

*Marek Kurkiewicz*

***Dies irae* Lucjana Rydla,  
czyli jak nie powinno się pisać jednoaktówek**

P esymizm, schyłkowość, poczucie kryzysu cywilizacji i zwątpienie w dotychczasowy świat wartości moralnych i etycznych, sprzyjały wykorzystywaniu w Młodej Polsce motywów *dies irae* i końca świata. Artyści wielokrotnie podejmowali próby rekonstrukcji zdarzeń, zapowiadanych przez Biblię, które wydarzą się u kresu dziejów ludzkości. Wizje Sądneho Dnia pojawiały się więc nie tylko jako elementy pojedynczych porównań i metafor, lecz poświęcano im całe wiersze, a nawet cykle poetyckie. Kasprowicz, Leszczyński, Miciński, Żuławski napisali własne poetyckie wersje *Dies irae*<sup>1</sup>, Rydel wybrał dlań inną formę. Stawiając wówczas pierwsze kroki na gruncie teatru<sup>2</sup>, stworzył dramat w jednym akcie, którego tematem uczynił właśnie wydarzenia Ostatniego Sądu. I bez wątpienia trudno tu porównywać bluźnierczy hymn Kasprowicza czy profetyczny cykl Żuławskiego z raczej słabym artystycznie dramatem Rydla, jednakże spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, co właściwie sprawia, iż jednoaktówkę tego ostatniego o wiele częściej się krytykuje, aniżeli chwali.

Wiele może tłumaczyć fakt, iż był to pierwszy wydrukowany dramat młodego, dwudziestokilkuletniego wówczas twórcy. Była to dopiero pewnego rodzaju szkoła pisania, w której Rydel zamierzał wypowiedzieć się artystycznie. Nieprzypadkowo późniejsze teksty bywają bardziej udane, choćby zamknięte również w jednym akcie studium obyczajowo-psychologiczne *Z dobrego serca* (1897). Rydel jednak o wiele lepiej czuć się będzie w większych konstrukcjach dramatycznych, jak gdyby

---

<sup>1</sup> J. Kasprowicz, *Dies irae*, [w:] *Wybór poezji*, oprac. J. J. Lipski, Wrocław 1990, s. 158–173; E. Leszczyński, *Dies irae*, [w:] *Poezje*, Kraków 1901, s. 59; T. Miciński, *Dies irae* [fragment], [w:] *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 292–296; J. Żuławski, *Dies irae*, [w:] *Wiersze*, wybór i wstęp A. Z. Makowiecki, Warszawa 1982, s. 58–63.

<sup>2</sup> Wcześniej napisał trzy dramaty, które jednak nie doczekały się wydania. Por. *Nowy Korbut*, t. 15: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, Warszawa 1978, s. 482.

potrzebował więcej miejsca, ażeby udowodnić swą sprawność techniczną i potwierdzić talent poetycki. Stąd największą popularność zyskują mu utwory kilkuaktowe: *Zaczarowane koło. Baśń dramatyczna w 5 aktach wierszem* (1898) oraz *Betlejem polskie. Jasełka w 3 aktach* (1904). W zabiegach młodego dramaturga z początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku widać chęć zminimalizowania wypowiedzi, próbę oszczędności słów tak w didaskaliach, jak i w dialogach, przy równocześnie widocznej ambicji tworzenia obrazów o dużej sile wyrazu.

Było to niewątpliwie sprzeczne z naturą Rydla-człowieka, Rydla-twórcy, o czym przekonywać mogą jego późniejsze teksty, ale także opinie ówczesnych znajomych i przyjaciół. Według słów Wyspiańskiego, Tadeusz Pawlikowski dostrzegał we wczesnych sztukach Rydla „nastroje sztuczne lub napięcia nastrojów jaskrawe i ostre”<sup>3</sup>, zaś Aleksandra Czechówna podkreślała, iż „Lucio, który wydaje się tak wesołym, a nawet roztrzepanym młodzieńcem, pisze utwory tak rozpaczliwe i w których śmierć jest główną bohaterką”<sup>4</sup>.

Zresztą, i tutaj chyba nie można mieć wątpliwości, młody twórca wybrał temat i formę, które przerosły z pewnością jego ówczesne, a kto wie czy nie w ogóle – umiejętności pisarskie i dramaturgiczne. Nie był ku temu predestynowany także z innych powodów, o których wspomina Lesław Tatarowski: „Rydel nigdy nie był tak naprawdę ani nihilistą, ani anarchistycznym burzycielem świata, ani katastrofistą”<sup>5</sup>.

Trudno więc oczekiwać doskonałości efektów, jeśli w dramacie zabrakło szczerości, w pewnym stopniu na pewno talentu, oraz możliwości wykreowania własnej wizji wobec ogromu spuścizny tradycji biblijnej i romantycznej. Za to ambicji zarówno wtedy, jak i w latach późniejszych mu nie brakowało, o czym pisze na kartach monografii poświęconej Rydlowi Jerzy Dużyk: „Ambicje literackie Rydla już w tych latach sięgały bardzo wysoko, chyba szczytów ówczesnych możliwości”<sup>6</sup>.

