wykształcony, zamienił swe wiersze w „stylizacyjny dialog literacki”⁶. Dlatego w tych lirykach i dramatach poetyckich należy docenić przede wszystkim kunszt literacki i styl wypowiedzi poetyckiej bliski popularnemu wtedy parnasizmowi.

Te utwory odczytywane z perspektywy lingwistycznej pozwalają na zmianę ich oceny i dowartościowanie świadomości artystycznej Rydla, którego młodzieńcza twórczość zamienia się w szczególną grę z konwencją literacką. Czytelna intertekstualność tych wypowiedzi świadczy o tym, że właściwym punktem odniesienia nie jest dla nich otaczająca rzeczywistość, tylko zaplecze literacko-kulturowe i to ono determinuje formalną i znaczeniową tkankę tych tekstów. Nie miały to być utwory oryginalne, ich pozorna „wtórność” tłumaczy ich niezbyt przychylnie przyjęcie przez odbiorców. Potwierdzeniem tego są noty od redakcji „Biblioteki Warszawskiej”. Tak

⁴ Tradycje patriotyczne Lucjan Rydel wyniósł z domu, gdzie kultywowano pamięć o walkach narodowowyzwoleńczych. Biografię L. Rydla w wersji popularnej przygotował J. Dużyk, *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Warszawa 1972. Zob. też: T. Brzozowska, *Lucjan Rydel. 1870–1918*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz i M. Puchalska, t. 2, Warszawa 1967, s. 197–207; L. Tatarowski, *Wstęp*, [do:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, BN, seria I, nr 247, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983, s. III–XIII.

⁵ M.J. Olszewska, *Jeńcy – poetycka wizja historii według Lucjana Rydla*, [w:] *Wokół dramatu poetyckiego*, red. M. Gabryś-Sławińska i G. Głąb, Lublin 2017, t. 1, s. 125–150.

⁶ L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XI.

na temat *Matki* pisał Józef Weysenhoff: „Scenicznego obrazka pt. *Matka* nie drukowaliśmy tylko z powodu zbyt bliskiego pokrewieństwa formy i treści z *Intruse Maeterlincka*”⁷. Na temat dramatu-misterium *Dies irae* wypowiedź była bardziej krytyczna. Autor co prawda docenił utwór Rydla, traktując go jako przykład realizacji nowych prądów w sztuce, jednak ogólna opinia o tym dziele była negatywna. Krytyk pisał, że: „rodzaj, w którym pisane jest niniejsze misterium, wydaje nam się fałszywym, nie opartym na zdrowych pojęciach i istotnych warunkach poezji”⁸. W podobnym duchu wypowiadał się Władysław Bukowiński, kiedy pisał o *Dies irae*: „podobnych tematów można by dotykać jedynie, rozporządzając ogromną potęgą talentu, w przeciwnym razie może lepiej – nie poruszać ich wcale”⁹.

Dla Rydla lata 1894–1897 były czasem szczególnie aktywnym. Odbył podróż po Włoszech, w październiku 1894 roku pojechał do Berlina, gdzie spędził pół roku, studiując literaturę i sztukę, a następnie w roku 1897 zawitał do Paryża. Tu dość gruntownie zapoznał się z najnowszą literaturą i teatrem. Przed wyjazdem do stolicy Francji krótko przebywał w Warszawie, gdzie współpracował z kilkoma znaczącymi czasopismami, takimi jak „Biblioteka Warszawska”, „Tygodnik Ilustrowany” i „Gazeta Polska”. Nawiązał znajomości w tamtejszym środowisku literackim. Poznał między innymi Henryka Sienkiewicza i Dionizego Henkla. Wysoko cenił sobie te znajomości. Pobyt w Warszawie okazał się dla niego ważnym czasem dla kształtowania się świadomości artystycznej i tożsamości twórczej. Poeta aktywnie włączył się w spór pokoleniowy, który toczył się na przełomie wieków XIX i XX na temat roli sztuki i artysty w społeczeństwie. Dobrze orientował się we współczesnych kierunkach w sztuce. Znał je z lektur i z zagranicznych podróży (o czym świadczą przygotowywane przez niego przeglądy literatury zagranicznej, publikowane m.in. w „Bibliotece Warszawskiej” pt. *Ruch literacki za granicą*). Jednocześnie Rydel wtedy właśnie zaczął odchodzić od młodzieńczych fascynacji estetycznych, a zwłaszcza od apologii dramatu nastrojowo-lirycznego, i rozpoczął poszukiwania nowych, przekonujących form wypowiedzi.

To, co wyróżniało Rydla na tle jemu współczesnych, to powoli narastająca w nim niechęć do wszelkich nowinek w literaturze, co miało swe źródła nie tyle w braku zrozumienia aktualnych prądów, ile raczej wynikało z silnego wrośnięcia w polskie tradycje. Rydel oskarżał społeczeństwo polskie o snobizm, brak krytycyzmu i zdolności do samodzielnego myślenia oraz o bezrefleksyjne uleganie modom literackim. Tak o tym pisał:

⁷ J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 426.

⁸ *Uwaga redakcji*, „Przegląd Polski”, t. 109: 1893, s. 75.

⁹ W. Bukowiński, *Rydel Lucjan. „Utworki dramatyczne”*, „Książka” 1903, nr 8, s. 295. Zob. sąd współczesny: L. Tatarowski, *Kilka uwag o „Dies irae” Lucjana Rydla*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala i F. Ziejka, Kraków 2001, s. 197; M. Kurkiewicz, *„Dies irae” Lucjana Rydla, czyli jak nie powinno się pisać jednoaktówek*, [w:] *Krótkie formy dramatyczne w okresie Młodej Polski*, red. H. Ratuszna i R. Sioma, Toruń 2007, s. 165 i nast.

Nie wiem doprawdy, czy jest gdzie pod słońcem drugie społeczeństwo, które by tak szybko i łatwo jak nasze przyswajało sobie nowe prądy i kierunki artystyczno-literackie, pod warunkiem że wyległy się i przychodzą z zagranicy. Niech tylko na Zachodzie podniesie się kilka nowatorskich głosów, a ręczyć można, że w najkrótszym czasie odpowie im u nas silniejsze lub słabsze echo¹⁰.

Raził go gorączkowy, bezmyślny – jak go nazywał – pościg za wszelkimi nowościami społeczeństwa polskiego, uważającego „niemal za wstyd i hańbę, gdy jaki nowy prąd artystyczny lub literacki wstrząsnął cywilizacją zachodnią, a nie przedostał się do nas”¹¹. W tym duchu pochwały utylitaryzmu dokonał obszernej i wnikliwej analizy *Melancholików* Elizy Orzeszkowej¹².

Pod wpływem nowych doświadczeń zainteresowania estetyczne Rydla stopniowo się zmieniały i powoli krystalizował się jego nowy światopogląd. Tak o tym pisał z Berlina w liście z 19 stycznia 1894 roku do Konstantego M. Górskiego:

Zdaje mi się, że mnie prawie zupełnie odszedł dekadentyzm lub, może słuszniej powiedzieć, że ja odszedłem od dekadentyzmu. Wyrosłem z tych majteczek. Świeżo czytałem ostatnie Maeterlinckiady i przyszło mi na myśl, że ten poeta niepotrzebnie mizdrzy się do swoich figur i sepleni do nich, jak niańki do małych dzieci¹³.

