



Marya Wozniak

SWOI I OBCY

Tegoż autora wyszły w Warszawie:

- 1) **Dyabeł w poezyi**, studyum krytyczno - porównawcze
(1894). (Cena rs. 1).
- 2) **Czarnoksiężstwo i medyumizm**, studyum historyczno-
porównawcze (1896). (Cena rs. 1)

Ignacy Matuszewski

SWOI I OBCY

(Pokrewieństwa i Różnice)

ZARYSY

literacko-estetyczne



WARSZAWA
NAKLAD GEBETHNERA I WOLFFA

—
1898

Zbiory specjalne

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



FUW 0330418

Дозволено Цензурою.

Варшава, 3 Июня 1897 года.



147893

K-149/83

SUBJEKTYWIZM W KRYTYCE.



Gdybyśmy dbali o logiczną ścisłość naszych wyrażen i terminów naukowych, nie przeciwstawiali-
byśmy nigdy „subiektywizmu“ — „obiektywi-
zmowi“ w sposób zbyt bezwzględny i szorstki, w gruncie
rzeczy bowiem subiektywizm stanowi podstawowy, jeżeli
nie wyłączny, żywioł naszego życia duchowego.

Znamy świat nie takim, jakim jest w istocie swojej,
lecz takim, jakim się nam wydaje; a jeżeli możemy nawet
prostować złudzenia naszych zmysłów, nie zdołamy nigdy
zmienić natury naszego umysłu, który wszystkie wraże-
nia, dostające się, jakąkolwiekby drogą, do jego wnętrza,
przerabia i grupuje w sposób sobie właściwy, wed-
ług wrodzonych, a niedających się dowolnie zmienić,
praw i zasad.

Wskutek tego, we wszystkich bez wyjątku sądach
i rozumowaniach naszych, operujemy materialem zabar-
wionym podmiotowo. Jest to konieczność, o której, po-
dobnie, jak o czekającej nas śmierci, wiemy wszyscy,
o której jednak, tak samo, jak o śmierci, zapominamy na
każdym kroku. Teoretycznie, obojętność taka nie da się ni-
czem usprawiedliwić, praktycznie, jednak jest ona, do pew-
nego stopnia przynajmniej, pożyteczną, pozwala bowiem

człowiekowi pracować bez troski o bezwzględną wartość i przyszłość rezultatów pracy.

Dzięki owym praktycznym korzyściom, nie tylko ogół, ale i uczeni lubią zapominać o smutnym, lecz niezbitym fakcie podmiotowości naszego poznania i nadają terminom „subiektywny“ i „objektywny“ inne cokolwiek, aniżeli by należało, znaczenie.

Objektywnem, według powszechnie przyjętego słownika, jest to, co zdaje się posiadać niezależne od myślącego podmiotu istnienie. A zatem, nie tylko niezbadana istota zjawisk zewnętrznych, lecz i forma, w jakiej się zjawiska naszemu umysłowi przedstawiają, ich położenie w przestrzeni, następstwo w czasie, zależność przyczynowa jednych od drugich i t. p. Wszystko to razem wzięte tworzy układ t. zw. praw przyrody, które uważa się za byty przedmiotowe, czyli istniejące po za granicami umysłu, chociaż właściwie są to tylko subiektywne jego wytwory, stanowiące rodzaj logicznej ramy, w którą rozum ludzki, w danym momencie swego rozwoju, zamyka na mniej, lub więcej krótki czas, pewne grupy obserwowanych fenomenów.

Naturalnie, że bezprawne rozszerzenie granic obiektywności ścieśniło nadmiernie dziedzinę wyobrażeń i pojęć subiektywnych, do których zalicza się zwykle te tylko, które nie wychodzą po za sferę czysto indywidualną, których więc nie można zmierzyć i zestawić z analogicznymi — a równie podmiotowymi — pojęciami innych osób.

Zgodnie z owem, niezbyt ścisłym, rozróżnieniem, badaczem obiektywnym nazwiemy uczonego, który nie wykracza po za progi empiryzmu i uznanych przez tradycję naukową prawd i zasad. Myśliciel zaś, wyciągający z doświadczeń i obserwacji — swoich czy cudzych — jakieś

nowe, dalej sięgające wnioski, będzie zaliczany do przedstawicieli subiektywizmu dopóty, dopóki poglądy jego nie uzyskają powszechnego uznania.

Z chwilą jednak, kiedy jakaś hipoteza, czy teoria, zostaje podniesioną do godności „prawa“, przechodzi z koła pojęć podmiotowych w dziedzinę przedmiotowości i przebywa tam póty, póki jej nie wyruguje inna teoria, zgodniejsza z rzeczywistością, albo też, po prostu, miłsza sercu i duchowi nowego pokolenia ludzi.

Systemat planetarny Ptolomeusza miał dla wielu wieków i generacji wartość najzupełniej obiektywną; dzisiaj, wobec wszechwładzy układu Kopernikowego, żaden uczony nie zawaha się zaliczyć dzieła astronoma egipskiego do czysto subiektywnych wytworów myśli ludzkiej.

