

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.9

Kazimierz Gajda

ORCID 0000-0002-2560-480X

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Zaczarowane koło w streszczeniu Konecznego

„W drodze do arcydzieła” – tak można by zatytułować recenzję¹ Feliksa Konecznego z premiery *Zaczarowanego koła* w Teatrze Miejskim 15 kwietnia 1899 roku. Obszerny tekst na łamach „Przeglądu Polskiego”, objętościowo porównywalny ze sprawozdaniami z wystawienia sztuk Stanisława Wyspiańskiego, zawiera wersje inicjalnej cytacji – poniekąd klamry kompozycyjnej segmentów wypowiedzi powiadamiającej czytelników galicyjskiego miesięcznika:

Nie pamięta nasz nowy teatr takiego uniesienia, jak na pierwszym przedstawieniu *Zaczarowanego koła*, baśni dramatycznej w 5 aktach Lucjana Rydla [...]. Patrząc na ten zapał, trudno było sobie wyobrazić, co też zrobiłaby ta krakowska publiczność, gdyby się pojawiło na scenie wykończone arcydzieło poezji dramatycznej? [...] Do arcydzieła bowiem jeszcze daleko [...]; spostrzegła jednak publiczność, że nowy utwór należy do takich, które kiedyś w historii literatury można będzie zebrać razem pod napisem: „W drodze do arcydzieła”².

Niniejszy artykuł dotyczy wybranych elementów konstrukcyjnych *Zaczarowanego koła* w recepcji Konecznego. Środkową część tekstu – ponad dziewiętnaście stron bitego pisma – wybitny krytyk przeznaczył na problematyzujące streszczenie utworu, postrzeganego tu właśnie z tej perspektywy. Konecznemu dane było zobaczyć w Krakowie najwybitniejsze spektakle z lat 1896–1905, kiedy zajmował fotel recenzenta sceny miejskiej, a zarazem śledzić rozkwitanie talentów pokolenia modernistycznego. Jak wielu młodopolan tak i on żywił nadzieję, iż Rydel przysłuży się odrodzeniu dramtopisarstwa. Już wystawienie jednoaktówki *Z dobrego serca* pozwoliło mu zauważyć oznaki zdolności artystycznych jej autora³.

¹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, z. 396, s. 531–565. Zamiennie używał nazw: sprawozdania, krytyki, referaty.

² Tamże, s. 532–533.

³ Łącznie biorąc, recenzował cztery sztuki Rydla: *Z dobrego serca* (1897), *Zaczarowane koło* (1899, 1900, 1903), *Matka* (1903), *Na zawsze* (1903). Po premierze 1 maja 1897 roku obrazka scenicznego *Z dobrego serca* krytyk chwalił autora za podjęty temat (wdowiec wycho-

W przewidywaniach nie był jednak pewny dalszego rozwoju twórczości Rydla. Oczekiwał przedsięwzięcia o większym zakroju. Po sukcesie *Zaczarowanego koła* sądził, że się zmaterializowało, toteż gotów był potwierdzić wstąpienie pisarza na szlak wiodący do rywalizacji z Wyspiańskim i teatralną aktywnością Stanisława Przybyszewskiego.

1

Podstawą wyobraźni dramaturgicznej krytyka był czynnik wzajemnego przenikania się treści i formy. Rozumiany dynamicznie, wobec talentu i natchnienia, stanowił podstawowe kryterium analizy utworu i jego wartościowania. Badając implikacje treściowo-formalne dzieła pod kątem faktury, sceniczności, wartości literackiej⁴, usiłował Koneczny złączyć postawę projektującą (programową) z krytyką jako analizą wad⁵. Symptomatyczne jest dla recepcji Rydla, iż tylko raz pojawiło się w nagłówku sprawozdań Konecznego nazwisko autora i tytuł utworu – tak było z *Zaczarowanym kołem*. Tekst odnoszący się do tej sztuki jest na ogół dyskursywny. Krytyk przyglądał się zastosowaniu „środków scenicznych”⁶, objaśniając uwarunkowania kompozycyjne akcji oraz fabuły. Dużo miejsca zajmują spostrzeżenia dotyczące różnych aspektów procesu twórczego – od zamiaru, przez pomysł, do realizacji – z rzutem oka na genezę dzieła i jego oryginalność.

Koneczny, zgodnie z wyznawaną przez siebie metodą krytyki naukowej, która otwiera się na argumenty, a nie na subiektywną wrażeniowość, filologicznie streszczał⁷ akt po akcie, jakby chciał uwidocznic odbiorcy tkankę dramatyczną

wujący pięcioro dzieci – „zwyczajni ludzie”), prostotę faktury („bez jakichkolwiek sztuczek”), realizm „prawdziwy”, „sceniczność i doskonałą charakterystykę”. Doceniając jego umiejętność prowadzenia tzw. akcji wewnętrznej, radził mu jednak, iżby wszystko, „co się dzieje wewnątrz, okazało w scenach wyrażających to na zewnątrz za pomocą szeregu faktów, w których biorą udział rozmaite osoby” (F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1897, z. 372, s. 553, 555). O scenie dramatycznej *Matka* przygotowanej przez G. Zapolską dla Teatru Ludowego tylko wspominał: „Na drugim przedstawieniu wystawiono *Matkę*, pierwociny Lucjana Rydla (tchnące silnie Maeterlinkiem i dosyć naiwne)” (F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1903, z. 442, s. 169). Czteroaktowy dramat *Na zawsze* zainteresował Konecznego wątkiem powstańczym, ale rozczarował rozwlekłością akcji, którą proponował uszczuplić „przynajmniej o połowę” (F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1903, z. 444, s. 553).

⁴ Przez fakturę rozumiał kompozycję z uwzględnieniem form podawczych. W sceniczności widział efekt zaciekawienia odbiorców. Wartość literacką pojmował jako umiejętność precyzowania idei lub przesłańek moralnych, a także estetyzowania.

⁵ Do krytyki jako analizy wad Koneczny uciekał się, kiedy pomimo ogólnie ujemnej oceny odsonił jakieś zalety utworu, albo gdy waloryzował go dodatnio, lecz pragnąłby jeszcze udoskonalić. Określenie zob.: M. Gołaszewska, *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*, Warszawa 1963, s. 39.

⁶ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 539.

⁷ Pierwodruk dramatu w „Bibliotece Warszawskiej” 1899, t. 1–4, wydanie książkowe w 1900. Na stronie redakcyjnej warszawskiego miesięcznika trzeci tom – zawierający (s. 138–166) końcową część aktu trzeciego – jest datowany 9 czerwca (kalendarz juliański).

utworu. Nie jest to rutynowy komunikat recenzeni o wątkach *Zaczarowanego koła*. Owszem, ten cel Koneczny zrealizował – nawet z nadstatkiem. Ponad tym jednak widać ambitniejszy plan – analitycznego wniknięcia w strukturę⁸ dzieła na płaszczyźnie zdarzeń, konstruowanych postaci oraz ich charakterystyki. To jest przykład streszczenia *par excellence* dramaturgicznego, które sprzyja realizowaniu funkcji interpretacyjnej.