Krytycznie pisał również na temat dekadentyzmu w „Gazecie Warszawskiej”. Według jego rozpoznania:

Błędem tej szkoły jest i będzie to, że wpadła w przesadę i szukanie nadzwyczajności. Wykluczyli najprostsze uczucia, najnaturalniejsze wypadki i puścili się w pogoń za czymś niesłychanym i w rezultacie doszli do niesłychanego... dziwactwa. [...] Nie jestem skrajnym dekadentem. Uczyłem się jednak i od nich i przyznaję, że nauczyłem się bardzo dużo. Umieję wprowadzić czytelnika w *stimmung*, umiem przyćmić tak, żeby widz, zaniepokojony, przeczuwał, niepokoił się, czekał i spodziewał się czegoś, co mu w odpowiedniej chwili wyjaśnię lub pozostawię, aby sobie w czułej duszy dośpiewał. Nauczyłem się subtelności w prowadzeniu półtonów i półdźwięków... Tylko nie zerwałem ani na chwilę, tak jak oni, z realizmem, nie przestałem patrzeć na życie, kochać jego prostą, brutalną czasem prawdę i obserwować jej – stopione w jednym tyglu rysy rzeczy wartości z porywami mojej fantazji¹⁴.

Rydel konsekwentnie szukał własnej drogi twórczej. Tak się na ten temat wypowiadał:

Będę pisał, co mi w danej chwili samo, nie ciągnięte i nie pchane, pod pióro przyjdzie. Nie zarzekam się ani dramatu spółczesnego i społecznego w guście Ibsena, ani

¹⁰ Cyt. za: *Listy L. Rydla do K.M. Górskiego*, oprac. J. Dużyk, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 172.

¹¹ Tamże.

¹² Recenzja L. Rydla *Melancholicy. Nowele Elizy Orzeszkowej* ukazała się w warszawskiej „Gazecie Polskiej” 1895, nr 266–267.

¹³ *Listy L. Rydla do K.M. Górskiego*, dz. cyt., s. 177.

¹⁴ J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 62.

dramatu historycznego w pięciu aktach wierszem, ani humoreski scenicznej, ani poematu lirycznego, dialogowanego, ani żadnej rzeczy, która jego jest. Wszystko jest równie dobre, byle było dobrze napisane. Dziś piszę próby w stylu deklamacyjno-lirycznym z płasko realistycznymi epizodami, jutro może się zabiorę do rzeczy prozą w guście naturalistycznym, a pojutrze spróbuję maeterlinkizmu. Czyż mi nie wolno? Będę póty zmieniał ton, póki mi strun stanie. Cała sztuka w tym, żeby każdy, co ton słyszy, w potrącaniu struny poznał moją rękę i mój sposób grania indywidualny i oryginalny¹⁵.

Rydel na łamach „Gazety Warszawskiej” opublikował cykl felietonów *Mieszaniny artystyczno-literackie*. W jednym z nich pod tytułem *Dekadentyzm polski i najbliższa jego przyszłość* („Gazeta Polska” 1895, nr 272, s. 5) dokonał rozrachunku z rodzimym wariantem dekadentyzmu, który rozumiał w kategoriach symbolizmu, uznając za głównych jego przedstawicieli Maurice’a Maeterlincka, Jeana Moréasa, Paula Verlaine’a i Stéphane’a Mallarmé. Rydel oskarżał współczesną literaturę polską, podobnie zresztą jak literaturę obcą, o sztuczność i dziwaczność, o oderwanie od życia, zatrucie serc i umysłów, o szkodliwość i bezużyteczność. W dodatku, jak twierdził, w Polsce brak jest wybitnych twórców współczesnych. Dlatego dekadentyzm poeta postrzegał przede wszystkim jako przejaw mody i snobizmu. Nawet w Zenonie Przesmyckim (Miriamie) widział nie tyle wielkiego przewodnika i mistrza, ile tego, który onieśmiela swą postawą młodych poetów, poszukujących nowych, poetyckich wzorców. Pomimo krytycyzmu Rydel dostrzegał także pierwiastki pozytywne w dekadentyzmie, takie jak nastrojowość, efekty kolorystyczne, wydelikacenie formy i oryginalność obrazów poetyckich. Zawsze jednak najwyżej cenił sobie poetycki patronat poezji Juliusza Słowackiego, którego traktował jako symbolistę.

Dopełnieniem tych rozważań na temat dekadentyzmu jest kolejny artykuł Rydla zatytułowany *Ruch literacki za granicą* z roku 1896, opublikowany na łamach „Biblioteki Warszawskiej”. Tekst ma charakter syntetyczny. Już na wstępie poeta stwierdzał, że „chodzi mu o uwagi ogólne”¹⁶, dlatego – jak tłumaczył – nie skupił się na konkretnych dziełach literackich, tylko na oglądzie poszczególnych prądów artystycznych epoki. Tak pisał na ten temat:

Mówi się ciągle, że żyjemy w epoce przejściowej, w oczekiwaniu jakiejś nowej, którą nasz kończący się wiek przeczyna, której szuka i której zawiązek w sobie nosi. Rzecz jasna, iż każdy stan cywilizacyjny jest skutkiem i wynikiem tego, co było poprzednio, a przyczyną i zarodkiem tego, co będzie: w tem znaczeniu można by każdą epokę nazwać przejściową. Nasza ma jednak nadto ten jeszcze rys charakterystyczny, że w niej równocześnie i równolegle rozwijają się i walczą ze sobą najróżnorodniejsze kierunki umysłowe, najsprzeczniesze prądy, które kolejno powstawały w innych epokach, i kolejno w nich panowały. W naszej ważą się one i krzyżują nawzajem, żaden z nich nie owładnął umysłowością naszą wyłącznie, to

¹⁵ Tamże, s. 82–83.

¹⁶ L. Rydel, *Ruch literacki za granicą*, „Biblioteka Warszawska” 1896, t. 2 s. 145.

też cywilizacja nigdy może nie była bardziej niejednorodną, bardziej złożoną i bardziej wszechstronną¹⁷.

Za podstawową wykładnię światopoglądową nowej literatury Rydel uznał wszechobecny pesymizm. W literaturze „schyłkowej” dostrzegał widoczne zmiany w sposobie myślenia o świecie i człowieku. Dla niego literatura przełomu wieków jest pełna sprzeczności. Opiera się na szeregu opozycji takich jak fizjologia – mistycyzm, neochryścianizm – egotyzm czy symbolizm – naturalizm. Nie daje przy tym pozytywnych rozwiązań.