Przykładów podobnych możnaby przytoczyć mnóstwo, na dowód, że w dzisiejszej gwarze naukowej wyrazy „subiektywny“ i „objektywny“ mają znaczenie najzupełniej konwencyjonalne. Wskutek tego, kto pragnie operować rzeczonymi terminami, musi przedewszystkiem zaznaczyć wyraźnie, jaką im przypisuje w danym momencie wartość myślową.

Wspomniana konwencyjonalność terminologii występuje w dziedzinie sztuki, literatury i krytyki z większą jeszcze jaskrawością, aniżeli w nauce. Nie będziemy tu prostowali błędnych pojęć o subiektywizmie w krytyce, lecz spróbujemy wyświecić kwestyę w toku wykładu.

I.

Istota krytyki wiąże się tak ściśle z pojęciami o istocie poezji i sztuki, że, pragnąc określić granice subiektywizmu w sądach o twórczości artystycznej, trzeba się przedewszystkiem dowiedzieć, jaką rolę odgrywa podmiotowość w samym procesie twórczym.

Rzućmy najpierw okiem na zasadnicze poglądy przeszłości, zastrzegając z góry, że wyrazów: subiektywny i obiektywny, podmiotowy i przedmiotowy, — używać będziemy w znaczeniu względnym, nie ścisłym, ale przyjętym przez warstwy inteligentne.

Stosunek poezji do rzeczywistości, sztuki do natury, artysty do świata, oraz do własnych dzieł — wszystkie te, nierozjaśnione dotąd należycie kwestye pobudzały filozofów do snucia mniej lub więcej dowcipnych teorii estetycznych, których osiowym punktem było zwykle pytanie: czy piękno należy do objawów subiektywnych, czy obiektywnych? czy tkwi tylko w umyśle twórcy i obserwatora, czy też posiada byt samoistny?

Ostatni z wymienionych poglądów ma za sobą wiekową tradycję, oraz powagę wielu czcigodnych imion. W przedmiotowe istnienie idei piękna — o którym dusza artysty zachowuje z czasów żywota pozaświatowego mniej lub więcej wyraźne wspomnienie — wierzył jeszcze „boski“ Plato, a i w czasach nowożytnych nie brakło myślicieli, hołdujących podobnym teoryom. Nasz Libelt, wstępujący w swoim „Umnictwie“ w ślady estetyków niemieckich, pisze: „Nie ulega zatem wątpliwości, że i piękno jest ideą, *rzeczywistością* duchową i postępową, że jest napiętnowane nieskończoności charakterem; i sztuki

piękne, będące uzewnętrznieniem, upostaciowaniem onej idei, są pojawem nieskończonego ducha, w pierwowzorach jego doskonałości; że są wdziękami oblicza boskiego, niewypowiedzianego uroku, wdziękami coraz innemi, jak coraz inny jest czas.“¹⁾

Mamy tu starą doktrynę Platońską, odświeżoną za pomocą nowożytnych teorii o stopniowym rozwoju i dojrzewaniu ludzkości. Piękno bezwzględne istnieje, ale odslania się powoli postępującym naprzód pokoleniom i *wiekom*.

Nie wszyscy sięgali odrazu tak głęboko, aż do transcendentnych, mistycznych otchłani prabytu. Większość zadowalała się prostszą o wiele i bliższą rzeczywistości teorią Arystotelesa, który oparł swą estetykę na wrodzonym człowiekowi „popędzie do naśladownictwa“ w połączeniu z przyjemnością, „jaką sprawia oglądanie naśladowań.“

A jakkolwiek — ile wnosić można z ubogich resztek — autor „Poetyki“ dalekim był od utożsamiania naśladownictwa (mimesis) z niewolniczym kopiowaniem przyrody i, w przeciwieństwie do mistrza swego, Platona, uważał poezję za doskonalszą, bo „treściwszą i bardziej filozoficzną od historii“²⁾, a względnie i rzeczywistości

¹⁾ Libelt. Estetyka czyli umnictwo piękna. Petersburg, 1854, str. 78.

²⁾ Poetyka, IX, 3, 4. Według Platona, „fantazja daje *tylko* odbicie przedmiotu, który jest sam *tylko* odbiciem idei, przebywającej w rozumie Bożym.“ Że zaś dzieło sztuki jest znowu *tylko* odbiciem obrazu fantazyi, a zatem twórczość artystyczna byłaby *tylko* odbiciem odbicia, czyli cieniem cienia. Niezgodność tego twierdzenia z całą nauką Platona wykazał Vischer (Aesthet., t. II, 359 — 360).

wogóle, swoją drogą jednak, punkt ciężkości artyzmu spoczywał, według Arystotelesa, nie w twórcy, lecz w modelu — w naturze. Poeta, rzeźbiarz, malarz nie *tworzyli* piękna, tylko je *wydobywali* z przedmiotów otaczających, w których tkwi ono od wieków.

Ostatniego wniosku nie sformułował, co prawda, sam Arystoteles w żadnym z pism swoich; ewolucja estetyki atoli poszła po takiej drodze, jak gdyby go był sformułował.