2

Już od sprawozdawczego ujęcia pierwszego aktu dostrzega się wielokierunkowe odczytanie⁹ tekstu dzieła. Koneczny najpierw krótko informuje, iż oto do drzwi szafasu Leśnego Dziadka dobija się Głupi Maciuś „z gomółką i bułką”¹⁰, wysłannik Maryny Młynarki usiłującej pozyskać życzliwość samotnika. Po zapoznaniu czytelnika z osobami inicjującymi akcję krytyk coraz bardziej szczegółowo odwzorowuje relacje fabularne sekwencji zwanych przezeń scenami. Nie pomija okazji do prezentowania wątków w oświetleniu sytuacyjnym i zarazem – szerzej – kulturowym:

Gdy odszedł wreszcie Maciuś, zjawia się Kusy, diabeł *chłopski*, złośliwy a komiczny, nic nie mający w sobie demonicznego. Jakoż rzeczywiście polskie diabły niewiele w sobie mają Szatana, psotniki raczej niż duchy przeczenia [...]. Kusy upaja chłopów, świeci przechodniom błędnymi ognikami, sprowadza ludzi na bagniska i na tym niemal koniec jego sztuczek; oczywiście, że przy nadarzającej się sposobności dopomoże człowiekowi do prawdziwego złego, ale sam z siebie nie jest tak dalece groźny. Te rysy Kusego zgodne są najzupełniej z polskim folklorem¹¹.

„Przegląd Polski” w czerwcu 1899 roku opublikował recenzję z pierwodruku, więc mógłby znać Koneczny co najwyżej trzy akty. Podstawą streszczenia stał się chyba skrypt – z datą 13 czerwca 1898 – będący własnością Biblioteki Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (rkps BTJS, sygn. 642). W razie potrzeby – oczywiście pominąwszy niuanse pisowni, interpunkcji, artykulacji – zostaną odnotowane rozbieżności pomiędzy nim a edycją: *Zaczarowane koło*, [w:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, BN, seria I, nr 247, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983.

⁸ *Streszczenie*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, dodr. 4 wyd. bez zm., Wrocław – Warszawa – Kraków 2007, s. 525. Językoznawca uściśla: „Dobre streszczenie zmierza do uchwycenia idei organizującej tekst oryginalny na nadrzędnym poziomie semantycznym, do wydobycia »makrostruktury«”. *Streszczenie*, [w:] J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, 3 dodr. 1 wyd., Warszawa 2012, s. 305. Na międzywojennym materiale zob. artykuł: E. Kalembe-Kasprzak, *Streszczenie jako recenzja (O recenzjach teatralnych Tadeusza Boya-Żeleńskiego)*, [w:] *Szkice o krytyce teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1981.

⁹ Aluzja do dawnej i wciąż inspirującej pracy: I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.

¹⁰ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 540. Ściągnięcie dwóch przytoczeń, drugie w brzmieniu: „Naści séra dwie gomółki/ I z psennej mąki dwie bułki” (*Zaczarowane koło*, s. 46).

¹¹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 541 (podkreślenia w cytatach – zachowano kilka cech dawnego języka – pochodzą z recenzji). Źródła zob.: O. Kolberg,

Do grona dołączył „czarci magnat” – Boruta. Widzimy zatem „dwóch diabłów, osobnego chłopskiego i osobnego szlacheckiego”. Pomysł znakomity, orzekł Koneczny, ponieważ sprawa będzie się rozgrywać „i w szlacheckim, i w chłopskim świecie”. Żadna wszelako z początkowych scen (oddzielone są rozbudowanymi didaskaliami), ani pierwsza (Głupi Maciuś – Leśny Dziadek), ani druga (Kusy – Leśny Dziadek), ani trzecia (Kusy – Boruta), jeszcze nie ujawnia polotu „dramatycznego”, powtórzył recenzent, projektując je na przebieg spektaklu. Są w nich natomiast inne wartości, dla Konecznego równoważne kinetycznej formie ekspresji:

A jednak widzowie nie nudzą się, przeciwnie – trwa istne napięcie u słuchaczy. *Wstuchują się* bowiem ze skupioną uwagą i lubują się w tym słuchaniu, bo ze sceny wieje coś, co pieści zmysł słuchu. Wieje stamtąd muzyka pięknego polskiego słowa. A słowo to inne jakieś, odmienne od zwykłego, a co chwila inne. Innym językiem mówi Kusy, inaczej zgoła wyraża się Boruta; przedtem Dziadek Leśny archaizował trochę z XVII wieku, a Głupi Maciuś gwarzył ludową gwarą. Dialekt na scenie *wierszem* – coś nowego, niebywałego¹².

Zadziwiający rezultaty zabiegów stylizacyjnych, rekompensujących niedowład konstrukcyjny tych scen, które niby prolog mogłyby się zakończyć spuszczeniem kurtyny – to nie wszystko. Zdaniem recenzenta wiersz ośmioletni – „tak piękny, że podobnego ze sceny nie słyszano, ani w tym, ani w poprzednim pokoleniu, a piękniejszy jest tylko u Słowackiego” – udatnie harmonizuje z liryzacją zwłaszcza dialogowanych partii Leśnego Dziadka i Głupiego Maciusia. „Lirykę bowiem mamy przed sobą na wstępie *Zaczarowanego koła*”¹³.

Jak ważne okazało się dla recepcji słowne ukształtowanie baśniowego utworu Rydla, dowodzi już streszczenie pierwszego aktu. Oprócz nawiązań do poezji romantycznej są tam wzmianki o innych aspektach literatury europejskiej. Koneczny powołuje się na Carla Goldoniego, który epatując rodaków „wszystkimi włoskimi narzeczeniami, [...] miał w tym polityczną tendencję”. Rydłowi natomiast – wierzył niezłomnie – przyświecają wyłącznie „artystyczne motywy”. Wymienia także Pedra Calderona de la Barca. Rozmaitość jego wiersza, „pieszczenie się” mową było naturalne w teatrze hiszpańskim. U nas – stawia diagnozę recenzent – dopiero trzeba zakorzenić taki nawyk, ale Rydel udowodnił, iż to jest możliwe i rodzima publiczność „wcale na to wrażliwa”, a polszczyzna „nadaje się do tego doskonale”¹⁴.

Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, t. [właśc. serie] 3, 7, 15, 17, Warszawa 1865 – Kraków 1890. Zob. też: L. Rydel, *Zaczarowane koło*, przypisy s. 47, 51, 59, 62, 64, 221, 228.

¹² F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 542. (W podobnym kontekście na s. 557 krytyk odsyłał również do XVIII stulecia).

¹³ Tamże, s. 540.