Dla naszych rozważań ważne jest, że obszerny fragment tego artykułu poświęcony został dywagacjom na temat współczesnego dramatu i teatru, co pozwala zrekonstruować poglądy poety na tę dziedzinę sztuki. Uzasadnia jednocześnie jego wybór własnej drogi dramaturgicznej. Jego zdaniem dramat obecnie odstępkuje od tego, co dotąd uważano za jego właściwy i przyrodzony żywioł, i przechodzi w sferę liryki, próbując odtwarzać „nastroje i czynić je podstawowym nośnikiem sensu”. Jednocześnie dramat nabiera cech epickich, „kiedy stara się roztaczać przed widzem szerokie horyzonty i kreślić na ich tle obrazy obyczajowe i współczesne, zamiast kolizji dramatycznych”¹⁸. Tak Rydel o tym pisał:

Zarówno wśród publiczności i krytyki, jak wśród pisarzy dramatycznych, odzywa się ciągle pragnienie rozbicia skostniałych szablonów *à la* Simion, i wprowadzenia literatury teatralnej na nowe szlaki. Z jednej strony próbuje nowych dróg Maurycy Maeterlinck, ale ostatecznie już dziś, po kilku zaledwie latach, okazała się cała bezpłodność i chorobliwość, cała maniera i sztuczność „maeterlinckizmu”, z drugiej strony pisarze tacy jak Becque lub Curel zwrócili się do naturalizmu i podnieśli na nowo hasła rzucane przez Goncourtów. We Włoszech szuka nowych dróg dla dramatu Marco Praga – w Niemczech wstąpił na nie z świetnym powodzeniem Gerhardt [*sic!*] Hauptmann. Na tych młodych pisarzach widoczny jest oczywiście pewien, większy albo mniejszy, wpływ ibsenizmu i dramatu rosyjskiego. Na całej linii znać dążenie, częstokroć nader skuteczne, do wyswobodzenia się z konwencyonalizmu, tak iż w najbliższych dziesiątkach lat można się spodziewać jakiego wielkiego odrodzenia literatury scenicznej. Zapewne, że nie brak także prób, zupełnie niefortunnych, czemu zresztą dziwić się nie można: nowatorowie bowiem, w zapale reformatorskim, nie rozróżniają często tego, co jest teatralnym szablonem, od tego, co jest samą istotą i rdzeniem poezji dramatycznej, i łamiąc szablony teatralne, gwałcą nadto jeszcze istotę dramatu¹⁹.

Rydel niewątpliwie uważnie śledził przemiany, jakie zachodziły w obrębie współczesnej dramaturgii, próbującej wyzwolić się spod władzy konwencji dramatów mieszczańskich. Nie zmienił jednak swego mocno krytycznego sądu na temat stylu dramatycznego Maeterlincka. Natomiast wysoko ocenił twórczość najważniejszych – jego zdaniem – reformatorów teatru. Są to według niego Henrik Ibsen,

¹⁷ Tamże, s. 145–146.

¹⁸ L. Rydel, *Ruch literacki za granicą*, dz. cyt., s. 146.

¹⁹ Tamże, s. 156–157.

Henry Becque, Marco Praga, Gerhart Hauptmann i Georg Hirschfeld. Zdaniem Rydla „teatralnemu szablonowi” przeciwstawiali oni „istotę i rdzeń poezji dramatycznej”. Według niego ta istota zawarta jest w „bajce”, pod pojęciem której rozumiał umiejętnie konstruowany materiał fabularny, rozłożony na akty i sceny. Ideałem pozostała dla niego – jak pisał – „szlachetna prostota środków artystycznych, niezwykła przejrzystość budowy i psychologiczna logika w przeprowadzeniu postaci, a przy tym zadziwiająca pogarda sztuczek i efektów teatralnych”²⁰. Dlatego w przekonaniu Rydla

[...] pod względem stylu, żadna epoka w literaturze nie wytworzyła tak skrajnych sprzeczności jak nasza: bo gdy jedni pisarze dochodzą do najcudowniejszej prostoty, a nawet do najgrubszego prostactwa, i chcieliby zatrzeć wszelką różnicę między słowem żywym a pisanem; to drudzy również daleko zachodzą w wynajdowaniu najkunsztowniejszych, częstokroć wprost niezrozumiałych i dziwacznych zestawień wyrazów; epoki poprzednie miały swoje style, swoją jednolitość, swój sposób pisania, po którym dzieła ich można poznać – my chyba takiego typu nie zostawimy, bo za wiele mamy typów różnorodnych²¹.

Za ideał stylu dramatycznego Rydel uznał prostotę wypowiedzi. Odrzucał wszelką sztuczność i udziwnienia stylistyczne, pogardzał sztuczkami i efektami teatralnymi, traktując je jako pretensjonalne. Za wzorzec prostoty stylu przyjął dramaturgię Hauptmanna. Wysoko ocenił jego *Tkaczy*, których doskonale znał. W czasie swego pobytu w Berlinie najpierw ich przeczytał, a następnie sześć razy oglądał na scenie berlińskiej. Był zafascynowany wystawieniem tego – jak uważał – bardzo trudnego do realizacji scenicznej utworu. Wystawienie tej sztuki stało się dla niego wstrząsem emocjonalnym i miało charakter przełomowy w jego poglądach zarówno na teatr, jak i na świat. Drugim wzorcem dla niego okazały się dramaty Arthura Schnitzlera, a szczególnie *Liebelei*, w której Rydel docenił szlachetną prostotę stylu i środków artystycznych, przejrzystość budowy i psychologię postaci. Kolejnym ważnym dramatem dla niego były *Die Mütter* Hirschfelda. Zestawiając ze sobą te dwie sztuki, tak pisał:

W porównaniu z *Liebelei* są *Die Mütter* sztuką dojrzalszą, szerszej zbudowaną, może doskonalszą. Za to *Miłośćka* ma jakąś prostotę pomysłu i środków dramatycznych, siłę i szczerłość w przeprowadzeniu, wyrazistość i dobitność w rysunku figur. Wszystko tam jest oczywiste i naturalne, od razu jasno postawione. *Die Mütter* są jednym więcej dobrym dramatem nowożytnym, w rodzaju Hauptmanna. Za to *Liebelei*, aczkolwiek uboższa, nie tak szeroko pomyślana i mniej dojrziała, ma, dla mnie przynajmniej, urok młodzieńczej, bardzo samoistnej i bardzo silnej kreacji. Obie zaś sztuki są znamienym objawem prądu, zmierzającego do wyswobodzenia literatury scenicznej spod szablonu i do odrodzenia jej na gruncie szczerzej, rzeczywistej prawdy życia²².

²⁰ Tamże, s. 161.

²¹ Tamże, s. 146.

²² Tamże, s. 164.

W odczytaniu Rydla dramat Hauptmanna to sztuka proletariacka i jednocześnie głęboko ludzka. Niemiecki dramaturg – jego zdaniem – „dbał zawsze o wstrząsającą dramatyczną akcję, o żywe postaci ludzkie i teatralną perspektywę. Zresztą walczył zawzięcie przeciw temu wszystkiemu, co jest teatralne i sztuczne”²³. W tym czasie Rydel zdecydowanie odstąpił od wcześniejszych swych fascynacji dramatem nastrojowo-lirycznym na rzecz realizmu. Tworzył w przekonaniu, że sztuka nie może być oderwana od życia, tylko ściśle z nim związana, i musi przemawiać do widza swą autentycznością.

Tę dość radykalną zmianę w podejściu Rydla do estetyki dramatu potwierdzają jego sztuki: *Na marne* oraz *Z dobrego serca*. To, co łączy pierwsze utwory dramatyczne Rydla i te dwa dramaty, to zagadnienie śmierci. W *Matce* i *Dies irae* starał się „wyrazić to, co niewyrażalne”, a zatem śmierć otoczoną mroczną tajemnicą. Gęsta atmosfera umierania, nastrój, sugestia złych przeczuć budują świat tych dramatów nacechowanych symbolicznie²⁴. Natomiast inaczej rzecz przedstawia się w *Na marne* i *Z dobrego serca*. W nich poeta sięgnął po inne niż do tej pory techniki teatralne. Świat przedstawiony w tych dramatach jest światem realistycznym.