Kiedy w epoce odrodzenia, z gruntu krytyki filologicznej poczęła kielkować krytyka literacko - estetyczna, teorie Arystotelesa, oraz ich konieczne i dowolne konsekwencje, podniesiono do godności dogmatów, których każdy poeta winien był trzymać się bardzo ściśle. Tym sposobem o wartości utworu decydował nie talent i poczucie wewnętrzne, lecz czysto zewnętrzna zgodność z pewną określoną liczbą reguł i prawideł.

„Jeżeli — powiada Chaplain (1638) — jakiś utwór *nieprawkidłowy* zadowala nas niekiedy, to dlatego jedynie, że zawiera w sobie coś *prawkidłowego*; jeżeli zaś, na odwrót, rzecz zgodna z regułami nie podoba się nam, to nie należy bynajmniej mniemać, iż winny są temu *prawkidła*: nie, wina leży wtedy w autorze, którego jałowy geniusz nie mógł dostarczyć sztuce dość bogatego materiału.“

Słowem, istota piękna znalazła schronienie w niezmiennych, obiektywnych rzekomo schematach, w jakie mali komentatorowie wielkiego Arystotelesa ujęli wszystko, co sztuce wolno było użytkować i naśladować. Indywidualną wartość, zasługę i rolę artysty sprowadzono w tej doktrynie do minimum: sztukmistrz wypełniał tylko gotowy szablon, nie więcej. Jeżeli to zrobił

starannie, rzetelnie i dokładnie — tworzył rzecz „piękną“, jeżeli zaś pozwolił sobie zboczyć z przepisanej drogi — narażał się na zarzut „nieokrzecania“ i „nieuctwa“, wobec wiary bowiem we wszechmoc *prawkideł* wierzono również, że poetą może być każdy, kto się ich dobrze „nauczy.“

Do teorii Arystotelesa dołączono z czasem pobieżny, niezbyt głęboki, ale dowcipny i wdzięczny wykład „Sztuki poetyckiej Horacego“ i starano się usprawiedliwić despotyzm „reguł“, wykazując ich zgodność z „rozumem i naturą“ (Boileau).

Sztuka grecka i rzymska, — którą znano powierzchownie, a oceniano fałszywie, — stała jakoby najbliżej „rozumu i natury“, i dlatego mogła odgrywać rolę kanonu, czyli wzoru najwyższego, rozstrzygającego wszelkie indywidualne wątpliwości i wyrównywającego indywidualne zboczenia.

Artysta „winien był starać się o uchwycenie przedmiotowości tak, jak ona przedstawia się *wszystkim* ludziom, nie zaś *jego* własnej wyobraźni, i tworzyć postacie i obrazy, zgodne ze znaną ogółowi rzeczywistością, nie zaś przenosić w świat, będący dziełem osobistej fantazyi.“

Doktryna ta panowała bardzo długo. Już na początku w. XIX, kiedy w całej Europie szalał huragan romantyzmu, a Mickiewicz otwierał nową erę poezji naszej, uczony tej miary, co Jan Śniadecki, zastanawiał się poważnie nad pytaniem: „czy Szekspir pisałby tak, jak pisał, gdyby znał przepisy Arystotelesa¹⁾ i Horacego, gdy-

¹⁾ Nawet umysł tak krytyczny i niezależny, jak Lessing, nie ośmielił się zaatakować powagi Arystotelesa. Lessing zni-

by się dobrze obeznał z dziełami Greków i Rzymian, gdyby był czytał Racine'a i Molière'a, zgola: gdyby miał tyle nauki i światła, ile pisarze dzisiejsi." ¹⁾

Klasykiem bowiem, czyli doskonałym, było według Śniadeckiego to, co się zgadzało „z prawidłami poezji, jakie dla Francuzów Boileau, dla Polaków Dmochowski, a dla wszystkich wypolerowanych narodów przepisał Horacy."

Wobec istnienia reguł, wykluczających z poezji wszelkie podmiotowe pierwiastki, nie mogło być tembardziej mowy o „subjektywizmie" w krytyce, która sprawdzała tylko, o ile dany utwór zgadza się, lub odstępuje od paragrafów estetycznego kodeksu, i na tej zasadzie ferowała „objektywny" wyrok.

II.

Taki stan rzeczy był możliwy dopóty, dopóki znano i wielbiono jedną tylko literaturę, a mianowicie klasyczną; z chwilą jednak, kiedy — dzięki różnym okolicznościom — zgłębiono oryginalne produkty piśmiennicze różnych narodów europejskich, oraz dziwaczne, a mimo to prześliczne dzieła poezji Wschodu, wiara w nieomylną jednostronną estetykę Arystotelesa zachwiać się musiała. Zrozumiano wtedy, że pojęcie piękna nie jest ilością stałą, lecz ulega zmianom, zawisłym od czasu, oraz stopnia szerokości i długości geograficznej. Każda epoka i każda

weczył wprowadzić fałszywe wnioski i komentarze objaśniaczków francuskich, a specjalnie Corneille'a i Voltaire'a, ale sam rdzeń Arystotelesowskiej poetyki uznał za niewzruszony i zasługujący na cześć najwyższą. Por. „Hamburg. Dramaturgie."