¹⁴ Tamże, s. 542. Paralelę widać też w przybliżaniu realiów drugiego aktu, od wprowadzenia Wojewodzianki. Krytyk snuł rozważania nad tym, jak frazesy, synonimy i zdrobnienia – pasujące do jej mentalnego zabawiania się w „pasterkę” – korespondują z fasonem „ubioru” i fantazyjnego „umeblowania głowy”. Odsyłając do dziejów obyczajowości – X.M.R. [ks. M. Radziwiłł], *Ostatnia wojewodzina wileńska (Helena z Przeddzieckich ks. Radziwiłłowa)*,

Akt pierwszy – kontynuował sprawozdawca – rozpoczyna się, prawdę mówiąc, od sceny czwartej, wraz z przybyciem Młynarki chcącej prosić Leśnego Dziadka „o jaki środek, ażeby serce Jaśka na nowo się ku niej zwróciło”¹⁵. Tutaj również dostrzegł Koneczny i podkreślił zalety językowe utworu – używanie gwary przez Młynarkę. Głównie jednak zainteresowało go opracowanie wewnętrznych przeżyć tej postaci, objaśnianej w recenzji wielostronnie, co nie przesądza, iż jedynie aprobująco. Na razie nie zgłaszał zastrzeżeń:

Charakterystyka kobiety wyborna, widzimy, że ona cała przejęta na wskrós namiętnością, nie odczuwa nawet wyrzutów sumienia o zdradzanego starego męża, nie zastanawia się w ogóle, a wahać się nie umie; jej miłość to żywiołowa siła. Demonicznego pierwiastku jest w tej kobiecie bez porównania więcej niż w Kusym i w Borucie. [...] Pod względem dramatycznym scena jest porywająca, a ułożenie bardzo dobre, krótko stosunkowo i bez zboczeń od swego założenia¹⁶.

Podążając za rozwojem fabuły, którą najchętniej widziałyby jako akcję w sensie teleologicznym, krytyk odkrywał przed czytelnikiem motywy postępowania zdesperowanej bohaterki. Mimochodem podsunęty przez Leśnego Dziadka środek „ostateczny” na tęsknoty miłosne, skwapliwie podchwycony przez Kusego, który wyjawia jej, że „krwawy ślub” znaczy: „zabić męża w zмовie z kochankiem parobkiem”, ma dla sprawozdawcy strukturalne i psychologiczne uzasadnienie. Wspólnota zbrodniczego czynu Maryny oraz Jaśka połączy ich „jak najściślej i na zawsze”. Koneczny wnika w zamysł twórczy autora i patrzy na wypadki oczyma odbiorcy: „O czymś podobnym nie myślała Młynarka. [...] Ona nie może zrazu zrozumieć, o co chodzi, a gdy zrozumiała, ucieka wystraszona”¹⁷. Epizod, nazwany w recenzji sceną pokusy, uznał za napisany „doskonale”, czyli „krótko, jędrnie, nader dramatycznie”. Wyciągnął stąd daleko idące wnioski:

Mamy tu urywek z dramatu ludowego i podziwiamy Młynarkę, jako postać prawdziwie ludową, zupełnie typową; w charakterystyce jej i w sposobie wprowadzenia jej na scenę nie ma żadnych naleciałości literackich; to chłopka żywcem wzięta, której wieśniaczej duszy autor nic nie ujął, nic nie przydał. To jest rzecz naprawdę nowa w naszej literaturze dramatycznej, bo dotychczas wszyscy chłopca stylizowali. Utwór p. Rydla jest pod tym względem wielkim postępem; on trafił pierwszy na właściwą drogę¹⁸.

Lwów 1892 – dał taki komentarz: „Z wejściem na scenę Wojewodzianki wchodzi zarazem nowy pierwiastek w *Zaczarowanym kole*. Po rubasznych i zamaszystych postaciach daje autor figurkę – porcelanową, po obrazach mazurskiej wsi i szlacheckiej biesiady obrazek *à la Watteau*” (F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 546). W książce księcia Radziwiłła zob. np. barwne opisy sukni, białych loków, kapelusika (s. 256).

¹⁵ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 542.

¹⁶ Tamże, s. 542–543.

¹⁷ Tamże, s. 543.

¹⁸ Tamże. Takich uogólnień (kwantyfikatorskich) będzie jeszcze kilka, m.in. w analizie ostatniego aktu.

Tak w sukcesywnym ujmowaniu świata przedstawionego doprowadza Koneczny czytelnika do sceny piątej oraz szóstej. Tym partiom tekstu Rydla, obejmującym folklorystyczne zmagania Głupiego Maciusia z Kusym o dostęp do jeziornych wód mających nadać fujarce „czarownej mocy”, dla odmiany – znów brakło ładunku „dramatycznego”. Wskazał kilka przykładów: poświęcenie tafli jeziora, wrzucenie Kusego przez Borutę do palącej toni, finałny „balet” Topielców i Topielic płasających „przy dźwiękach dzwonów i Maciusiowej fujarki”¹⁹. Z tej racji cechy gatunkowe *Zaczarowanego koła* ujął następująco:

Autor pisał poemat w ogóle, a nie wyłącznie dramat. Cokolwiek mu się nasunęło poetycznego, wszystko brał, z liryki czerpał pełną garścią, nie zaniechał nawet epiki; dbał tylko o to, żeby to wszystko było sceniczne, żeby nie nużyło w teatrze. Słowem, za pomocą czysto mechanicznych środków teatralnych zrobił ze swego poematu widowisko sceniczne²⁰.

Krytyk, dokonawszy co prawda częściowego – niemniej przecież zaskakującego – odseparowania pierwiastków dramatycznych od sceniczności, pozostającej dla niego kategorią dosyć mylącą²¹, rozwinął wyobrażenia genologiczne ze stanowiska interakcyjnego i normatywnego. Sygnalizując niezgodę na to, iżby cechy zjawiskowe (teatralność) uważać za sedno rzeczy (dramatyczność), bez ogródek oświadczył:

Widać jasno, że autor zna się na scenie i potrafi nią zawładnąć, skoro ten pierwszy akt nie jest nudny. Ale to bądź co bądź pochwała tylko dla technicznej strony kompozycji. Dramat musi posiadać przede wszystkim pewne warunki wewnętrzne. Scena z Młynarką wskazuje, że p. Rydel potrafi nie tylko układać sceniczne rzeczy niedramatycznie napisane, ale też naprawdę *pisać dramatycznie*²².

Ponieważ jednak – oprócz wskazanej sekwencji – tych immanentnych jakości Koneczny niewiele stwierdził w początkowym akcie, nasunęło mu się spostrzeżenie, iż to „dopiero ekspozycja”²³. Za jej nadrzędny cel uznaje się dostarczenie odbiorcy dzieła niezbędnych informacji o tym, co poprzedza akcję właściwą. Lecz w pierwszym akcie jest jedynie – jak wynika z ustaleń krytyka – raczej „podmalowanie tła, na którym ma się rozegrać sprawa”²⁴. Rzeczywistość baśniowa (Leśny Dziadek, Kusy i Boruta) pozostaje bez ściślejszych odniesień do „kompozycji właściwej” jako efektu całości, a nie pojedynczych scen, nawet gdy są nad wyraz udatne (zadzierzgnięcie wątku Młynarki).