Jednoaktowy dramat *Na marne*²⁵ (Berlin 1895, prapremiera Kraków 10 października 1895) to dramaturgiczny debiut Rydla na krakowskiej scenie. Tytuł sztuki

²³ Tamże.

²⁴ Zob.: M.J. Olszewska, *Jeńcy – poetycka wizja historii...*, dz. cyt., s. 125–150.

²⁵ Rydel zabiegał o wszelkie związane z wystawieniem kwestie, o czym świadczy jego list: „Piszę zatem do Pana jako do przyszłego reżysera mojej jednoaktówki 2. Proszę się jednak nie niepokoić: odpowiedzi od Pana nie będę wymagał, idzie mi jedynie o to, żeby Pana poinformować, w jakim stadium sprawę wystawienia sztuki odjechałem. 1° Hofmanowa [Hoffmannówna] przyrzekła grać rolę Matki. 2° Pawlikowski zgodził się na wystawienie w pierwszej połowie maja. 3° Rękopism dałem do przepisania (mój nie jest dosyć czytelny) i poleciłem doręczyć go Dyrektorowi za pośrednictwem Ehrenberga 3, któremu kopia rękopismu ma być doręczona zaraz po przepisaniu. 4° Tytułu jeszcze nie ma. Mam nadzieję, że chrzciny odbędziemy na Alsenstrasse 4. W tym celu kazałem sobie mój egzemplarz przysłać do Berlina. Spodziewam się, że od dziś dnia za tydzień będę Drogiemu Panu mógł donieść imię mojego infanta. 5° Pawlikowski sztuki jeszcze nie czytał. Może by Pan zechciał przeczytać mu ją: w ustach Pańskich będzie lepiej wyglądała. W rozmowie ze mną zapowiedział Dyrektor, że się do wystawienia sztuki ani do reżyserii całkiem mieszać nie będzie, to znaczy, żeby Pan na jego pomoc i radę całkiem nie liczył, co zresztą będzie zbędne. Rozumie się, że aktorzy, dekoracje, meble etc. są do Pańskiego rozporządzenia. 6° Obsadę zostawił mi Dyr. do uznania. Nie chciałem jednak bez porozumienia się z Panem obsadzać. Proponuję więc Kochanemu Panu obsadę (którą Pan jednak według uznania swego zmodyfikuje): Major — Zboiński, Matka — Hofmanowa [Hoffmannówna], Adam — Śliwicki, Jania — Trapszówna, Rozalia — Wojnowska, Jan — Roman (? nie znam go prawie?) 7° Na pierwszą próbę musi Kochany Pan (według tego, co mi mówił Pawlikowski) przyjść z gotowym planem sytuacyjnym sceny po scenie. Chcąc to Panu umożliwić, załączam umeblowanie sceny, jakie by urządzić można [...] Co do Śliwickiego — parę informacji (również nie obowiązujących Pana stanowczo). Od wejścia na scenę aż do najwyższych punktów rozmowy z Majorem wyobrażam go sobie zupełnie nieruchomym — przypuszczam, że ta sztywność drewniana, ta automatyczna nieruchomość, powinna być tym silniejszym kontrastem do późniejszych ustępów z gwałtowną nawet gestykulacją. O Śliw. boję się trochę,

został zapożyczony z popularnego wtedy utworu Sienkiewicza wydanego w roku 1872 w „Wieńcu”. Przypomnijmy, że Rydel pozostawał pod dużym wpływem pisarstwa autora *Trylogii*. *Na marne* z rozbudowanym wątkiem miłosnym podejmowało zagadnienia ważne dla tej epoki „przejściowej” pomiędzy romantyzmem a pozytywizmem, a zatem kwestie patriotyzmu, obowiązków obywatelskich, odpowiedzialności za własne czyny. Niewątpliwie powieść Sienkiewicza była ważnym głosem pokoleniowym. Zapowiadała głośno dyskutowane jego kolejne utwory: *Bez dogmatu* (1891) i *Rodzinę Połanieckich* (1894). A zatem kontekst myśli sienkiewiczowskiej dla sztuki Rydla okazuje się niezwykle istotny.

O wystawieniu *Na marne* dowiadujemy się z listów Stanisława Wyspiańskiego, który śledził i oceniał dramaturgiczne dokonania przyjaciela. Sztuka Rydla wystawiana była wraz ze *Starymi długami* Mariana Gawalewicz²⁶. Jest ona pozbawiona akcji w arystotelesowskim tego słowa rozumieniu i wpisuje się w konwencję dramatu idei. Aleksandra Czachówna tak pisała o genezie tej sztuki:

W tych dniach byłam w teatrze na sztuce Lucia Rydla pt. *Na marne*, powiem jednak, że sztuka ta zrobiła na mnie przygnębiające wrażenie i jest to dla mnie prawdziwą zagadką, że Lucio, który się wydaje wesołym a nawet roztrzepanym młodzieńcem, pisze utwory tak rozpaczliwe i w których śmierć jest główną bohaterką. W ostatnim jego utworze widzimy ostatnie chwile samobójcy, który straciwszy wiarę w Boga, w ludzkość, w miłość, a w końcu i samego siebie, targa się na swoje życie na wsi. [...] Mówiłam o tym u Kremerowej, tam jednak młody Staś Kremer powiedział mi, iż tak mówię, bo nie znam młodzieży, nie wiem, jak straszne prądy niewiary i zwątpienia nurtują w ich duszach. Zaczął mnie przekonywać, że Lucio wziął ten obrazek z życia, a na dowód przytoczył mi samobójstwo jakiegoś Rogójskiego, który mając matkę najpobożniejszą i najzacniejszą, odebrał sobie jednak życie z tych samych powodów co bohater Lucia²⁷.

żeby nie włożył w rolę koturnu i „smętności”. Chciałbym, żeby dodać do niej to właśnie, czego jej brakuje: charakterystyczne, realistyczne drobiazgi. Adam i tak już jest aż zanadto typem i „reprezen[tan]tem” swojej kategorii ludzi, od gry Siwickiego zależy więc tej strony nie podnosić, a przeciwnie, ożywić ją ludzkimi właściwościami. Może Panu przyjdzie na myśl jakieś przyzwyczajenie, jakiś ruch czy jakiś sposób mówienia i zachowania się, który by dawał zewnętrzną charakterystykę człowieka. 9° Może by Pan był tak uprzejmy pomówić z Pawlikowskim, kiedy już będzie znał sztukę, o terminie bliższym jej wystawienia i o innych rzeczach, z którym i by w danym razie poszła, oraz przydusić go, żeby kazał co prędzej rolę rozpisać i rozdać do nauki. Proszę mu także przypomnieć, że mi obiecał, iż sztukę przepisać każe na mój koszt i poszłą egzemplarz do Lwowa. Prosił mnie bowiem Przybylski, żeby mu ją dać do grania. Jeśliby Pan przypadkiem miał chwilę czasu na odpowiedź, proszę mi donieść, jak się Panu podoba ustęp przerobiony w scenie z Majorem. Serdeczne uściśnienia łączę i z góry już dziękuję za trudy mojemu Kochanemu Reżyserowi. Wie Pan, że ja mało znam ludzi tak do szpiku kości dobrych i okazujących mi przyjaźń w taki sposób, że nie wiem, jak się odwdziżyć. Proszę mi jednak wierzyć, że wdzięcznym być umiem”. Zob.: *Listy L. Rydla do K.M. Górskiego*, dz. cyt., Berlin, 24.04.1895, s. 178–180.