¹⁾ „O pismach klasycznych i romantycznych."

rasa rządziła się innym kodeksem, zarówno w stosunkach prawnych, jak i literackich. Arystoteles i Horacy mieli słusność, ale słusność względną, ograniczoną do danego momentu czasu i określonego punktu przestrzeni.

Zwaliwszy zasadę bezwzględności reguł estetycznych, posunięto się krok dalej, i za ognisko, skąd tryskają promienie piękna, uznano nie świat zewnętrzny, lecz samo serce poety. Subjektywizm więc odniósł w sztuce bezwarunkowe zwycięstwo nad objektywizmem.

W epoce pseudo-klasycznej, powiada słusznie Mickiewicz: „kto chciał się podobać, powinien był ostrość swego indywidualnego charakteru stosować do mody panującej, musiał trzymać w karchach swój talent, miarkować imaginację i uczucie."

Kiedy atoli nastąpiła reakcja na korzyść subjektywizmu, każdy artysta unikał podobieństwa z innymi i starał się o jak najjaskrawsze uwydatnienie swoich osobistych właściwości.

Rousseau, którego można uważać za ojca kierunku indywidualistycznego w pedagogice i literaturze, szczyci się prawie z tego, że „nie jest takim, jak inni ludzie." ¹⁾ Trzeba być — mówi — i pozostać sobą, to bowiem, czem się człowiek wyróżnia od reszty, nie to, w czem się do niej zbliża, stanowi jego wartość.

Głos ten nie przebrzmiał bez echa, i wkrótce, na miejscu przedmiotowej jednostajności i klasycznego spokoju, zapanowała w poezji romantyczna barwność i podmiotowa wybujałość uczuć i namiętności indywidualnych.

W szczególności historyczne ²⁾ wchodzić tutaj nie będzie-

¹⁾ Por. „Confessions," I.

²⁾ Znajdzie je czytelnik w imponującej rozmiarami, eru-

my, to bowiem rozmija się z celem niniejszej pracy; zaznaczmy tylko, że reakcja przeciwko obiektywizmowi zaszła tak daleko, iż znany krytyk, St. Beuve, napisał około r. 1860, co następuje: „Wogóle istnieje zawsze jedna tylko dusza, jeden specjalny typ umysłu, mogący stworzyć takie, lub inne arcydzieło. Przypuśćmy, że brakło tylko jednego z wielkich talentów; przypuśćmy, że świat, albo raczej zwierciadło magiczne, któregoś z prawdziwych poetów zostało rozbite w chwili jego narodzin: *nigdy* już nie spotkalibyśmy *innego* zwierciadła, któreby było do tamtego *podobne*, lub mogło je zastąpić. Każdy prawdziwy poeta istnieje tylko w *jednym* egzemplarzu. Talent nie byłby talentem, gdyby nie był nieprzewidziany, jeden z pośród wielu, *jedyny ze wszystkich*.“

Tu już jesteśmy nie o sto, lecz o miliony mil od nie-wzruszonych reguł, niwelujących twórczość i normujących krytykę....

Subiektywizm — albo wyrażając się w sposób bardziej utarty, *indywidualizm* artystyczny — został podniesiony do godności zasady. Nawet tak zaciekle propagator „prawdy realnej,“ taki niewolnik obserwacji, jak twórca „romansu doświadczalnego“ i założyciel szkoły

dycją i obrobieniem monografii Hettnera p. t. „Literaturgeschichte des XVIII Jhs.“ Mniej wartości, ale dużo materiału posiadają także „Główne Prądy Literatury XIX stul.“ Brandesa. Zob. także St. Beuve'a: „Chateaubriand et son groupe littéraire,“ Pellissier „Le mouvement lit. au XIX s.“ (1889), Brunetière'a „Evolution de la critique.“ Co do naszego piśmiennictwa, możemy polecić Chmielewskiego „Adam Mickiewicz,“ Małeckiego „Słowacki,“ Tarnowskiego „Krasiński,“ „Pamiętniki“ Koźmiana, rozwlekłe, ale niepozbawione wartości faktycznej, gawędy Wóycickiego o Warszawie na początku XIX w., „Korespondencję“ Krasińskiego, rozprawy teoretyczne i wykłady Mickiewicza i t. d.

naturalistycznej, Emil Zola, nawet on, określając istotę dzieła sztuki, nazywa je „kącikiem natury, widzianym przez pryzmat temperamentu autora.“ Znaczy to po prostu, że obserwacja, natura, daje tylko surową materię, z której dopiero twórca umysł artysty urabia to, co nazywamy „dziełem sztuki.“

Co do tego punktu, niema tedy dzisiaj między estetykami dwóch zdań: i Carrière, i Schasler, i Hartmann, i Veron, i Taine, i Guyan, i Hennequin, i John Ruskin, chociaż do różnych *dochodzą* wniosków, z jednego *wychodzą* stanowiska, a mianowicie: uznają podmiotową naturę wrażeń i wyobrażeń estetycznych, którym po za granicami ducha ludzkiego nie odpowiada nic realnego.