¹⁹ L. Rydel, *Zaczarowane koło*, w didaskaliach (s. 98) jest: „Maćkowej”.

²⁰ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 543–544.

²¹ Recenzując dwa lata wcześniej *Żabusię*, dobitnie upewniał się: „Ci wszyscy, którzy w literaturze dramatycznej szukają przede wszystkim tzw. sceniczności, powinni by okrzyknąć sztukę p. Zapolskiej arcydziełem”. Ale to „ściśle teatralna robota i nic więcej” (F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1897, z. 368, s. 430).

²² F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 544.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 540.

Konecznego analityczno-interpretacyjna próba dotarcia w głąb²⁵ tekstowych znaczeń stanowi niejako krytyczną matrycę ujęcia przezeń pozostałych części *Zaczarowanego koła*.

3

Zostaną one teraz ukazane pod kątem zagadnień wybranych, ale istotnych dla recenzenta. Wobec czytelników Koneczny odsłaniał – według następstwa tekstowego – etapy budowania postaci scenicznych. W drugim akcie (szlachta tłumnie obecna na zamku Wojewody świętuje jego imieniny, także i Boruta) zwraca uwagę na logikę wydarzeń i eksponowanie pierwiastków obyczajowych. Chwali motywację w scenie paktu zawieranego przez Wojewodę z Borutą, wytyka zaś jej brak w spotkaniu się „jakby na zawołanie”²⁶ Wojewodzianki z Klucznikiem Chojnackim (motyw ścięcia jaworu). Uwydatnia „zasadniczy” przymiot osobowości Wojewody i Młynarki – „wolną wolę”²⁷. Młynarka wprawdzie nie pojawi się w tym akcie, ale wcześniej judzona przez Kusego, zrealizuje wątek symetryczny wobec wątku Wojewody. Sprawozdawca wysoko lokował w swej hierarchii „wartości” estetycznych taki układ elementów konstrukcyjnych. W objaśnianiu pogranicza ludzkich losów i diabelskich forteli przekonywał:

Tak Młynarka, jak Wojewoda muszą wpierw spełnić jakiś czyn, sami od siebie, zanim spełnią się ich życzenia; czart jest tylko ich pomocnikiem, a nawet narzędziem. „Krwawy ślub” musi Młynarka sama urządzić, i Wojewoda również musi sam przyprowadzić o życie swego stryjecznego. Autor zdawał sobie doskonale sprawę z tej psychologicznej zasady dramatu, sam bowiem z naciskiem to podnosi i wkłada w usta Boruty, diabła inteligentniejszego, tę właśnie teorię o stosunku złego ducha do człowieka. Łęczycki diabeł sam potem przyznaje, że byłby bezsilnym, gdyby nie wola do złego u człowieka²⁸.

Koneczny doceniał „psychologiczne”²⁹ opracowanie postaci Wojewody, gdy ten – w piątym akcie słuchając Kasztelana uderzającego w konkury i mającego „rzecz publiczną” do przekazania – po „chwilowej refleksji” (sprowadził śmierć na Hieronima) już znajduje się w „wyśmienitym humorze” (nareszcie „jest hetmanem”). Podobnie „uzasadniona psychologicznie” (honor słowa „choćby w zbrodniczej”³⁰ intrydze) była dla sprawozdawcy finalna scena uścisku dłoni Wojewody

²⁵ Z rozdziału powieści K. Irzykowskiego pt. *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Lwów 1903.

²⁶ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 546.

²⁷ Tamże, s. 545.

²⁸ Tamże. *Zaczarowane koło*, akt drugi, paktowanie z Borutą (zwłaszcza s. 129); akt piąty – *expressis verbis* – przed zakończeniem: „Jam narzędzie, / Co spełniło twoją wolę” (s. 284). Frazeologizm „przyprawić o życie” zupełnie wyjątkowy, aczkolwiek zachował się (pozytywnie konotowany) zwrot: „O sławę przyprawić”. Zob.: M.S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, wyd. fotooffsetowe, t. 4, Lwów 1858, s. 674.

²⁹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 556.

³⁰ Tamże, s. 559.

z Borutą. I przeciwnie – dostrzegął Koneczny partie tekstu szwankujące w zakresie motywacji. Egzemplifikację stanowił między innymi trzeci akt (polowanie z udziałem imieninowych gości Wojewody). „Niewytłumaczone niczym” pojawienie się Leśnego Dziadka, który wygłasza wobec Drwala orację o zgubnym działaniu topora, uznał krytyk za wadliwy – rzecz można – chwyt anagnoryzmu. Drwal z trudem identyfikuje mówcę, który sam „przedstawić się musi”. Koneczny wytknął ten błąd rozpoznania, bez ogródek i najprościej – przez odwołanie się do konwencji odbioru: „Jest to niekonsekwencja; jakżeż bowiem publiczność w teatrze ma się poznać na Dziadu [?], jeżeli leśni drwale poznać go nie mogą”³¹.

Czynności streszczania z elementami nagany udzielonej Rydłowi wydobywają na jaw niemało cech poetyki *Zaczarowanego koła*. Wzmiankowany powyżej odcinek utworu ma rozleglejszy kontekst. Liczący ponad sześćdziesiąt linijek początkowy segment³² tyrazy Leśnego Dziadka recenzent tak ocenił:

Bardzo to ładnie napisane, ale na scenie niepotrzebne; jest to najślabsza scena z całego utworu. Deklamacja ta przypomina nieco ustęp z *Satyry* Kochanowskiego; w epicznym dziele może to być ciekawe, w dramacie jest trochę nudne. Ten ustęp jest też – jedyny w dziele – niesceniczny; Drwal stoi na boku i słuca, nie rozumiejąc, o co chodzi; powinien by się od razu domyśleć, że to Leśny Dziadek, ale autor, uniesiony własnym wierszem, nie zezwala na to, żeby Dziadowi nie [?] przerywać deklamacji³³.

Żywioł epicki, jak i liryzacja fabuły, w rozmaitym stopniu przenikające *Zaczarowane koło*, były skrupulatnie obserwowane przez krytyka. Jego ciekawość wzbudziło spotkanie Wojewodzianki z Głupim Maciusiem. Konecznemu odpowiadał „znamienny” sposób prezentacji zauroczenia panny, która kochając muzykę, w nędznie odzianym grajku chwilowo gotowa widzieć „przebranego królewicza”³⁴. Odnośny urywek – przeciętnej długości – pod piórem recenzenta odzwierciedlił się w akapicie z puentą ambiwalentnie wartościującą:

Ustęp ten jest bardzo piękny, pełen drobnych, delikatnie wycieniowanych rysów; znać tu filigranową robotę. Jest jednak za to ten ustęp najbardziej z całego utworu stylizowany; nie ma w nim ani głębszego tonu, ani żwawszego zacięcia, czasem przechodzi autor na chwilę aż w elegijny ton i znowu liryka góruje nad dramatem³⁵.