²⁶ J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 120.

²⁷ Cyt. za: J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 120–121.

Osią *Na marne* jest samobójcza próba podjęta przez młodego człowieka. Wartość życia poznał on dopiero w chwili śmierci. Od strony dramaturgicznej utwór nie posiada wysokich walorów artystycznych. Mamy tu do czynienia raczej z deklamacją niż z wymianą poglądów opartą na dialogu. W tym utworze nie istnieje dyskusja oparta na agonii. Napięcie dramatyczne w *Na marne*, w którym Rydel podjął polemikę z młodopolskimi przejawami chorej uczuciowości, rodzi się z konfrontacji dwóch przeciwstawnych sobie postaw życiowych reprezentowanych przez Adama-dekadenta i jego dziada, starego Majora-powstańca z roku 1831. Chłopak, „dziecko ze złotem, ze złotem sercem”²⁸, jest przedstawicielem pokolenia „schyłkowców”, które cierpi na „chorobę wieku”, poczucie braku celu w życiu i sensu istnienia, co rodzi głęboki pesymizm i ostatecznie doprowadza młodego człowieka do próby samobójczej. Rodowód postaci Adama, „podobny smętną twarzą do Hamleta”²⁹, daje się wywieść z „czarnego” romantyzmu. Bliski w swej kreacji jest Werterowi z powieści Johanna Wolfganga Goethego, René z powieści François-René de Chateaubrianda, bohaterowi *Godziny myśli* Słowackiego lub *Bez dogmatu* Sienkiewicza. Źródłem „choroby duszy” Adama nie jest jednak niešťęśliwa miłość, okrutni rodzice czy śmiertelna choroba, tylko przerost refleksji, nadwrażliwość, co prowadzi go do paraliżu woli i niechęci do życia i ostatecznie do gestu samobójczego. Postrzelił się, a więc „nie miał sumienia, na matkę względu nie miał. W krwawym błocie cześć szlacheckiego zaszargał imienia”³⁰. Adam „niedobrą szedł drogą: wiecznie z tą książką francuską, niemiecką, bo ja wiem – jaką? Oni tam nie mogą pisać w tych książkach samych dobrych rzeczy... A to potrzebne było? W obce kraje ten wyjazd?”³¹. Pod wpływem wyjazdu za granicę chłopak zmienił się radykalnie, przestał pomagać we dworze, zamiast pracować przy żniwach, „myśli a myśli, aż mu na czole poryły zmarszczki. [...] a smutny był jak śmierć, odludek czysty!”³². Tak sam o sobie mówi: „Przyczyna we mnie samym. Z własną głową / i z własnym sercem wieczna szarpanina, a w duszy pustka”³³, „w moim charakterze, w moim umyśle... jest rdza, co rozkłada wszystko od podstaw”³⁴. Z zazdrością zwraca się do Majora:

Wy-wyście byli gorący i prości,
Wyście przeżyli wszystkie ideały,
Wszystkie złudzenia i wszystkie zachwyty,
A nam dziś popioły zostały³⁵.

²⁸ L. Rydel, *Na marne*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, Kraków 1902, t. 2, s. 148.

²⁹ Tamże, s. 179.

³⁰ Tamże, s. 153.

³¹ Tamże, s. 149.

³² Tamże, s. 150.

³³ Tamże, s. 176.

³⁴ Tamże, s. 178.

³⁵ Tamże, s. 179.

Adam nie wierzy w ewangeliczne przesłanie Chrystusa, w naukę ani ludzkość. Mówi wprost „ja nie mam wiary”³⁶. „Nie, nie ma na ziemi sposobu na to, żeby bezowocną myśl w czyn zamienić”³⁷. Dla odmiany „Major, człowiek prosty, od pług i szabli”³⁸, jest uosobieniem męstwa i odwagi, tego, co prawe i szlachetne. Identyfikuje się z hasłami: Bóg–honor–Ojczyzna. Jako człowiek czynu oskarża młode pokolenie o egoizm, apatię, bierność i lenistwo. Jednocześnie Major głęboko współczuje młodemu pokoleniu, że przyszło mu żyć w czasach bankructwa idei. Pod wpływem rozmów z bliskimi chłopcu powoli wraca wiara w życie, woła więc:

Żyć, żyć! Ja żyć muszę!
Nic więcej, tylko słońce na błękanie
widzieć, oddychać, patrzeć. Ja w tę głuszę
czarną iść nie chcę. Śmierć – nie! Ja się boję
tego! Tu ciepło jest w tym świetle złotem,
tu dobrze, pięknie!³⁹

Niestety dla Adama nie ma już ratunku, odniesiona rana jest zbyt głęboka i chłopiec umiera. Sztukę kończy mocny akcent – rozpaczliwy jęk matki dochodzący z pokoju syna.

Obraz świata w omawianym dramacie jest projekcją wiedzy, wyobrażeń i światopoglądu autora, które to składniki są w określonym stopniu odbiciem nastawień jego własnej epoki i zapotrzebowania odbiorcy tekstu, co wpływa na dobór i hierarchizację problemów, zdarzeń i postaci oraz usytuowania ich w fabule utworów. Przede wszystkim Rydel jako rzecznik patriotyzmu, budowanego na tradycji w duchu pracy organicznej, zafascynowany dawnymi wiekami Rzeczypospolitej, krzewiący kult przodków, marzący o niepodległości i wielkości Ojczyzny, w postaci starożytnego Majora, będącego uosobieniem tradycji i cnót patriotycznych, chciał pouczać naród, aby dać mu wskazówki, jaką drogą powinien kroczyć w czasach niewoli narodowej, agresywnego materializmu i permanentnego kryzysu światopoglądowego. Wykładnikiem jego światopoglądu jest obszerny monolog Majora:

Nie, ja tej młodziży
Dzisiejszej pojąć nie mogę. – Gogątek,
Zdechłaczków rasa, która w nic nie wierzy,
Niczego nie chce. Ziewający z nudy
Chodzą po świecie, z ospałością bydła...
[...]
Lecz młodzież z nas była skrzydlata!...
Pamiętam, byłem wówczas w retoryce...
[...]

³⁶ Tamże, s. 178.

³⁷ Tamże, s. 180.

³⁸ Tamże, s. 174.

³⁹ Tamże, s. 183.

W tem wieść buchnęła, wieść jak błyskawica
 Nagła, ogromna: Belweder! I jak się
 Tam było uczyć? Ślęczeć w gramatyce,
 [...]
 – Długie miesiące tak trwało... Aż wreszcie
 Przyszli! Grzmią trąby i bębny marsz biją:
 Cała brygada! Co za radość w mieście,
 A cóż dopiero u nas! W pół godziny
 konwikt był pusty, bo nawet z infimy
 wszyscy wybiegli: ot, takie chłopczyny!
 [...]
 Aż starszych pobrali w rekruty. Ciężył karabin – lecz taki
 Byłem szczęśliwy i dumny!⁴⁰.