Niepochwytne widmo piękna absolutnego przestało niepokoić ludzi, surogaty zaś jego, występujące pod formą stałych kanonów i reguł, straciły swą konwencyonalną wartość z chwilą wprowadzenia estetyki na grunt historyczno-porównawczy.

Przyznawszy raz każdej epoce, rasie, narodowi, a nawet warstwie społecznej, prawo tworzenia własnych ideałów piękna, niepodobna było odmówić tego przywileju pojedynczym artystom i poetom. Ostatnie wynikało z pierwszego, jako prosta konieczność logiczna.

Czy jednak ów nadmiar swobody nie prowadzi do anarchii w sztuce? Wszakże nauka zna także tylko względną prawdę, a mimo to odkrycia jednego badacza zgadzają się często z rezultatami poszukiwań drugiego — o ile, naturalnie, obaj robią doświadczenia w identycznych warunkach. Jeżeli więc na jednym polu działalności ducha naszego osiągamy wyniki obiektywne, dlaczegoż rzekliśmy się raz na zawsze zamiaru stworzenia sztuki przedmiotowej, t. j. sztuki wyższej nad więzy czasu, przestrzeni,

oraz rasowych i indywidualnych upodobań, sztuki dostępnej i rozumiałej dla wszystkich narodów, epok i gustów?

Właśnie sam fakt, że nauka w swym rozwoju historycznym dążyła i dąży do coraz większej jednolitości i powszechności, sztuka zaś, idąc naprzód, akcentowała i akcentuje ze wzrastającą potęgą różnorodne, specyficzne, ba! wyjątkowe nawet cechy odtwarzanych zjawisk, już sam ten fakt, powtarzamy, stanowi wymowną odpowiedź na postawione wyżej pytanie.

III.

Nauka — naturalnie mówimy tu o nauce ścisłej — wznosi się mozolnie od drobiazgowych obserwacji szczegółów do szerokich uogólnień, sztuka zaś zaczęła od ogólnikowych typów, a kończy na indywidualnych charakterach.

Nauka poszukuje tego tylko, co jest niezmiennie, sztuka chwytą i utrwała nawet przelotne znamiona rzeczy, jeśli może przez to wywołać wrażenie. Nauka, wnosząc się do praw najpowszechniejszych, poświęca jednostkę dla gatunku, gatunek dla rzędu, rząd dla gromady i t. p.; sztuka, przeciwnie, przedewszystkiem zajmuje się konkretnymi osobnikami, a względnie mniej zwraca uwagi na gatunki, klasy, rody, istniejące, bądź co bądź, tylko w abstrakcyi.

Weźmy np. historię pejzażu.

„W ziemi i roślinności, w niebie i wodach — powiada Taine ¹⁾ — widziała generacya dawniejsza tylko wyrozumowany zbiór harmonijnych linii, doskonałą oracyę,

¹⁾ Por. „Derniers Essais“ Taine'a, str. 237 — 246.

w której piękne słowa układały się w piękne frazesy, dzieło stylu, kędy forma górowała nad istotą rzeczy. Inaczej dzieje się teraz: dla współczesnych istota wewnętrzna ma stokroć więcej znaczenia od kształtu. Według nich, w każdym przedmiocie forma jest tylko wyrazem — wyrazem jakiegoś życia. Otóż każda rzecz: zwierzę, drzewo, łąka, czy las, dolina, czy góra, rzeka, czy morze, żyje swoim własnym życiem, to znaczy: ma swój początek, otoczenie, dzieje i siły wewnętrzne, które ją utrzymują, albo przeobrażają, swoją pracę cichą, lecz ciągłą, pracę, co utrwała, kończy, rozkłada. Z tego względu można powiedzieć, że każda rzecz posiada duszę, albo przynajmniej zdaje się ją posiadać. W każdym tedy najzwyczajniejszym przedmiocie artysta współczesny uwydatnia cechy *odrębne i charakterystyczne*, t. j. treść wewnętrzną, której nie widzieli jego poprzednicy. Dzisiaj zauważono, że Sekwana jest *inną* rzeką, niżeli Loara, że morze w Ostendzie jest *innem*, niżeli morze w Tréport. Dzięki tym poszukiwaniom i temu uwydatnianiu szczegółów charakterystycznych, pejzażyści współcześni tworzą arcydzieła, i to arcydzieła zupełnie nowego rodzaju. Claude Lorrain i Poussin malowali drzewo *wogóle*, drzewo nieokreślone, coś niewyraźnie pośredniego pomiędzy oliwnikiem a dębem; u współczesnych dąb, brzoza, jesion, topola różnią się między sobą tak samo, jak w naturze: tonem swojej kory, wielkością i sylwetką swych liści i t. p.“

W analogiczny sposób rozwijała się poezya epiczna i dramatyczna.

W pierwotnych baśniach ludowych występują bezimienni i zawsze jednakowi królowie, królewicze, lub czarodzieje; w eposejach widzimy uosobienia pewnych właściwości psychicznych, moralnych albo narodowych;

w romansie współczesnym spotykamy już postaci, przy których formowaniu zwracano uwagę nie tylko na cechy ogólnoludzkie, ale i na odrębności jednostkowe.