Wiele innych fragmentów – i to z różnych miejsc *Zaczarowanego koła* – wprost już wadziło krytykowi w celowościowym pojmowaniu akcji oraz kierowaniu się

³¹ Tamże, s. 548.

³² L. Rydel, *Zaczarowane koło*, akt trzeci, od didaskaliów (s. 162) dotyczących Leśnego Dziadka: „ukazuje się w głębi, wpośród zwałonych pni” – do didaskaliów (s. 164) dotyczących Drwala: „zaskoczony zjawieniem się Dziada, wypuścił z rąk siekiere i stał w zdumieniu i przerażeniu”. W skrypcie (k. 117–120) jest: „Dziadka” (k. 120).

³³ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 547–548.

³⁴ Tamże, s. 548.

³⁵ Tamże, s. 549. Zob.: L. Rydel, *Zaczarowane koło*, s. 171–175.

pryncypium czystości gatunków. Koneczny zaznajamiał czytelnika nie tylko z przebiegiem zdarzeń na kanwie lektury dzieła. Niejednokrotnie napomynał też o spektaklu, zwłaszcza gdy dostrzegał pozytywne efekty skreśleń reżyserskich. Niekiedy aprobował je bez zastrzeżeń, jak w początkowym akcie. Sporadycznie zaś wnikał w kompozycyjne aspekty takich ingerencji. Bywało, że sam proponował redukcję tekstu. Przykładów jest kilka, zaczynając od piątej³⁶ sceny pierwszego aktu, w którym Głupi Maciuś wygrywa z Kusym kolejno „trzy zakłady”. Ten rozwlekły *passus* słusznie – według recenzenta – opuszczono na krakowskim przedstawieniu³⁷. Także w trzecim akcie dostrzegł „cały szereg epizodów, nie wiążących się z sobą organicznie”³⁸. Myślał chyba o podniosłym dialogu Leśnego Dziadka z Drwalem, a może też o kwestiach Wojewody, Klucznika Chojnackiego i Miecznika Brzechwy. Niemal każdego wieczoru – informuje sprawozdawca – autor skracał ten akt, a niektóre fragmenty kazał „zupełnie nawet opuszczać”.

Na marginesie uwag o rutynowej praktyce skreśleń w utworach Koneczny uwytklił okoliczność, że twórca podjął obowiązki należące do reżyserii. Taką postawę ochoczo komplementował. Zainteresowanie się Rydla tekstem w teatrze świadczy „bardzo zaszczytnie” o jego zdolnościach, skoro potrafił „wysnuć sobie naukę” z inscenizacji swojego dzieła – podkreślał. Jest oznaką „wyższego stopnia talentu”, a zarazem „miłości przedmiotu większej niż własnej osoby”.

Dalsze segmenty utworu gdzieś tam również wydawały się recenzentowi posklejane, ze śladami teatralnej „roboty”. W akcie czwartym zaleca więc pominąć „przejście przez wieś”³⁹ kasztelańskiego Dworzanina, który z kompanami szuka sto-

³⁶ L. Rydel, *Zaczarowane koło*, didaskalia, s. 89: „Wchodzi Maciuś i z fujarą w rękę idzie ku jezioru”. Historyk sceny krakowskiej (J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 5, cz. 1, vol. 2: *Teatr Miejski*, Kraków – Wrocław 1985, s. 253) dodaje jeszcze „rozmowę Maciusia z Leśnym Dziadkiem”, ale nie wspominał o nich Koneczny.

³⁷ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 543. Warto nadmienić, że prapremiera *Zaczarowanego koła* zakończyła się o godzinie pół do pierwszej. Zob.: W. Prokiesz, „*Zaczarowane koło*”. *Baśń dramatyczna w pięciu aktach wierszem. Napisał Lucjan Rydel*. (Odznaczone pierwszą nagrodą na konkursie Paderewskiego), „Nowa Reforma” 1899, nr 88, s. 2. Informację potwierdza J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie...*, dz. cyt., s. 276.

³⁸ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 548. Zob.: L. Rydel, *Zaczarowane koło*, prawdopodobnie s. 162–168. Monografista teatru krakowskiego (J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie...*, dz. cyt., s. 253) wskazał „tyrady Leśnego Dziadka” (*Zaczarowane koło*, s. 162–166). Ze sprawozdania wynika, iż to następny ciąg luźnych wyimków (s. 166–168). Niewykluczone skróty w obu zakresach, nawet łącznie z rozmową między Kusym a Borutą, który zapowiada (s. 171) pojawienie się Wojewodzianki.

³⁹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 554. Zob.: L. Rydel, *Zaczarowane koło*, s. 211–214. Nieco wcześniej Koneczny powiadał: „Epizodyczne przejście Kasztelana przez scenę opuszczono na następnych przedstawieniach; pod scenicznym względem jest ono dla utworu obojętne, lecz potrzebne dla faktury” (tenże, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 552). Przed dopełniaczem „Kasztelana” najpewniej miał być leksem „Dworzanina”, jako że chwila gdy Kasztelan zawita do Wojewody, „ważnym będzie wypadkiem”. Kasztelan w czwartym akcie jest tylko podmiotem wypowiedzi Dworzanina kasztelańskiego (L. Rydel, *Zaczarowane koło*, s. 212–213).

sownego miejsca na okres pobytu swego pana. Ów rekonesans – wyjaśniał – nie ma „literackiej wartości”, lecz jest niezbędny do zrozumienia aktu piątego, w którym Kasztelan ma zajechać do zamku Wojewody „uroczyście, dwornie, oficjalnie”. Z troską o nieodzowność skrócenia spektaklu, a równocześnie jego spójność, dobitnie uzewnętrznił Koneczny traktowanie krytyki jako konstruktywnej analizy wad. Hipotetycznie rozważał:

Czyż nie dałoby się w jakiś sposób, nie wprowadzając nowej figury (Dworzanina), nie tworząc niepotrzebnego zgoła epizodu, słowem bez scenicznego aparatu, zachować jednak treść tej sceny? Czy nie byłoby może najlepiej, żeby Boruta dojrzał z daleka jadący orszak i kilkoma słowy dał poznać, co to znaczy? Nie szkodziłoby nawet rzucić ze sceny wyrazu „buława”; skoro się spełniło życzenie Młynarki, tym lepiej właśnie byłoby wiedzieć na pewno, że już się też wypełnia czas Wojewody⁴⁰.