Człowiek we współczesnym świecie, pogrążonym w kryzysie aksjologicznym, nie potrafi już – zdaniem Rydla – rozróżnić dobra od zła. Nauka zawarta w tym utworze została przeciwstawiona nieprawdziwym – według niego – popularnym wtedy teoriom etycznym, usprawiedliwiającym zło moralne. Tekst powstał, aby kształcić wyobraźnię etyczną odbiorców. Podstawą rozwoju duchowego – zdaniem poety – powinna być praca nad kształtowaniem swego charakteru. Młodzi muszą mieć określone wzorce, pozwalające na odrodzenie duchowe i kształtowanie silnych charakterów, takie jak: pobożność, bojaźń Boża, niezłomność, siła charakteru, skromność, pracowitość, umiejętność poprzestania na małym, oszczędność czy wręcz ewangeliczne ubóstwo, praktycyzm życiowy. Te cechy charakteru mają – według poety – prowadzić człowieka ku wartościom wyższym i w końcu do samego Boga, pomagając mu wytrwać w wierze chrześcijańskiej nawet w najtrudniejszych, beznadziejnych sytuacjach życiowych. Źródłem narodowego zmartwychwstania poeta konsekwentnie szukał w nauce ewangelicznej, starając się powiązać mądrość wiary chrześcijańskiej z promowaniem postaw patriotycznych. Ojczyzna, tak jak dla wielkich romantyków, miała dla niego wartość sakralną. Tak więc *Na marne* zamienia się w zdecydowany protest Rydla przeciw dekadentyzmowi. Staje się „swoistą syntezą pozytywistycznego kultu pracy i wysiłku cywilizacyjnego z głęboką refleksją moralną w duchu katolickim”⁴¹. W tym utworze obecne są czytelne wątki religijne, co oznacza, że u progu wieku XX religia chrześcijańska wyznaczyła dalszą drogę pisarską autora *Betlejem polskiego* i stała się fundamentem jego projektu odrodzenia narodowego ducha, który w pełni objawi się w późnych dramatach poety z Bronowic.

O postępującej, konsekwentnej zmianie światopoglądowej Rydla świadczy także jego kolejna sztuka pod tytułem *Z dobrego serca* wystawiona w Krakowie 1 maja 1897 roku. Równocześnie Pawlikowski zaplanował *Śnieg* Macieja Szukiewicza⁴².

⁴⁰ Tamże, s. 171–172.

⁴¹ L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXIV.

⁴² Proces wystawiania *Z dobrego serca* w teatrze krakowskim przez T. Pawlikowskiego prześledził S. Wyspiański, co Rydlowi obszernie relacjonował w listach z 16–24 kwietnia

Jana Kulińskiego, byłego majstra szewskiego, zagrał Ludwik Solski, Julię, jego córkę – Tekla Trapszówna, Józefa Wawrzonkiewicza – Kazimierz Kamiński, a Antoniego Łasiaka – Władysław Roman. Wyspiański bardzo wysoko ocenił wystawienie sztuki i znakomitą grę aktorów, którzy – według niego – „znaleźli w tej sztuce ogromnie wiele pola do popisu dla siebie i wszyscy byli czworo doskonali”⁴³. We Lwowie widzowie mogli obejrzeć sztukę 29 października 1900 roku⁴⁴. Grano ją tam razem z *Posażną jedynaczką* Jana Aleksandra Fredry i *Dzisiejszymi* Mariana Gawalewicza⁴⁵. Obsada była doborowa. Jana Kulińskiego zagrał Ludwik Solski, Julię Konstancja Bednarzewska, Józefa Wawrzonkiewicza Feliks Kosiński, a Antoniego Łasiaka Władysław Roman.

Poetę w *Z dobrego serca* interesowała „szczerą, rzeczywistą, prawda życia”⁴⁶. Pisał o tym obszernie w swoich pismach publicystycznych, przywoływanych w tym artykule. Wyspiański, który był jednym z pierwszych czytelników tej sztuki, początkowo w swych listach kilkakrotnie powtarzał negatywną ocenę⁴⁷, sam ten dramat przepisał i zaniósł Tadeuszowi Pawlikowskiemu. Ten, jak dalej w swym liście donosił Wyspiański, „powiedział, że utwór ten jest ważny ze względu na twój rozwój, boś doszedł do prostoty i gdy gdzie indziej były nastroje sztuczne, lub napięcia nastro-

1897 (92), s. 450, z 30 kwietnia 1897 (93), s. 451, z 1 maja 1897 (94), s. 452. Zob.: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1: *Listy i Notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszowski i M. Rydlowa, Kraków 1979.

⁴³ Tamże, list z 2 maja 1897, s. 455.

⁴⁴ *Z dobrego serca* zostało wystawione po drugiej wojnie światowej 13 lutego 1947 roku w Teatrze Wybrzeże w Gdyni w reżyserii Iwona Galla i w Teatrze Telewizji 26 kwietnia w reżyserii Janusza Kidawy.

⁴⁵ L. Rydel, *Z dobrego serca*, <http://encyklopediateatru.pl/> (dostęp: 30.06.2018).

⁴⁶ L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXVIII.

⁴⁷ S. Wyspiański tak pisał: „Wielce niecierpliwie wyczekiwałem na twój utwór i z wielką nieśmiałością zabierałem się do czytania. Ale rozczarowanie było gruntowne. [...] Tam nie znać żadnej twórczości rozległej ani myśli z wielu dni i nie mam tu wcale na pamięci podnosić zalety, że jest przez niby jakowaś jedność i jednolitość, ale akcentuję silnie utworu słabość, zupełną słabość. [...] I to pomyśleć, że Lucjan Rydel pisze taki utwór, kiedy Ibsen pisze *John Gabriel Borkman*, a doprawdy na twoim miejscu kazałbym sobie dać potężnie w skórę za p r ó ż n i a c t w o [podkr. autora]”. *List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 1 lutego 1897 r.*, nr 86, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 431. W kolejnym liście z 9 lutego 1897 roku (nr 87) Wyspiański kontynuował swe rozważania na temat dramatu. Pisał: „[...] jest wielka dyskretność, wielka trzeźwość, wielka obyczajność w malowaniu owych postaci, że stają się one umoralniające, zupełnie duchowe, zupełnie patosowo charakterowe, nie ma cieniów, bo jedynymi cieniami ich są własnych ich postaci cienie plastyczne, sceniczne, od lampy na stoliku łączące długie po kulisowych ścianach... Tutaj gra mistrzowska byłaby ocaleniem efektów, które są duchowe, li tylko duchowe. [...] ja pragnąłem siły malowania kontrastowej, siły brutalnej, przy której wędzną kwiaty od mrozu, od gorąca, od zaduchu, od czadu, od omdlenia, zbutwienia wobec grozy. A tam u ciebie jest tylko woń bukietu zerwanego” (s. 437). W sztuce tej widział materiał na dramat trzyaktowy. Wyspiański, jak sam się do tego przyznaje, chciałby widzieć w Rydlu wielkiego dramaturga na miarę Hauptmanna czy Maeterlincka. „Ja chcę się bać, drzeć, i litować na przemiany, a w komedii śmiać [...]. A jak wy macie pisać i co macie pisać, to ja nie wiem” (s. 439).

jów jaskrawe i ostre, tutaj zyskałeś prostotę"⁴⁸. Adolf Nowaczyński z kolei w swym studium *Dramat polski XIX wieku* docenił *Z dobrego serca* jako „wywlekający pod światło kinkietów kawały życia”⁴⁹. Wyspiański ostatecznie docenił ową „prostotę” sztuki Rydla, o czym tak pisał: „moje własne o twojej sztuce zmieniłem zdanie i dzisiaj mi się wydaje czuła, delikatna, miła, pełna wdzięku”⁵⁰.