Ewolucja dramatu przedstawia się tak samo. Charakterystycznym znakiem dawniejszych utworów teatralnych jest *typowość* wprowadzanych na scenę osób. Ponieważ poeta uogólniał i schematyzował nieskończoną różnorodność zjawisk życiowych, przeto postaci, przez niego stwarzane, wcielały w siebie stałe, wyraźnie określone pojęcia złego, dobrego etc. Dramaturg malował nie człowieka, lecz jakąś ożywioną stronę natury ludzkiej: występki, uczciwość, honor, czyli tworzył *typ*.

Dramat *typów* ustąpił z biegiem czasu miejsca dramatomu *charakterów*, którego najwybitniejszym przedstawicielem był nieprześcigniony dotąd przez nikogo Szekspir.

Ponieważ liczba abstrakcyjnych typów jest niewielka, liczba zaś *indywidualnych* charakterów nie da się ograniczyć, dramat nowoczesny przeto większą bez porównania posiada różnorodność i bogactwo motywów psychologicznych, niżeli dramat starożytny i jego pochodne.

Podobne, że tak powiemy, „różniczkowanie się“ pojęcia piękna można wysledzić w rozwoju każdego działu sztuki.

Dawna liryka nosiła piętno religijne, albo też opiewała, w sposób ogólnikowy, miłość, wino, oraz sławne czyny zwycięzców, czy bogów. Dzisiaj egotyzm wystąpił na plan pierwszy: Goethe, Schiller, Wiktor Hugo, Musset, Byron, Shelley, Mickiewicz, Słowacki odtwarzali w swoich lirykach nastroje własnej duszy, wchodząc przytem w takie subtelności i odcienie uczuć, jakich starożytność nie mogła sobie nawet wyobrazić.

Porównajmy tylko pierwszą lepszą odę Pindara, pieśń Horacego, albo list poetyczny Boileau z wybuchami Bajronowskiego „Childe-Harolda,“ lub szlochaniem „Nocy grudniowej“ Musseta. Ba, zestawmy choćby erotyki Książnika i Karpińskiego ze skargami Gustawa i improwizacją Konrada z „Dziadów,“ albo z „Przekleństwem,“ „Testamentem“ i „Smutno mi Boże“ Słowackiego, a zobaczymy, ile to świeżych a różnorodnych żywiołów weszło do liryki nowoczesnej, która, zstąpiwszy raz z gruntu ogólnoludzkiego, roztopia się coraz bardziej w nastrojowości indywidualnej, dzieląc dawną dźwięczną, ale ubogą gamę typowych form uczucia na nieskończony szereg, mniej zharmonizowanych może, ale za to bardziej przenikających pól i ćwierć-tonów.

Słowem, we wszystkich gałęziach twórczości artystycznej zjawiają się ciągle motywy, nie dające się przewidywać z góry, a tembardziej wtłoczyć w konwencyonalną ramę czystego piękna.

Nie tylko muzyka, ale i cała sztuka współczesna osiąga najwspanialsze efekty za pomocą umiejętnego użycia „rozdźwięków.“

Jeżeli więc nauka marzy o coraz większym ujednolicieniu, sztuka urozmaica się coraz bardziej; nauka wyłącza troskliwie ze swego organizmu wszelką antytezę prawdy, wszelki fałsz; sztuka, przeciwnie, wprowadziła do królestwa piękna brzydotę i posadziła ją, jako legalną współwładczynię, na tronie zajmowanym dotychczas niepodzielnie przez dawnego monarchę.

Piękno t. zw. czyste wydaje się artystom współczesnym czemś zbyt ogólnikowym, zbyt abstrakcyjnym i jednolitem, a względnie zbyt bezbarwnym i martwym; brzydota zaś nie da się ująć w żadną stałą formułę, ale przy-



biera najrozmaitsze kształty i, co ważniejsza, jest bardziej bezpośrednią, bliższą źródeł życia i ruchu, a wskutek tego wyrazistszą i wymowniejszą, a zarazem niesłychanie podatną, jako materiał do indywidualizacji.

IV.

Wprawdzie i dawniej brzydota spełniała pewne zadanie w sztuce, ale było to zadanie innego zupełnie rodzaju.

Dmochowski, streszczając w swoim rymotwórstwie myśli Horacego i Boileau, pisze wprawdzie w rozdziale, poświęconym tragedji i komedji:

Nie masz takiego smoka, ani dziwoląga,
Który zręcznie wydany, oka nie pociąga.
Kto trafnych w swych obrazach dobiera odcieni,
Najstraszsze postaci w najpiękniejsze zmienia.

W dalszym ciągu jednak prawodawca smaku zaleca, żeby widz, „wyplakawszy się z nieszczęśliwym i narozpaczawszy z nędznym,“ i

....przez sztuczne do końca prowadzony zwroty,
Widział *karę występku i nagrodę cnoty*.
Wstręt do złego i silne do cnoty pobudki —
Oto są doskonałej Tragedji skutki.