Twórca, odwołując się do własnych młodzieńczych fascynacji dekadentyzmem, sięga więc po temat, który porwie za sobą tak wielu poetów w epoce Młodej Polski. On sam w juveniliach będzie rozprawiał się z nieszczęściami tego świata, tracąc wiarę tak w ludzi, jak i w Boga, co podsumuje w jednym ze swoich listów:

Napłodziłem stertę całą mniej lub więcej pociesznych liryk, które razem z *Mściwojem* etc., znalazły zasłużony odpoczynek na dnie mojej szuflady, gdzie sobie będą spały snem sprawiedliwego, póki ich w piec nie wrzucę<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> J. Dużyk, *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968, s. 130.

<sup>4</sup> Pisała to wprawdzie po premierze *Na marne*, ale bez trudu jej zdanie dałoby się odnieść również do *Dies irae*. J. Dużyk, op. cit., s. 94–95.

<sup>5</sup> L. Tatarowski, *Kilka uwag o „Dies irae” Lucjana Rydla*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. F. Ziejka i M. Stala, Kraków 2002, s. 203.

<sup>6</sup> J. Dużyk, op. cit., s. 35.

<sup>7</sup> List do Ferdynanda Hoesicka z roku 1893. Cyt. za: ibidem, s. 33.

Jak widać, *Dies irae* potraktował inaczej i miał wobec niego całkiem inne plany. Być może wynikało to z przewyciężenia w finale pesymistycznej wizji i dzięki temu możliwości potwierdzenia mniemania, jakie o sobie miał: „Nie jestem skrajnym dekadentem, a może całkiem nie jestem dekadentem”<sup>8</sup>. Sam dekadentyzm mocno w późniejszych latach krytykował, odnajdując błędy tej szkoły w przesadzie i szukaniu nadzwyczajności: „[dekadenci] wykluczyli najprostsze uczucia, najnaturalniejsze wypadki i puścili się w pogoń za czymś niesłychanym i w rezultacie doszli do niesłychanego... dziwactwa”<sup>9</sup>.

Jak przedziwnie brzmią te słowa, kiedy ma się przed sobą tekst Rydlowskiego *Dies irae*. Poeta bowiem piętnuje dokładnie to, przed czym sam nie potrafił się ustrzec. Powracają w tym dramacie również inne typowe dla dekadentyzmu motywy, jak choćby w scenie, w której młody człowiek z butelką w ręku woła: „Absynt! Absynt! Upić się... i nie widzieć, nie słyszeć” (s. 85)<sup>10</sup>.

Dodatkowym powodem słabości i niedoskonałości *Dies irae* mogą być cechy metody twórczej, stylu pracy Rydla, do których sam w jednym z listów do Ferdynanda Hoesicka się przyznaje:

W ogóle poprawiać nie umiem i albo coś napisze się samo, od razu dobrze, albo już zostaje źle napisane [...]. Piszę więcej intuicją i fantazją niż refleksją [...]. W chwili pisania oprócz pewnego obrazu, który z dokładnością halucynacji widzę i odczuwam, niezdolny jestem do jakiegokolwiek rozumowania refleksyjnego<sup>11</sup>.

Widać więc po skonfrontowaniu fragmentów autoanalizy pisarza z poprzednimi o nim sądami, iż tym razem Rydel „nie trafił w swój temat”, intuicja raczej go zawiodła, a z pewnością ów dramat w jednym akcie „sam się dobrze nie napisał” i konieczne byłyby w nim całkiem spore poprawki.

Wątpliwości budzi również sprawa przynależności gatunkowej, określonej przez Rydla w podtytule dramatu – *Misterium fantastyczne*.

Rodzaj, w którym pisane jest niniejsze *Misterium*, wydaje nam się fałszywym, nie opartym na zdrowych pojęciach i istotnych warunkach poezji. W swoim czasie postaramy się wyłożyć powody tego naszego zdania. Pospieszamy jednak ogłosić *Dies irae*, jako zajmujący i podług nas niezwykle objaw tego nowego w literaturze gatunku.

Takimi słowami redakcja „Przeglądu Polskiego”<sup>12</sup>, w którym wydrukowano po raz pierwszy jednoaktówkę Rydla, przygotowywała czytelnika do lektury<sup>13</sup>. Już w tych kilku

<sup>8</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>10</sup> L. Rydel, *Dies irae*, „Przegląd Polski” 1893, t. 109. Cytaty z tego wydania lokalizowane są w tekście głównym przez podanie w nawiasie numeru strony.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>12</sup> „Przegląd Polski” 1893, t. 109, s. 75.