Z dobrego serca jest realistycznym obrazkiem z życia rodziny robotniczej. Podobnie jak w dramatach Zoli, Ibsena czy Hauptmanna w didaskaliach mamy zamieszczony dokładny, wręcz drobiazgowy opis miejsca akcji, która dzieje się w jednym z przemysłowych miast. W rzeczywistości może to być każde przemysłowe miasto. *Milieu* determinuje zachowanie postaci. Omawiany dramat czytany literalnie jest dramatem środowiskowym i jednocześnie rodzinnym. Zgodnie z konwencją dramatu naturalistycznego rodzina pełni tu funkcję medium problematyki uznanej przez autora za ważną.

Dramat ma formę rozbudowanego obrazka scenicznego, na który składa się siedem scen. Zasadniczo pozbawiony jest akcji. Dając „dwa typy i dwa charaktery”⁵¹, Rydel dążył w tej sztuce do wyeliminowania intrygi na rzecz sytuacji. Fabuła utworu jest nieskomplikowana. Siła dramaturgiczna tego tekstu nie wynika z powikłanej fabuły i zawilej intrygi, tylko leży w dobrze skonstruowanych dialogach. Mamy tu do czynienia z wieloma sytuacjami rozpisanymi na rozmowę⁵². Ważny w związku z tym okazuje się język wypowiedzi, który odzwierciedla stan emocjonalny bohaterów. Analiza językowa pozwala na podjęcie zagadnienia stylu dramatycznego Rydla. Sposób mówienia Julki, a szczególnie użyte w jej wypowiedziach pauzy oddają jej wahania, napięcie i cierpienie – cały wewnętrzny dramat dziewczyny, która wbrew sobie musi dokonać życiowego wyboru. Pozostałych bohaterów cechuje natomiast prostota i powściągliwość wypowiedzi. Rydlowi udało się odtworzyć tok myślenia bohaterów, ich wewnętrzny dramat związany z powolnym dojrzewaniem do podjęcia trudnej decyzji. Przy tym została zachowana naturalność i autentyczność tych wypowiedzi, które nie rażą sztucznością, nadmiarem wzruszeń, przesadną czułościowością czy kliwnością. Zastosowana przez poetę technika naturalistyczna posłużyła do budowy realnego świata i do wyeliminowania melodramatyzmu. Obraz sceniczny charakteryzuje się realizmem sytuacyjnym, psychologicznym i językowym. W ten sposób Rydlowi udało się oświetlić to, co wydawało mu się tak istotne

⁴⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 18 marca 1897 r., nr 89, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 445.

⁴⁹ L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXX.

⁵⁰ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 1 maja 1897 r., nr 94, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 452.

⁵¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 2 maja 1897 r., nr 96, [w:] tamże, s. 456.

⁵² Tak pisał po premierze 4 maja 1897 roku recenzent „Czasu” (1897, nr 101, s. 3): „Rzecz to napisana bezpretensjonalnie, a przecież nie bez wdzięku i prawdy, a nawet z dużą obserwacją psychologii pewnych sfer społecznych”. Recenzent zarzuca scenom końcowym pewien sentyment, doceniając jednocześnie szczerłość, prostotę, szlachetność postępowania Julki. Za ważne uznał praktyczne pojmowanie życia i głębokie poczucie obowiązku.

w dramatach Hauptmanna i Tołstoja, a mianowicie moralność prostego człowieka. Bohaterowie z *Na marne* wykazują wyraźne powinowactwo z bohaterami *Hanusi* i *Woźnicy Henszla* Hauptmanna oraz *Potęgi ciemnoty* Tołstoja. Rydlowi nie chodziło jednak o nobilitację bohatera z niższych warstw społecznych, ponieważ w literaturze dokonało się to już znacznie wcześniej, ani tym bardziej o pokazanie moralnego zdrowia ludu.

Pierwsze sceny *Z dobrego serca* mają charakter ekspozycji. Widz dowiaduje się o śmierci Andzi, starszej córki mistrza Kulińskiego, która zdarzyła się przed dwoma miesiącami, a następnie o krążącej plotce, że wdowiec po niej chce się ponownie ożenić, co szybko doprowadza do ostrego konfliktu z teściem. Okazuje się, że Julka decyduje się wyjść za mąż za swego szwagra, chociaż jest on człowiekiem prostym, niewykształconym, wykazującym skłonności do alkoholu. Dziewczyna, która ma, jak mówią o niej, jakąś wielką delikatność w sobie, dawniej lubiła zabawę i stroje, pracuje w magazynie i myśli o wyjściu za mąż za drukarza, zdaje sobie sprawę, że jeżeli nie dokona takiego wyboru, to rodzina jej siostry pójdzie „na marne”. Wojciechowa, którą Antoni najął do pomocy w domu, zamiast mu pomóc, katowała dzieci. Dlatego „żeby nie ta Julka! Tobo to w brud pozarastało”⁵³. Antoni tym tłumaczy chęć szybkiego i ponownego ożenku: „Mnie nijakie romanse nie w głowie. Ja porządek w domu mieć muszę, robotę zrobioną. Baby mi w domu trza, bo inaczej z dzieckami żywcem zgniję...”⁵⁴, „mnie trza gospodyni od świtu do nocy”⁵⁵. Antoni czuje się całkowicie bezradny wobec tego, co spotkało jego rodzinę. Nie potrafi odnaleźć się w nowej, trudnej sytuacji. Zakłada, że jeśli macocha nie będzie dobra dla dzieci, wtedy biciem wymusi na niej zmianę postępowania. Julka wie, że z takiego postanowienia nic dobrego nie może wyniknąć. Tak o tym mówi:

Ma się tata cieszyć, że macochę dzieciom sprowadzasz? Jak będzie zła, cóż z nią zrobisz? Kijem jej nie opędzisz, osiodła cię, ujeździ cię, a dzieciom będzie krzywda. [...] Pamiętasz ty, jak Andzia umierała? Jak do mnie o dzieciach mówiła? Już oddechu złapać nie mogła i oczy jej zachodziły, a jeszcze na dzieci pokazywała. Te Andzine oczy, to się mi po nocach śnią – i rano je widzę – i wieczór – i ciągle – i ciągle. [...] i powiedziałam sobie, że póki na świecie jestem, to się tym dzieciom krzywda nie stanie. I robię już, co tylko mogę, co sił mam, żeby wszystko było dobrze⁵⁶.

Julka postanawia, że podziękuje za pracę w magazynie. Wie, że nie ma innego wyjścia. Musi ratować rodzinę siostry nawet za cenę własnego, osobistego szczęścia. Stanowczo stwierdza, że „dzieci nie będą miały macochy. Ja nie pozwolę – póki życia mojego – nie pozwolę”⁵⁷. Podejmuje ostateczną decyzję o wyjściu za mąż za Antoniego. Stanowczo stwierdza: „ja muszę pójść za ciebie...”⁵⁸. Antoni nie chce się

⁵³ L. Rydel, *Z dobrego serca*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, Kraków 1902, t. 1, s. 94.

⁵⁴ Tamże, s. 111.

⁵⁵ Tamże, s. 115.

⁵⁶ Tamże, s. 114–115.

⁵⁷ Tamże, s. 116.