Odwzorowanie schematu fabularnego i zarazem szukanie dramaturgicznego uzasadnienia działań osób jest właściwością recenzji w „Przeglądzie Polskim”. Spośród licznych zastosowań takiej narracji warto przytoczyć opinię, w której Kasztelan stał się obiektem, rzecz można, funkcjonalnej ewaluacji. Po tym jak „bardzo zgrabnie wysiadł z karety”⁴¹, załatwił sprawę z Wojewodą i nawet zdążył się oświadczyć jego córce, podsumował Koneczny – głównie z perspektywy chwytu retardacyjnego – tekstową realizację obecności pompatycznego młodzieńca:

Postać Kasztelana jest najsłabsza z całego *Zaczarowanego koła*; indywidualności prawie nie znać, jest jakby uosobieniem tylko studiów nad językiem i obyczajem XVIII wieku [...]. Usterka ta niewiele jednak znaczy, bo Kasztelan jest podrzędną figurą i na akcję w niczym nie wpływa. Jego przyjazd opóźnia egzekucję, przeniesioną do miasteczka. Dla rzeczy samej obojętnym jest, gdzie Drwała powieszą, ale gdyby nie ta zmiana miejsca, Wojewoda nie mógłby za chwilę pocieszać się nadzieją, że egzekucję zdoła jeszcze odwołać! Wprowadzenie tedy Kasztelana na scenę dobrze jest obmyślane; ma na celu wywołanie zwłoki, bez czego nie mógłby potem autor przedstawić kilku najbliższych scen⁴².

4

Śledzenie wątków związanych z Kasztelanem stanowi analityczno-interpretacyjny przyczynek do ponownego ukazania postaci Młynarki. Nie tylko za pomocą wydanej opinii – tak postąpił Koneczny przed⁴³ zreferowaniem treści utworu – ale przez pryzmat kolejnych sytuacji dramatycznych, zwłaszcza opisu jej obłąkania w piątym akcie, oraz rozwiązania akcji śmiercią Wojewody rażonego piorunem. Zanim jednak

⁴⁰ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 554.

⁴¹ Tamże, s. 556.

⁴² Tamże, s. 557.

⁴³ Gdyby nie „dramat Młynarki”, przekonywał się krytyk, autor „nie byłby mógł stanąć w drodze do arcydzieła” (tamże, s. 536).

to nastąpi, krytyk starannie przygotowuje odbiorców na fakt, „tym razem należący do akcji, a nawet rozpoczynający katastrofę”⁴⁴. Sekwencja trzech scen (Młynarka i Jasiek – Drwal i Młynarz – ponownie Jasiek i Młynarka)⁴⁵, z ujawnionymi dwukrotnie knowaniami Kusego i Boruty, zawiera moment zapowiadający zawiązanie i rozwój intrygi. Recepcyjnie odzwierciedlają to trzy obszerne akapity, niby wyjęte z kart dziewiętnastowiecznej etnopsychologii. Nakreśliwszy tło przyszłych wydarzeń (Jasiek, „sył Młynarki”, daremnie⁴⁶ chce uciec od niej), podziwiał Koneczny dosadność i wartki tok rozmowy prowadzonej przez kochanków. Tłumaczył: „Sytuacja staje się wielce dramatyczną, gdy nadchodzi stary Młynarz, nie chce Jaśka puścić [...]. Rozpoczyna się bójka; [...] Młynarka podnosi siekiere porzuconą przez Drwala i podaje ją Jaškowi ze słowami: »Bij, tnij!«”⁴⁷. Na uobecnioną fazę zbrodniczego czynu parobka rzutował krytyk uwagi dotyczące języka dramatu, teraz pod kątem wartości literackiej:

Cała ta część aktu od przymówek Młynarki z Jaškim, aż do dokonanego morderstwa, jest tak groźna, że aż brutalna: niebezpieczeństwo przekroczenia estetycznych granic wisi wciąż na włosku. Należy też ominięcie tego niebezpieczeństwa uważać za największy dowód artystycznego poczucia, większy od trioletów i deklamacji Macusiowych. Jest w tych scenach *niepospolita* siła, akcja zaś podniesiona tu do potęgi⁴⁸.

Streszczeniu unaoczniającemu towarzyszy streszczenie zorientowane aksjologicznie. Nagromadzenie superlatywów, w stopniu rzadko u Konecznego spotykanym, wynika z dokonanej przezeń analizy procesów emocjonalnych bohaterów. Uwydatniając cechy natywistyczne protagonistów, za pierwotne źródło ich zachowań recenzent uznał jeden czynnik: namiętność. Ten motyw przewija się w sprawozdawczym ujęciu charakterystyki pośredniej, którą traktował chyba komplementarnie jako charakterystyczność i zarazem typowość. Może nieco na wyrost – konstatował:

Po raz pierwszy widzimy chłopca przedstawionego po prostu jako człowieka, na tle namiętności ogólnoludzkich. Nie szukał autor chłopskiego jakiegoś specyfiku, chwycił się najzwyczajszego tematu, tego samego, który spotykamy w tysiącu komedii i dramatów o nie-chłopach. Zamiast polować za wynalezieniem na okaz jakiejś „wieśniaczej” sytuacji, wołał autor okazać, jak się chłop zachowuje w zwy-

⁴⁴ Tamże, s. 549.

⁴⁵ L. Rydel, *Zaczarowane koło*, akt trzeci, s. 175–182, 186–198.

⁴⁶ Usłyszysz dobyte „gardłowym, zdławionym szeptem” złowrózbnę napomnienie: „– Wróć się ino.../ Stań se wiecorem za węglem.../ Siekiéra... będzie u płota.../ Miarkujes!... Wies?...” (L. Rydel, *Zaczarowane koło*, s. 181). W skrypcie (k. 137) jest znak zapytania, nie wykrzyknik.

⁴⁷ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 549. Zob.: L. Rydel, *Zaczarowane koło*: „Bijże, Jasiu, bij, co siły!” (akt trzeci, s. 196).

⁴⁸ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 549. (Po wyrazie „brutalna” był raczej niewyraźny dwukropek, nie średnik).

kłej sytuacji ogólnoludzkiej. Namiętności wychodzą na jaw bez osłonek, porywają człowieka całego, refleksja nie ma prawie żadnego znaczenia, zjawia się chyba, gdy jedna namiętność krzyżuje się z drugą⁴⁹.

Jasiek, Młynarz i Młynarka – perswadował krytyk długo na następnej stronie – bez reszty ulegają „porywom i żądzom”. W nich „nie ma ani odrobiny sentymentalności, nie ma nawet uczuć, a są tylko namiętności”⁵⁰. Toteż w „raptownej scenie katastrofy” nikt inny, tylko oni – przez myśli, słowa i czyny – ujawniają własne reguły postępowania. Za doskonały koncept, racjonalizujący ideę, uznał Koneczny to, iż Jasiek „w gniewie sam wyjawia prawdę” Młynarzowi, nie zważając na kobietę, którą „już uważa za niepotrzebną dla siebie”, ona zaś zachowuje trzeźwość umysłu, gdyż „na srom dla niej nie pora, ale na działanie!”⁵¹.