<sup>13</sup> Warto w tym miejscu nadmienić, iż pierwotnie tekst miał ukazać się w „Bibliotece Warszawskiej”,

zdaniach wyjaśnienia widać dylemat, z którym przyszło się zmagać większości krytyków tego okresu i to nie tylko w przypadku tekstów autora *Na marne*, ale młodopolskiego dramatu w ogóle. Chodzi o pewnego rodzaju synkretyzm, zerwanie z tradycją na rzecz nowych prądów i poetyk, odejście od dotychczasowych schematów na rzecz eklektyzmu rozmaitych estetyk, gatunków etc. W przypadku *Dies irae* tego typu wątpliwości wydają się jak najbardziej uzasadnione. I bynajmniej nie jest to udana próba kompromisu, którą obserwować możemy choćby u Kisielewskiego czy Przybyszewskiego. Rydel gubi się w elementach, które wykorzystuje w konstruowaniu własnego dzieła. Pragnie oryginalności, dąży do osiągnięcia szczególnej siły wyrazu, co prowadzi chwilami do niezamierzonych przerysowań i trywializmów.

Nic więc dziwnego, że większość badaczy odniosła się do młodzieńczej sztuki Rydla dość sceptycznie<sup>14</sup>. Mocno, chyba zbyt mocno skrytykował ją Kazimierz Wyka, pisząc, iż „popęłnił on [Rydel] straszliwe misterium”, w które zmieścił „wszystkie możliwe symbole grozy i okropności”<sup>15</sup>; w podobnej tonacji wypowiadał się Wilhelm Feldman, zarzucając *Dies irae* oddziaływanie na czytelnika (widza) wyłącznie w warstwie fizjologicznej, z pominięciem sfery duchowej<sup>16</sup>. Owo krytyczne spojrzenie dominuje również w późniejszych opracowaniach. Teresa Brzozowska, mimo podkreślenia pokoleniowego pierwszeństwa Rydla w podjęciu tematyki eschatologicznej, twierdzi, iż „komponowanie tego typu obrazów nie leżało w charakterze twórcy *Zaczarowanego koła*, toteż w *Dies irae* zdołał on osiągnąć tylko wrażenie sztucznego nagromadzenia potworności”<sup>17</sup>. Alicja Okońska pisze o braku predyspozycji psychicznych i niedostatkach talentu Rydla do zajmowania się tak wzniosłym tematem, bez popadnięcia w stereotyp<sup>18</sup>,

---

jednakże prawdopodobnie z przyczyn merytorycznych, redakcja nie zdecydowała się na publikację. Wspomina o tym Jerzy Dużyk: „Posyłając *Dies irae* do «Biblioteki Warszawskiej», obawiał się, że redakcja «Biblioteki» podejdzie do tego dziwnego dramatu krytycznie, i pisał, że w razie gdyby zechcieli «pokieroszować» ten «biedny obrazek», on pošle dramat-misterium do «Przeglądu Polskiego» lub do lwowskiego «Przewodnika Naukowo-Literackiego». Tak też się stało i *Dies irae*, dedykowane Stanisławowi Estreicherowi, ukazało się w druku na łamach «Przeglądu Polskiego». Op. cit., s. 48.

<sup>14</sup> Sygnalizował tę tendencję M. Bulanowski, zauważając, iż autorzy piszący o dramatach Rydla „dostrzegają słabości artystyczne i ideowe jego dramaturgii, podkreślają jednak, że odegrała ona dużą rolę w kulturze modernistycznej”. *Stan badań nad dramatem okresu Młodej Polski*, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992, s. 33.

<sup>15</sup> K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 112.

<sup>16</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, t. 2, wstęp T. Walas, Kraków 1985, s. 142–143.

<sup>17</sup> *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. [seria 5:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. II, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1967, s. 200.

<sup>18</sup> A. Okońska, *Twórczość dramatyczna Lucjana Rydla*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, z. 3, s. 83–84. O tego typu niebezpieczeństwie popadnięcia w schemat i stereotyp w przypadku próby zamknięcia jakiegoś tematu w niewielkich rozmiarów jednoaktówce wspomina również Marta Wojdak, *Gdy zabrakło happy endu, czyli o jednoaktówce przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 547.

Lesław Eustachiewicz o przechodzeniu elementów mających budzić grozę w śmieszność<sup>19</sup>, zaś Lesław Tatarowski o innych, nie mniej istotnych wątpliwościach (o dysonansie pomiędzy metafizyczną grozą i niesamowitością a brakiem głębszego sensu filozoficznego mitu *dies irae*, o niekonsekwencji w konstruowaniu misterium, które kończy się niemal jak moralitet etc.)<sup>20</sup>. Ten ostatni wszakże w artykule *Kilka uwag o „Dies irae” Lucjana Rydla* stara się pokazać również inne oblicze autora *Zaczarowanego koła*. Tatarowski dziwi się, „jak łatwo i bezkrytycznie wpisano sztukę Rydla w młodopolski stereotyp eschatologiczno-katastroficzny” i jak „słabości kompozycyjne i stylistyczne przesłoniły zupełnie intencję i sens ideowy tekstu”<sup>21</sup>. Badacz nie ma złudzeń co do braków Rydlowskiej jednoaktówki<sup>22</sup>, jednakże równocześnie stara się pokazać *Dies irae* jako „całkiem interesujący tekst kultury przełomu wieków”<sup>23</sup>, ze wszelkimi jego źródłami i kontekstami intertekstualnymi.