Niechaj *przewrotność hańbę, złość karę* odnosi....
Niechaj góry *nie* bierze człowiek nieenotliwy,
Niech *złość, chytrość, bezczelność*, na co serce boli,
Nie grają *samę* brzydkiej, jak w „Dziedzieu“ roli.
Wtenczas za *pożyteczne* two dzieło uznają,
Gdy szanujesz *przystojność*, gdy czcisz obyczaje.

Do tych reguł jest dołączony następujący komentarz prozą:

„Ten jest zamiar teatralnych widoków, żeby, intere-

sując widza do cnoty, a w *najohydliwszych* farbach wystawując mu zbrodnię, *obrzydzić* mu *występek* i usposobić w nim serce do ludzkiej nad nędzą bliźnich czułości.“

Z tej ciasnej i płytkiej formułki widać aż nadto dobrze, iż brzydota w sztuce odgrywała, według pojęcia dawnych estetyków, tylko *negatywną* rolę cienia, wzmacniającego, przez kontrast, przyjemne światło piękna.

Dzisiaj dzieje się inaczej.

Obok *ujemnego* przyznano brzydocie — rozumianej, rzecz prosta, bardzo szeroko — i *dodatnie* również znaczenie, uczyniono z niej bowiem wykładnik charakteru indywidualnego, który objawia się nie w tem, co foremne, poprawne i regularne, t. j. zgodne z fikcją przeciętnego typu, ale w tem, co od owego typu odskakuje, na prawo czy na lewo, na dół czy w górę ¹⁾).

Zbrodnia interesuje artystę współczesnego nie tylko jako *przeciwstawienie* cnoty, ale przede wszystkim jako *samoistny* objaw psychologiczny, streszczający w sobie całe szeregi ukrytych a ciekawych procesów duchowych. Pomarszczona twarz filozofa, lub wybladłe oblicze nędzara mówią więcej malarzowi dzisiejszemu, niżeli gładziutki, rumiany, ale bezmyślny buziaczek dziecka; dzikie pustkowia leśne więcej ma dla poety wyrazu, niżeli dobrze utrzymany park i t. p.

Ów radykalny przewrót w poglądzie na sztukę, rozszerzając obiektywne granice twórczości do nieznanych przedtem rozmiarów, nadał współcześnie subiektywizmowi artystów olbrzymie prawa i przywileje.

¹⁾ L'art moderne doit être fondé sur la notion de l'imparfait, comme la métaphysique moderne sur celle du relatif — powiada jeden z najgłębszych estetyków współczesnych, M. Guyau (L'art au point de vue sociologique, str. 86).

Jedno zresztą wynikało z drugiego, jak skutek z przyczyny.

Kiedy ilość typów, faktów, motywów, sytuacji, uznanych za godne opracowania artystycznego, była bardzo szczupła, sztukmistrz musiał *brać* to, co mu dawano, gdyż nie miał w czym *wybierać*. Tymczasem dzisiaj, kiedy przed nim stoi otworem cały świat rzeczywisty z jednej, a bezgraniczna kraina fantazyi z drugiej strony, kiedy istnieje nadmierne prawie bogactwo materiału, dzisiaj wybór — zależny od osobistych upodobań artysty — jest koniecznością.

Nietylko więc w *wykonaniu*, jak to było dawniej, ale i w samym *pomyśle* musi się objawić indywidualność twórcy.

Średnio nawet wykształcony człowiek wie doskonale, co znaczą wyrażenia: „charakter bajroniczny,“ temat „godny Zoli,“ motyw à la Bourget, typ „balzakowski,“ lub „dickensowski,“ sytuacja „wyjęta żywcem“ z powieści Wiktora Hugo albo Dumasa, miejscowość, przypominająca krajobrazy Chelmońskiego i t. p. Każdy z wymienionych pisarzy i artystów, wybraawszy tylko z ogromu zjawisk pewną specjalną część, nabył do niej niejako moralnego prawa własności.

Akt wyboru atoli jest tylko prologiem aktu twórczości, który dawniej mniej o wiele, niżeli dzisiaj, absorbował indywidualność twórcy.

Dopóki uznawano stałe formuły piękna, artysta w wielkim stylu pragnął je ożywić tchnieniem własnego geniuszu, artysta średniej miary starał się do nich ściśle stosować, ale obaj byli pewni, że nie mogą sprawić na widzach i słuchaczach wrażenia przykrego.

Po rozbiciu starego idealnego kanonu i dopuszczeniu

w mury przybytku poezyi intruzów, nie mających nie wspólnego z formułą czystego piękna, zmienił się również i sam proces tworzenia ¹⁾.