Rozpatrując wpływ skłonności wrodzonych na egzystencję, dopatrywał się recenzent w *Zaczarowanym kole* nadzwyczajnych osiągnięć rodzimej twórczości. Uogólniał: „Nigdy jeszcze u nas nikt nie zgłębił tak psychologii ludu i nie wyzyskał ani w przybliżeniu nawet tak świetnie tego szańca namiętności nie hamowanego względami na uczucia”⁵². Jednocześnie socjologizował, równie stanowczo twierdząc, że namiętność jako „czyn gwałtowny” częściej jest spotykana „wśród ludu niż wśród warstw wykształconych”. Aż dotarł dzięki środowiskowemu oglądowi baśni do elementów jej heroizacji – na poziomie mitologicznym:

Bohaterowie dramatu wybrani z ludu wydają się też [...] postaciami większymi, potężniejszymi duchowo, niż są w rzeczywistości, właśnie przez to, że umieją pożądać z całych sił. Ten rys znamieny przedstawił autor *Zaczarowanego koła* w sposób zaiste znakomity. Jego ludowe postacie olbrzymieją w naszych oczach, każda z nich, kowana z jednego głazu, staje się typem niezrównanym. Homeryczni bohaterowie chyba mieli te same właściwości!⁵³

Koneczny z satysfakcją przeprowadzał obserwacje charakterologiczne i o ile to było nieodzowne dla konkretyzacji czytelniczej, o tyle uzasadniał ocenę wskazaniem trafności form podawczych dzieła. Kiedy w czwartym akcie Kat pytający o drogę do zamku Wojewody zahaczył o dom Młynarki będącej z Jaśkiem, a ona z zimną krwią „wytrzymuje słowa Kata: »Nie bójcie się; wszak macie czyste sumienie«, i odsuwa podejrzenia, tak że Jasiek się nie zdradził – krytyk nie szczędził autorowi uznania: „Faktura tej sceny doskonała; ani jednego frazesu, żadnego słówka celem podpowiedzenia widzom, o co tu właściwie chodzi, żadnej wykrzyknikowej interpretacji

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże, s. 550.

⁵¹ L. Rydel, *Zaczarowane koło*, akt trzeci, zwłaszcza s. 178, 194.

⁵² F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 550.

⁵³ Rydel uprzytomnił współczesnym, jak „bogata kopalnia mogą się stać [...] tematy ludowe, byle tylko nie wmawiać i nie wpisywać w lud tych wszelkich zawiłych procesów duchowych, których on nie doświadcza, [...] szukając do osiągnięcia celu zawsze bezpośredniej, najkrótszej drogi” (F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 550–551).

ani rozwodzenia się nad stanem tych dusz. Akcja tylko sama, a niezrównana w swej lapidarności”⁵⁴.

Przykładów dodatniego wartościowania jest więcej, ale specjalną wagę przywiązywał krytyk do historii obejmujących znaczą partię aktu piątego, odkąd Młynarce „pomieszały się zmysły”. Jak poprzednio, tak i w tym fragmencie recenzji wskazywał punkty odniesienia tekstowej kreacji protagonistki:

Wielka scena obłąkania wymagałaby zbyt długiego opisu, ażeby wykazać, jak każdy ustęp w niej, każde zdanie, dobrze jest umotywowane. Nie jest to wiejska Ofelia ani Lady Macbeth przebrana za wieśniaczkę; to prawdziwa wieśniaczka, oryginalna w literaturze postać, od tamtych niezależna. Czy w kompozycji im równorzędna? Nie, ona słabsza od tamtych – lecz samo zadanie tego pytania jest dla niej arcypopularnym świadectwem⁵⁵.

Jako wyznawca krytyki towarzyszącej poczynaniom autorów nie zbagatelizował Koneczny okazji do podsunięcia Rydlowi pomysłu, którego wykonanie – tak mniemał – podniosłoby walory artystyczne osoby działającej interpersonalnie:

I zapewne gdyby szaleństwo Młynarki przedstawione było bardziej w skupieniu, gdyby autor mniej [...] rozwlekał każdy ułamek tej pomyłonej asocjacji wrażeń i myśli, gdyby skrócił tę scenę, skoncentrowawszy bardziej jej pierwiastki psychiczne – Młynarka urosłaby do olbrzymiej postaci. Gdyby zaś zamiast dać się jej rzucać swobodnie po scenie [...], wprowadzić ją w akcję, uczynić świadkiem toku wypadków i okazać jej szaleństwo nie samym szeregiem wspomnień, ale przez jej zachowanie się wobec akcji, określić stanowisko jej w tym szaleństwie wobec osób i wypadków bezpośrednio, żebyśmy to widzieli [...] – natenczas byłaby to pierwszorzędna postać literatury w ogóle, byłaby wielkim dziełem twórczości poetyckiej⁵⁶.

Ważąc opinię o stworzonej przez Rydla bohaterce, która przesadnie w czynach, a biernie w wyobraźni „jątrzy swe rany”, owładnięta „liryką” obłądu, rzecz zakończył mimo zastrzeżeń jednak aprobująco: „Bądź co bądź jest ona znakomita i taka, jaka jest. Grozy w niej niemało, w niektórych chwilach staje się aż demoniczną”⁵⁷. Że będzie chlubą „naszego piśmiennictwa” – o tym nie wątpił.

5

Rozległe partie sprawozdania, również pogłębione w części poprzedzającej streszczenie oraz w części po nim następującej, zasadniczo przybierają formę trybu

⁵⁴ Tamże, s. 553. *Zaczarowane koło* – kwestia dotyczy Jaśka: „Nie bójże się,/ Przecie masz sumienie czyste!” (s. 235).

⁵⁵ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 557. (Tu i wyżej był raczej niewyraźny średnik, nie dwukropek).

⁵⁶ Tamże. (Przed wyrazem „Młynarka” brak interpunkcji, symetrycznie wstawiono półpauzę).

⁵⁷ Tamże, s. 558.

orzekającego lub trybu przypuszczającego – ten był profilowany życzeniowo, a najczęściej warunkowo. U schyłku lat dziewięćdziesiątych XIX stulecia Koneczny znalazł się na rozdrożu przeświadczeń o stanowisku Rydla w twórczości scenicznej. Jeszcze się wahał, jak przystało na krytyka wymagającego, czy oczekiwanym twórcą, zdolnym pchnąć polską dramaturgię na nowe tory, jest autor *Zaczarowane koła*, czy faworyt środowiska artystycznego Przybyszewski jako autor sztuki *Dla szczęścia*, czy może wreszcie Wyspiański z *Warszawianką*. Najzdolniejszy wydawał mu się Wyspiański, najbardziej pracowity – Rydel, o Przybyszewskim sąd miał podzielony. Ale do prapremiery *Wesela to Zaczarowane koło* szczególnie zaprzętnęło uwagę krytyka.