Podobnie w obronie Rydla staje Wojciech Gutowski, który polemizując z sądem Wyki o traktowaniu *Dies irae* jako płodu grafomańskiego, dostrzega w tym dramacie jedno z najwcześniejszych w Młodej Polsce przeciwstawień „młodopolskim pokusom eschatologicznej nicości”. Gutowski skupia się jednak wyłącznie na warstwie ideowej dzieła, podkreślając m.in. doskonale uwydatnienie konfliktu „między życiem (domeną Boga) a śmiercią (domeną szatana)”; nie wnikając przy tym ani w przerysowania niektórych obrazów, ani w szczegóły konstrukcji<sup>24</sup>.

Termin „misterium” w odniesieniu do jednoaktówki Rydla może budzić pewne wątpliwości. Od samego początku dramaturg asekuruje się przymiotnikiem „fantastyczne”, co nie zmienia jednak faktu, że momentami misteryjność jego dramatu bywa dyskusyjna (zwłaszcza w finale). Choć z drugiej strony trudno w tej epoce negować tekst ze względu na uchybienia związane z niewypełnianiem zasad tradycyjnego misterium, było to bowiem wówczas zjawisko powszechne. „Nie dbano zbyt o precyzję tego pojęcia, a jego genealogię wyprowadzano z różnych źródeł”, pisze Elżbieta Rzewuska o stosunku twórców młodopolskich do tego gatunku<sup>25</sup>. Młoda Polska bowiem w szczególny sposób zaadaptowała ów średniowieczny termin, wprowadzając weń nowe wartości, prezentując różne perspektywy i rozwiązania

<sup>19</sup> L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1982, s. 238–239.

<sup>20</sup> L. Tatarowski, *Wstęp*, [do:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, Wrocław 1983, s. XVI.

<sup>21</sup> L. Tatarowski, *Kilka uwag o „Dies irae” Lucjana Rydla*, s. 197.

<sup>22</sup> Pisze m.in. o niedostatkach warsztatu dramaturgicznego, trudnościach z przekładem wizji i symboliki apokaliptycznej na język teatru, niezgodności osobowości i wyobraźni twórczej ze skalą i typem podjętej problematyki. *Ibidem*, s. 214.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 200.

<sup>24</sup> W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 339–340.

<sup>25</sup> E. Rzewuska, *Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 290.

tematyczne<sup>26</sup>. „Termin «misterium» funkcjonował w świadomości teatralnej Młodej Polski jako niemal mityczny”<sup>27</sup>, zauważa jedna z badaczek tego problemu, wskazując w dalszej części swej pracy na wielość koncepcji jego odczytań.

Dlaczego więc Rydel nazywa swój tekst „misterium”? Z pewnością głównie ze względu na tematykę biblijną, choć nie sięga w tym przypadku po najpopularniejsze misteria wielkanocne czy bożonarodzeniowe, które kilkanaście lat później staną się natchnieniem do jego *Betlejem polskiego*. To nawiązanie do źródeł biblijnych i apokryficznych w *Dies irae* nie jest zresztą tylko bezrefleksyjnym wykorzystaniem wątków apokaliptycznych, bowiem, jak wykazuje w swym artykule Lesław Tatarowski, zabiegi Rydla wskazują na świadomy i przemyślany dialog z tradycją<sup>28</sup>. Dramaturg porusza także jeden z ważniejszych problemów misterium, czyli zagadnienie *sacrum* i relacji między nim a człowiekiem, choć chyba można powątpiewać czy motywacją działań autora było rzeczywiście sprowokowanie pewnego przeżycia religijnego, a nie prosty efekt artystyczny. Także luźna kompozycja dramatyczna oraz traktowanie sceny jako miejsca, w którym rozgrywają się równocześnie (albo niemal równocześnie) różne wydarzenia (symultaniczna konstrukcja sceny) wskazuje na podobieństwa misterium Rydla z wzorami średniowiecznymi<sup>29</sup>.