⁵⁸ Tamże, s. 123.

na to zgodzić, widząc w tym obrazę Boską. Jednak pod wpływem nieustępliwości Julki zaczyna się wahać: „Ino sobie myślę, żebym ja tak młodszy był... i inszy... nie taki... [...] Ja wiem – ty pójdziesz za mnie dla tych dzieciek, bez litości nad sierotami”. Julka mu odpowiada „Czy ja wiem? Czy ja wiem? Teraz Toś mi jakoś... Naprawdę ja już teraz nie wiem sama... [...] Ty... ty... mój stary!”⁵⁹. On jej z miłością odpowiada „Juliś – Juleńko moja...”⁶⁰.

Kolejne sceny dramatu przynoszą bardziej pogłębione portrety psychologiczne Julki i Antoniego. Obydwoje szlachetnieją w oczach widza. Przekonujemy się, że decyzja Julki nie jest wynikiem egzaltacji młodej, naiwnej dziewczyny. Antoni postanawia się zmienić, aby nie być dla niej ciężarem i wstydem przed ludźmi. Fabuła omawianej sztuki oparta jest na figurze dojrzewania do ofiary, której źródłem jest miłość bliźniego. *Z dobrego serca* staje się rodzajem studium obyczajowo-psychologicznego opartego na analizie doskonalenia się charakterów, jak również jest opisem rodzącej się powoli trudnej miłości między dwojgiem pozornie niedobrych osób. Ciekawa psychologizacja postaci bohaterów sztuki Rydla wywodzi się niewątpliwie z tradycji popularnych wtedy bardzo i chętnie granych na scenach europejskich dramatów Ibsena. Idea tej sztuki wyrosła z krytyki dramaturgii Maeterlincka oraz z fascynacji dramaturgią naturalistów, głównie Hauptmanna i Tołstoja. Okazuje się ważnym potwierdzeniem recepcji sztuk tych twórców przez polskich artystów. Jednocześnie Rydel w *Z dobrego serca* potwierdza charakterystyczną dla dramatów naturalistycznych psychologizację postaci, będącą funkcją rozwoju tego gatunku, na co zwracają uwagę badacze tej problematyki.

Tytułowe „z dobrego serca” ma zatem w wypadku sztuki Rydla głębsze znaczenie⁶¹. Nie chodziło mu bowiem o zachowywanie się w sposób życzliwy wobec drugiej osoby. Tytuł dramatu odnosi się do bezinteresownego, idealistycznego zachowania, empatii, altruizmu i ofiary. Julia jawi się jako wzór wyrzeczenia, którego źródłem jest pełna pokory miłość bliźniego. Jej czyn daje się odczytać w kategoriach miłości chrześcijańskiej – *caritas*.

Wkrótce po napisaniu tych dwóch dramatów nastąpiły poważne zmiany w życiu Rydla. Przełomowym momentem dla niego stał się rok 1900 – 20 listopada odbył się jego ślub z Jadwigą Mikołajczykówną. Wkrótce Rydel, pochłonięty pracą na rzecz ludu, rozpoczął batalię o teatr ludowy i odpowiedni dla niego repertuar. Sam zaczął pisać utwory z myślą o scenie ludowej zgodnie z propozycjami przedstawionymi przez siebie w artykule *O teatr wiejski przyszłości* (1903). Powstały też kolejne dramaty Rydla. Po *Z dobrego serca* napisał *Zaczarowane koło. Baśń dramatyczną w 5 aktach* (1899), a potem powstał *Jeńcy* (1902), *Na zawsze* (1902),

⁵⁹ Tamże, s. 134.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ S. Wyspiański w liście z 9 lutego 1897 r. (nr 87) proponował tytuł *Z dobrego serca – miłość*, twierdząc, że tytuł ten ma inną wymowę niż „miłość z dobrego serca” (s. 435). Tadeusz Pawlikowski dla odmiany zaproponował tytuł oparty na ludowym przysłowiu *Z litości – do miłości*. Ostatecznie przystał na tytuł wybrany przez Rydla *Z dobrego serca* (s. 445).

Betlejem polskie (1904), *Bodenhain* (1906) i trylogia *Zygmunt August* (1913)⁶². Coraz bardziej Rydel oddalał się od modernistycznego estetyzmu i elitaryzmu. Z pełną świadomością starał się realizować wzorzec pisarza społecznika, z powodzeniem łącząc swą twórczość literacką o charakterze dydaktycznym z pracą społeczną i oświatową⁶³.

Bibliografia

- Brzozowska T., *Lucjan Rydel. 1870–1918*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz i M. Puchalska, t. 2, Warszawa 1967, s. 197–207.
- Dużyk J., *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Warszawa 1972.
- Jankowski E., *Rydel: poeta „zaśmieszony”*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 3/2, s. 133–139.
- Leśniakiewicz I., *Co zostało z Rydla*, „Tygodnik Powszechny” 1968, nr 27, s. 4.
- Listy L. Rydla do K.M. Górskiego, oprac. J. Dużyk, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 171–227.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, cz. 1: *Listy i Notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszowski i M. Rydłowa, Kraków 1979.
- Matuszek G., *Dramaty naturalistyczne*, Kraków 2001.
- Olszewska M.J., *Głos Lucjana Rydla w sporach o teatr ludowy. („Teatr wiejski przyszłości”, „Betlejem polskie”)*, [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel i T. Linker, Gdańsk 2016, s. 87–118.
- Olszewska M.J., *Jeńcy – poetycka wizja historii według Lucjana Rydla*, [w:] *Wokół dramatu poetyckiego*, t. 1, red. M. Gabryś-Sławińska i G. Głąb, Lublin 2017, s. 125–150.
- Rydel L., *Utwory dramatyczne*, t. 1, Kraków 1902.
- Tatarowski L., *Wstęp*, [do:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, BN, seria I, nr 247, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983, s. III–CVI.

‘And here the reality is screeching...’, or *Na marne* and *Z dobrego serca* by Lucjan Rydel

Abstract

Two dramas by Lucjan Rydel *Na marne* (1895) and *Z dobrego serca* (1897) were created during the poet’s stay in Western Europe. These pieces are a testimony to changes in his worldview and attitude to life. He left in them his youthful fascination with symbolic and mood drama modeled on Maurice Maeterlinck’s plays. The attempts to transpose these patterns were heavily criticized by his youthful works *Matka* and *Dies irae*. Rydel turned to realism in art. In this case, the patterns were provided by Gerhart Hauptmann and Leo Tolstoy. *Na marne* is based on the confrontation of two life attitudes. The Major, a former insurgent, symbolizes patriotic tradition and deed, and his grandson Adam is a decadent who has lost faith in the meaning of life. It pushes him to suicide. This drama is a warning

⁶² M.J. Olszewska, *Głos Lucjana Rydla w sporach o teatr ludowy. („Teatr wiejski przyszłości”, „Betlejem polskie”)*, [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel i T. Linker, Gdańsk 2016, s. 87–118; też, *Jeńcy – poetycka wizja historii...*, dz. cyt., s. 125–150.

⁶³ L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., XCV–XCVII.

against passivity and fatalism. *Z dobrego serca* treats about the sacrifice of a young girl who, after her sister's death, decides to marry a much older brother-in-law to save her family. It becomes the personification of love of human being. For Rydel, the foundation on which we should build our life is Christian values. The choice made by the poet confirms his subsequent dramas mainly written for the folk theatre of which he was the initiator and creator.

Słowa kluczowe: dramat, realizm, ofiara, obowiązek, caritas

Key words: drama, realism, sacrifice, duty, caritas