Rozważnie sugerując czytelnikom „Przeglądu Polskiego”, iż Rydel jest już na drodze do „arcydzieła”, temuż arcydziełu stawiał bardzo wysokie wymagania. *Zaczarowane koło* w recepcji Konecznego jawi się jako fakt tekstowy i jako konstrukt myślowy. Recenzent zdawał sprawę z badanego obiektu i zarazem projektował (rekompozycja⁵⁸) pożądane zmiany. Dopiero co objaśniony sposób zapoznawania odbiorców z wątkiem Młynarki jest dostatecznie wymowny. Koneczny dostrzegł tu wiele zalet językowych, dramaturgicznych, psychologicznych... Na kilku zaś przekrojach utworu – świetne oznaki warsztatu pisarskiego: „W drodze do arcydzieła nie potrzebuje już p. Rydel wyrabiać sobie lepszej techniki; wszak nawet liryczne ustępy, z akcją zgoła związku nie mające, [...] są ciekawe do *widzenia i słyszenia*”⁵⁹. Tym niemniej – zgodnie z wyobrażeniem sztuki scenicznej jako struktury jednorodnej gatunkowo i scalającej artystycznie obrobione tworzywo folklorystyczne – konkludował:

Dziwując się jednak wszystkim pięknościom tej baśni dramatycznej, drugiej sobie już spod tego samego pióra nie życzymy. Scena symbolizm baśni znosi, ale nie można temu rodzajowi nadać równouprawnienia z dramatem prostym. Arcydziełem poezji dramatycznej żaden utwór symboliczny być nie może⁶⁰.

⁵⁸ Określenie zob.: K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek*, tekst oprac. i indeks sporz. A. Lam, Kraków 1976, s. 345.

⁵⁹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 559.

⁶⁰ Tamże, s. 560. (W sztuce scenicznej Koneczny preferował logiczne przestrzenno-czasowe rozplanowanie akcji oraz motywację charakterystyki). Bardziej surowi byli inni sprawozdawcy. Tego samego dnia kiedy odbyło się pierwsze przedstawienie, wydrukowano w krakowsko-lwowskim periodyku: „Baśń dramatyczna p. L. Rydla nie jest dziełem samodzielnego, oryginalnego, nie oglądającego się na niczyją pomoc i oparcie talentu. To produkt mozolnej pracy i kultury estetycznej, zdobytej na świetnych wzorach Szekspirowskich, na polskiej poezji romantycznej i niemieckim dramacie nowoczesnym. W *Zaczarowanym kole* roi się od reminiscencji i zapożyczeń, zwłaszcza u Słowackiego i Hauptmanna. [...] Sztuka da się rozłamać i rozłamuje się istotnie na dwa ogniwa dramatyczne, z których jednym jest historia butnego Wojewody, co to diabłu duszę zaprzeda za cenę buławy hetmańskiej – drugim o wiele oryginalniejsza, głębsza w pomyśle i lepsza w wykonaniu tragedia opętania miłosnego młodej Młynarki, która się kocha w parobku, pomocniku swojego męża. [...] Te dwa ogniwa spaja i łączy w jedną dramatyczną całość, co prawda, bardzo słabo – trzecie. Jest nim świat fantastyczny [...]. I w niczym bardziej nie zdradza się ubóstwo wyobraźni

Z krytycznej powściągliwości w pochwałach okazuje się, że Koneczny – uczciwy wobec własnych założeń – był równie lojalny wobec twórcy recenzowanego tekstu. Wytykając usterki *Zaczarowanego koła*, wskazał ich genezę oraz możliwość poprawy, optymistycznie oszacował zadatki uzdolnień, otwierających przed Rydlem wyboistą drogę do upragnionego „arcydzieła”.

Bibliografia

- Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Tekstologia*, 3 dodr. 1 wyd., Warszawa 2012.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, dodr. 4 wyd. bez zm., Wrocław – Warszawa – Kraków 2007.
- Gołaszewska M., *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*, Warszawa 1963.
- Irzykowski K., *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Lwów 1903.
- Irzykowski K., *Walka o treść. Beniaminek*, tekst oprac. i indeks sporz. A. Lam, Kraków 1976.
- Kalemba-Kasprzak E., *Streszczenie jako recenzja (O recenzjach teatralnych Tadeusza Boya-Żeleńskiego)*, [w:] *Szkice o krytyce teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1981.
- Kolberg O., *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, t. [właśc. serie] 3, 7, 15, 17, Warszawa 1865 – Kraków 1890.
- Koneczny F., *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, z. 396.
- Linde M.S.B., *Słownik języka polskiego*, wyd. fotooffs., t. 4, Lwów 1858.
- Michalik J., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 5, cz. 1, vol. 2: *Teatr Miejski*, Kraków – Wrocław 1985.
- Prokesch W., „*Zaczarowane koło*”. *Baśń dramatyczna w pięciu aktach wierszem. Napisał Lucjan Rydel. (Odnaczone pierwszą nagrodą na konkursie Paderewskiego)*, „Nowa Reforma” 1899, nr 88.
- Rydel L., *Zaczarowane koło*, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, BN, seria I, nr 247, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983.
- Sławińska I., *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.
- St.W. [S. Wyrzykowski], „*Zaczarowane koło*”, *baśń dramatyczna w 5 aktach wierszem, przez Lucjana Rydla*, „Życie” 1899, nr 8.
- X.M.R. [ks. M. Radziwiłł], *Ostatnia wojewodzina wileńska (Helena z Przeździeckich ks. Radziwiłłowa)*, Lwów 1892.

twórczej p. L. Rydla, jak właśnie w tych postaciach fantastycznych. [...] Artystyczna wartość i oryginalność *Zaczarowanego koła* ogranicza się wyłącznie do scen i typów ludowych. Tu p. Rydel ma istotnie kilka postaci, których genealogię tylko z jego wyobraźni twórczej wyprowadzić można”. St.W. [S. Wyrzykowski], „*Zaczarowane koło*”, *baśń dramatyczna w 5 aktach wierszem, przez Lucjana Rydla*, „Życie” 1899, nr 8, s. 161.

Zaczarowane koło in the abstract by Koneczny**Abstract**

Feliks Koneczny regarded Lucjan Rydel as a talented and hard-working writer. After the stage success of *Zaczarowane koło* (1899), he was convinced that the author could rival with Stanisław Wyspiański. In his broad review, published in *Przegląd Polski*, while reflecting a plot scheme of the work, he was at the same time looking for structural justification of action process. He noticed dramatic, linguistic and psychological values of Rydel's 'dramatic fairy tale.' He appreciated Rydel's writing skills. However, he also expected the type of art which was uniform in terms of genre. Looking into the way in which realistic and symbolic elements were combined with folklore, he discovered the cause of compositional imperfections of *Zaczarowane koło*, which he analysed deeply and assessed objectively.

Słowa kluczowe: akcja, arcydzieło, genologia, Koneczny, wartościowanie

Key words: action, masterpiece, genology, Koneczny, valuation