Jednoaktówka misterium, misterium – jednoaktówką. Rydel, podobnie jak wielu twórców tego okresu, odchodzi od tradycji, według której jednoaktówka „od chwili powstania stała się synonimem dramatu zanurzonego w komediowym żywiole”<sup>30</sup> i, jak pisze Dobrochna Ratajczakowa, pozostawała „w kręgu wpływów niskiego komizmu, groteski, parodii, burleski”<sup>31</sup>. Autor *Dies irae* wpisuje się w nurt epoki, która odeszła od dotychczasowych wzorów gatunku, porzucając żywioł komediowy na rzecz „nowych dróg artystycznego poznania”<sup>32</sup>, tematem uczyniwszy troski i niepokoje człowieka końca wieku. Nie potrafi jednak zrezygnować z efektywności, a może nawet z efekciarstwa, które miesza mu się w dramacie z próbami budowania odpowiedniego dla tych tematów nastroju.

Rydel zdecydował się zamknąć swoje eschatologiczne misterium w formie jednoaktówki, wprowadzając weń kilkanaście obrazów, korespondujących ze sobą podobną problematyką i nieuchronnością tego samego losu, na który skazani zostają ich

<sup>26</sup> Pisała o tym m.in. A. Truskolaska – *Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium”*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M. B. Stykova, Kraków–Wrocław 1983, s. 277–305.

<sup>27</sup> A. Ziółowicz, *Misteria polskie. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s. 7.

<sup>28</sup> Tatarowski opisuje dokładnie wszelkiego rodzaju nawiązania do Biblii, wskazując na konkretne źródła (m.in. *Apokalipsę św. Jana*, listy św. Jana i in.). *Kilka uwag o „Dies irae” Lucjana Rydla*, s. 205–215.

<sup>29</sup> Więcej o problemie misteryjności jednoaktówki Rydla pisze Tatarowski w: *ibidem*, s. 201 i nn.

<sup>30</sup> M. Wojdak, *op. cit.*, s. 533.

<sup>31</sup> D. Ratajczakowa, *Świat Fredrowskich jednoaktówek*, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 1, s. 27.

<sup>32</sup> M. Wojdak, *op. cit.*, s. 536.

bohaterowie. Widoczna w tym dramacie sekwencyjność, szczególny podział na miniscenki, prowokuje do pytań o ich funkcjonalność. Poszczególnych scenek rodzajowych, rozgrywających się na jednym planie wielkiego kataklizmu ludzkości, autor nie rozdziela żadnymi znakami graficznymi. W ciągu następujących po sobie krótkich dialogów zmianę perspektywy odczytujemy najczęściej z faktu zmiany postaci, prowadzących rozmowę<sup>33</sup>. A w zasadzie nie tyle rozmowę, co wymianę zdań – często sztucznych, teatralnych, dalekich od niewymuszonej sytuacji dialogowej. Dialogi zaczynają się i kończą w zawieszeniu, bez szczególnego wprowadzenia, sugerując wejście w sytuację już trwającą. Czasami próbuje Rydel ująć oryginalnych, kontrastowych, kiedy na przykład dialog Nierządnic z Siostrą Miłosierdzia zamyka minidialogiem Skąpca z Obląkanym. W pierwszej odsłonie Siostra, dowodząc boskiego miłosierdzia, przynosi spragnionym kobietom wodę, w drugiej – głodnemu Skąpcowi szalenie proponuje kawałek własnego ciała, mówiąc: „Jedz! Ja jestem chleb” (s. 80). Najczęściej wszakże dialogi wywołują wrażenie sztuczności, ludzie komentują to, co następuje, zaś później potwierdzają to didaskalia.

W języku tych dialogów pojawia się patos i stylizacja na wzniosłość. Wypowiedzi postaci (choć nie tylko – także didaskalia) często niebezpiecznie balansują na krawędzi banału i śmieszności:

Niebo całe czarne i krwawe, słońce rzuca z za chmur jakieś fałszywe miedziane blaski [s. 75]

Morze wyło, jak tysiąc rozmachanych dzwonów... [s. 83]

Liście na drzewach żółkną i rdzewieją ze strachu [...]. Suche liście łążą po ziemi i szepcą [s. 84].

Czasami dochodzi wręcz do sprzeczności, kiedy zapadłej ponoć wiekuistej ciszy towarzyszą ptaki, lecące z wielkim krzykiem (s. 84). Gdzie indziej śpiewane przez chór łacińskie słowa hymnu, mówiące o Dniu Gniewu, nieszczęściu i biedzie, starzec odbiera jako słowa, mające nieść spokój i ukojenie (s. 85).

Nie sposób też nie dostrzec widocznego zwłaszcza w pierwszej części *Dies irae* wpływu sztuk Maeterlincka na Rydla, choćby w kwestii języka. Dominuje tam „język prosty, złożony ze zdań krótkich, przerywanych pauzami”<sup>34</sup>. W odróżnieniu jednak od belgijskiego symbolisty u Rydla nie ma tak dalece idącej rezygnacji z ekspresji, z dynamicznej struktury zdarzeń i dialogów. Sytuacja graniczna<sup>35</sup>, którą wprowadza

<sup>33</sup> Czasami sugerować ją też mogą wielokropki kończące niektóre z tych mini-scenek.

<sup>34</sup> M. B. Stykova, *Maeterlinck w Młodej Polsce (mit dramaturga)*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, s. 122.

<sup>35</sup> O sytuacji granicznej w nowoczesnej jednoaktówce, „sytuacji przed katastrofą, wiszącej w powietrzu, kiedy kurtyna się podnosi i niemożliwą już do odwrócenia”, wspominał Peter Szondi w: *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1976, s. 87–88.

polSKI twórca, doprowadza do pewnych określonych zachowań, wymaga działania ze strony przynajmniej części postaci, co w finale prowokuje rozwiązanie, wychodzące poza wzór Maeterlinckowski. Część ukazywanej przez Rydla ludzkości nie poddaje się biernie przeznaczeniu, walczy najpierw o przetrwanie, później o możliwość roztopienia się w nicości. Inaczej niż u Maeterlincka, u którego „nie ma w ogóle walki, nawet wewnętrznej, skoro bohater nie zdaje sobie nawet sprawy z grożącej mu katastrofy”<sup>36</sup>, bohaterowie *Dies irae* uczestniczą w owej katastrofie, bluźnierczym aktem próbują osiągnąć pożądaną nicość. I choć to wyłącznie szamotanie się w objęciach strachu i desperacji, choć ich działanie nie ma szans powodzenia, bowiem „Nicości nie ma” (s. 91), a nad wszystkimi nieograniczoną władzę ma Bóg, nie umniejsza to ekspresji niektórych sekwencji, dynamizowanych dodatkowo przez didaskalia, opisujące fizyczny wymiar eschatologicznych wydarzeń<sup>37</sup>.

Bohaterom Rydla zdarza się również zonglować frazesami, kiedy niejednokrotnie w sztuczny sposób próbują zarysować grozę własnego położenia i, mimo wszystko, brak jakichkolwiek szans na ocalenie. Symboliczny w założeniu obraz ostatniego dnia życia na Ziemi kreuje ich na uteatralnione postaci dramatu; wysysa z nich życie, sprawiając, że nie mamy złudzeń, co do ich prawdziwego charakteru. W obliczu katastrofy wszyscy bohaterowie Rydla tracą swoją normalność, przywdziewają pozę reprezentantów rodu ludzkiego, którzy przeżywają koniec całej cywilizacji. Ich działania spotęgowane są przez eschatologiczny wymiar rozgrywających się wydarzeń. Perwersja, zezwierzęcenie niewytłumaczalne w żadnych warunkach, w „dniu gniewu” zdają się wpisywać w tło wydarzeń. A Rydel nie tylko pokazuje, ale pewne kwestie stara się tłumaczyć. Do czego to jednak prowadzi? W dramacie jednoaktowym, który operuje taką liczbą bohaterów, nie ma miejsca na tłumaczenie zawilości psychologicznych poszczególnych postaci.

Bohaterami dramatu są — z jednej strony ludzkość, z drugiej — kolejne postaci symboliczne. Rydel, zderzając dwa światy, pokazuje nietrwałość tego, co realne, ziemskie, i niezniszczalność tego, co w swej istocie nieprzemijalne — świata Boga i demonów. Tragedia początkowo obserwowana na poziomie normalnych ludzkich uczuć i potrzeb człowieka w życiu doczesnym (głód, cierpienie, pragnienie zemsty, poczucie krzywdy, niesprawiedliwości), im bliżej końca dramatu przenosi się na poziom transcendencji — walki o dusze, o życie wieczne. Charakterystyczne jest to, że kiedy zaczyna się kosmiczna katastrofa, dominujące w niewydzielonej pierwszej części dramatu motywy głodu i pragnienia przepadają bezpowrotnie. Następuje pewnego rodzaju pęknięcie wewnątrz tekstu. Znikają problemy doczesnej egzystencji, zaczyna się walka o dusze, o życie wieczne. Dramat egzystencjalny zamienia się w dramat metafizyczny<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948, s. 80.

<sup>37</sup> Np. widok odpadających kawałków księżyca i słońca, grzmoty błyskawic, trzęsienie ziemi etc. O wiele większy wpływ Maeterlincka odnaleźć możemy w innej jednoaktówce Rydla — *Matce* (1891).

<sup>38</sup> To ukonkretnienie czasoprzestrzennych realiów biblijnych zauważał również Tatarowski, widząc w nim



Na początku postaci mają charakter alegorii, to ludzie z określoną przynależnością bądź rodzinną (Matka I, Matka II, Dzieci, Ojciec, Córka), bądź społeczną (robotnik, właściciel fabryki, urzędnik), bądź też traktowaną w kategoriach etycznych (siostra miłosierdzia, nierządnicą). Do scen otwierających dramat, w których nie uczestniczy więcej niż kilka osób (najczęściej dwie), Rydel w dalszej części dodaje sceny zbiorowe. Coraz bardziej różnicuje się wówczas także grono uczestników dramatu. Dochodzą nowe kategorie, jako określenia postaci pojawiają się przymiotniki, sugerujące pewne cechy bohaterów: wiek – Mała [dziewczynka], Starsza [siostra], Stary [rzemieślnik]; upośledzenie – Obłąkany, Ślepy [chłopiec]; inne – Klęczące [tłumy] itd.

Dramaturg stara się również uaktywnić postaci, znajdujące się poza centrum sceny, albo wręcz poza nią. Często kwestie bohaterów zostają różnicowane w zależności od miejsca, w którym w danej chwili znajduje się podmiot wypowiadający. To głosy „z bliska”, „z daleka”, „dalsze”, „najdalsze”, „z góry”, „z ciemności”, „z tłumy”, „krzyki od morza”, to wreszcie „inne głosy”, „głosy zmieszane”. Co więcej, dramaturg wprowadza również Chór, który nie bez powodu od pierwszego momentu można odczytywać jako sztuczną próbę uwznioślenia całości<sup>39</sup>. To chór zdegradowany do roli ornamentacyjnego tła, przywoływany bardziej jako efekt widowiskowy aniżeli w pełni przemyślany element struktury dramatu<sup>40</sup>. To raczej kolejna wypowiedź wielogłosowa, a nie osobna dramatyczna *persona*.

Zresztą, zanim na scenę wkroczy właściwy Chór, już wcześniej pojawiają się przywoływane powyżej kwestie wypowiediane zbiorowo („Głosy”, „Inne głosy”, „Kilku mężczyzn”, „Ludzie”). W ogóle jeśli chodzi o zbiorowy podmiot wypowiedzi, można mówić o pewnego rodzaju wielopoziomowości. Po pierwsze, jest to cała ludzkość, która uczestniczy bez wyjątku w ostatnim dniu ziemskiego żywota, mniej lub bardziej świadomie szykując się na Sąd Ostateczny. Po drugie, niżej w hierarchii stoją mniejsze grupy: „głosy ludzkie”, „drugie głosy ludzkie”<sup>41</sup>. Po trzecie, należy wspomnieć przywoływany już chór, jako osobną konstrukcję podmiotu zbiorowego. I na koniec jeszcze chóry postaci fantastycznych, na przykład: „wojska duchów”, „siedmiu aniołów”, które funkcjonują na zasadzie partnera dialogów. Częstą cechą bohaterów zbiorowych tego dramatu staje się też ich nieokreśloność – podmioty wypowiedzi charakteryzuje niedopowiedzenie ich statusu, obecności (dotyczy to oczywiście zwłaszcza drugiej grupy). Stają się one rozmyte, jakby głos dochodził z oddali, zza sceny albo z jej głębi.

„zabójstwo” dla stylizacji apokaliptyczno-katastroficzej: „Fantastyka i symbolika stają się zbyt dosłowne, przyszłość niezbyt odległa i zaskakująca, język symboliki eschatologicznej zastępują oznaki katastrofy cywilizacyjnej”. *Kilka uwag o „Dies irae” Lucjana Rydla*, s. 207.

<sup>39</sup> Kwestie Chóru u Rydla zamknięte są w słowach hymnów łacińskich.

<sup>40</sup> O tego typu traktowaniu konstrukcji Chóru w dramacie wspomina Ewa Miodońska-Brookes w: *W poszukiwaniu Chóru jako osoby dramatu*, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, s. 41.

<sup>41</sup> Tego typu stopniowość – pierwsze, drugie, trzecie – pojawia się w tym dramacie dość często.

Wartym podkreślenia jest też fakt czasowego zróżnicowania pojawiania się na scenie pojedynczych postaci (w niewielkim stopniu zindywidualizowanych, Rydel bowiem operuje uogólnieniami) i bohaterów zbiorowych. Im bliżej końca dramatu, tym mniej indywidualnych postaci ludzkich, zastępowanych z jednej strony przez bohaterów symbolicznych, fantastycznych (Antychryst, Astarte, Anioły-Stróże), z drugiej – przez pewne grupy osób (Wyznawcy Antychrysta, Głosy ludzkie). Zmienia się więc charakter przedstawienia – konkretne sytuacje, zdarzenia z udziałem zwykłych ludzi, zastępują sceny, sugerujące ponadczasowy, mityczny wymiar tych wydarzeń. Ich ogólnoludzki wymiar, na początku sugerowany tylko przez różnorodność przedstawicieli ludzkiego gatunku, podkreślony zostaje przez postaci Antychrysta, Lewiatana, Kaina, Judasza etc. Rydel na kilkunastu stronach tekstu kumuluje obrazy o szczególnej sile wyrazu, epatujące okrucieństwem i beznadzieją. W finale dramatu kontrastuje to obrazem Jezusa i Maryi, niosących zbawienie trwającym w wierze<sup>42</sup>. Ta scena rodem ze średniowiecznego moralitetu prowadzi do efektu niemal ekspresjonistycznego<sup>43</sup>. Wiarołomni zostają potępieni, wierni – nagrodzeni obietnicą zbawienia<sup>44</sup>. Ów w zamierzeniu jak najbardziej poważny efekt „wykoślawia się” jednak Rydlowi w scenę prawie komiczną, kiedy ludzie, wpatrujący się w Chrystusa, przywołują na myśl grono bezmyślnych, chorych na umyśle rekonwalescentów: „Ludzie stoją martwi, ślepi, głusi, i niemi, z rozwartymi ustami, z głowami zadartymi w górę” [s. 92].

Podobne wrażenie zdaje się też sprawiać Antychryst, podróżujący w towarzystwie Astarte na grzbiecie potwornego Lewiatana. Rydel odwołuje się do popularnej w epoce symboliki, stosując wszelkie wyeksploatowane w późniejszym okresie motywy: od tytułowego *dies irae* począwszy, poprzez postaci Kaina, Judasza, na postaci Antychrysta skończywszy.

W kwestii czasu i miejsca dramaturg zdaje się zachowywać jedność. Czas trwania akcji ograniczyć można do jednego dnia, wręcz kilku godzin. To wymaginowana przyszłość, sądząc z elementów kształtujących rzeczywistość – całkiem niedaleka (kolej, dworzec, port, które obserwować możemy już za życia autora), ale i zarazem profetyczny, mityczny czas, kiedy wypełnią się słowa widzeń i przepowiedni. Jeśli chodzi o przestrzeń,

<sup>42</sup> O scenie tej, jako jednej z pierwszych literackich prób przeciwstawienia się fatalistycznej koncepcji świata, a równocześnie przykładzie umiarkowanie optymistycznego spojrzenia na finał Apokalipsy wspominał Wojciech Kaczmarek – *Zakryte oblicze Ojca. Transformacje biblijnego obrazu Boga w dramacie Młodej Polski*, [w:] *Obraz Boga Ojca w kulturze*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa i U. M. Mazurczak, Lublin 2000, s. 193.

<sup>43</sup> Warto w tym miejscu wspomnieć, że już dziesięć lat później Rydel, biorąc udział w dyskusji wokół przyszłego teatru ludowego, sugerując włączenie weń misterii, stanowczo odrzucił możliwość wprowadzenia na scenę Chrystusa i Maryi (co czyni właśnie w *Dies irae*), twierdząc, iż godziłoby to w poczucie sacrum ludu. A. Truskolaska, op. cit., s. 290.

<sup>44</sup> Okazuje się więc, iż jak w typowym moralitecie „człowiek nie ma żadnego dostępu do nie swojej sfery, przynajmniej za doczesnego życia”. Nie może za podszeptem Antychrysta, wbrew woli Boga przenieść się w stan nicości. E. Rzewuska, op. cit., s. 295.

sprawa jest jeszcze mniej oczywista. To otwarta przestrzeń całego świata widzianego jakby okiem kamery filmowej, która przesuwa się z jednej sceny na drugą. To cały świat w jednym miejscu – ogromne nagie pola, rzeka, jezioro, morze, lasy, wzgórza, niebo, wreszcie miasto. Sceneria i sposób ukazania przestrzeni zawarte w pierwszych didaskaliach do złudzenia zdają się przypominać spotęgowaną „chaosem” otaczającego świata atmosferę towarzyszącą drugiemu aktowi *Nie-Boskiej komedii*: „Tłumy ludzi wszelkiego stanu i wieku obozują gromadami; z rzadka widać dogasające ogniska. Gwar wielu głosów...” (s. 75)<sup>45</sup>.

To także przestrzeń niemal typowa dla młodopolskich jednoaktówek, którą, jak pisze Marta Wojdak, często waloryzowano negatywnie i która nie nosiła cech zamknięcia i nierzadko była „miejszem dopełnienia przeznaczeń”<sup>46</sup>.

Jednoaktówka Rydla jawi się nam więc raczej jako utwór literacki, dramat do czytania, aniżeli tekst *stricte* teatralny. Wiele w nim niedopowiedzeń, wątpliwości, czysto literackich rozwiązań, które zresztą nawet i w tej formie nie zawsze przekonują. Bez wątplenia też słowo stanowi dla niego kluczową rolę w kształtowaniu wizji *Dies irae* – wizji przerysowanej, pełnej obrazów nieszczęścia i grozy; wizji, niepozbawionej momentów udanych, które jednak, nawet kiedy pomysł wydaje się trafny, często tracą, a to z powodu młodzieńczej nieudolności, a to z powodu braków technicznych autora.

---

<sup>45</sup> Podobieństw do dramatu Krasińskiego jest zresztą więcej; wspomina o nich Lesław Tatarowski, *Kilka uwag o „Dies irae” Lucjana Rydla*, s. 209, 213.

<sup>46</sup> M. Wojdak, op. cit., s. 539.