¹⁾ Z tego wszystkiego nie wynika bynajmniej, żeby sztuka starożytna wykluczała absolutnie podmiotową działalność artysty. Taka sztuka nie istniała nigdy na świecie, gdyż istnieć nie mogła. Rzeźbiarze, oraz poeci greccy i rzymscy byli również podmiotowi, jak i nasi, z tą tylko różnicą, iż subiektywizm ich ujęto w bardzo ciasne i regularne granice. Swoją drogą — nie mówiąc już o takim indywidualiście, jak Arystofanes — dość porównać, w jaki sposób Eschylos, Sofokles i Eurypides opracowywali tematy mitologiczne, by się przekonać, co znaczy indywidualność artysty, nawet skrzepowana wierzeniami, obyczajami i tradycjami narodowymi. „*Aeschylus ruft Titanen und Götter herunter; Sophocles führt anmutig die Heldinnen Reihen und Heroen; endlich Euripides schwätzt, ein sophistischer Rethor, am Markte*“ — powiada o nich dość trafnie A. W. Schlegel, chociaż właściwie ewolucya dramatu od Eschylosa do Eurypidesa — to stopniowy wzrost indywidualizmu w sztuce dramatycznej. Podobną ewolucyę przebiegła i rzeźba, która od imponujących, spokojnych, zimnych i pięknych Pallad, Junon i Jupiterów doszła do dzieł tak pełnych wyrazu i życia, jak „Laokoon,“ „Gall konający,“ lub „Walka Gigantów“ w Pergamie.

Starożytni zdawali sobie sprawę z tego i uważali podmiotowe traktowanie sztuki za uprawnione; dowodem zdanie Arystotelesa, który w X rozdziale „Poetyki“ powiada: „Naśladowani (bohaterowie) są albo lepsi, niż ludzie naszych czasów, albo gorsi, albo zupełnie tacy sami. Widać to u malarzy, gdyż Polignotos lubi tworzyć szlachetniejsze, Pauson zaś nikczemniejsze postaci, gdy Dionysios kopiuje zwykłą rzeczywistość.“ Słowem, starożytni nie byli wcale tak płytki i ciaśni, jak ich sobie wyobrażano w epoce pseudo-klasycyzmu francuskiego, który rzeczywiscie pragnął w teorii usunąć żywioł podmiotowy ze sztuki i potępił nawet Eschylosa za jego „potworność“ i „dziwaczność“ (La Harpe, I). Mówimy: „w teorii,“ gdyż w praktyce okazało się to niewykonalnem, i dzięki temu, wśród mnóstwa prawidłowych miernot, zjawily się rzeczy bardzo wybitne. A chociaż Corneille i Racine jednych trzymali się reguł, każdy z nich jednak posiada wybitnie zaryso-

„Fidyasz — powiada Krasiński — nieby nie pojał w liściach kapuścianych, w żabach, karłach i potworach, dłotowanych u podnóża każdej katedry gotyckiej; Wirgiliusz pluwałby na „Fausta“ Goethego: bo im trzeba było *symetrii, jedności, regularności*, co pochodziło stąd, że oni tylko jedną część człowieka znali, to jest ciało, i z tej części jedność zupełną wyidealizowali. My zaś *pstroci-zny* musimy używać, bo śpiewamy o stworzeniu, złożonem z duszy i ciała, między którymi zachodzi walka, sprzeczność, i ból, i ruch. To odbite w naszej architekturze, w naszej poezji, stanowi pstrociznę. Stąd my bardziej rzeczywistymi jesteśmy, prawdziwsiymi, a zatem poetyczniejszymi, niż oni. Oni *materyalnie* bardziej *idealnymi* byli... Od starożytnych odsadziliśmy się skokiem ogromnym. W tym rzucie, fałdy tuniki, fibule, toga zsunęły się i zmięły na piersiach ludzkości; ale jej duch dziwnie wypiękniał i wyzwolił się.“

Otóż owo „piękno ducha,“ czyli, tłómacząc na gwaraę współczesną, „charakter wewnętrzny zjawisk“ (l'âme des choses), nie da się tak łatwo pochwycić i ująć w prostą kombinacyę kilku zestawionych harmonijnie linii i dźwięków, lub wyobrażeń i pojęć. Metoda upiększania rzeczywistości zmysłowej, używana ongi, nie wystarczy tutaj: trzeba iść w głąb życia i, wyrażając się słowami poety, „sięgać tam, gdzie wzrok nie sięga“....

waną indywidualność, która nie rzuca się może z taką siłą w oczy, jak u Ibsena, Strindberga, Maeterlinka, lub innego z dramaturgów współczesnych, ale mimo to da się bez trudu wysledzić pod regularną draperyą hieratycznego płaszcza przepisów. Równie i estetyka staro-indyjska, chociaż narzucała dramaturgom bardzo drobiazgowo formułki teoretyczne, nie zdołała przytłumić oryginalności genialnych autorów „Sakuntali“ i „Wazantazeny.“

Artysta współczesny musi więc, za pomocą innego, oporniejszego, niż dawniej, materiału, osiągać te same mniej więcej, co i dawniej, rezultaty.

V.

Zawsze i wszędzie za pierwszą znamionną cechę dzieła sztuki uważano słusznie piękno.

Cóż to jest piękno?

Najogólniej biorąc, pięknem nazywamy to wszystko, co nas wzrusza w pewien właściwy, ale zawsze *przyjemny*, nigdy *przykry* sposób.

Wrażenia artystyczne mogą posiadać pewien odcień smutku, a nawet bólu, ale w rezultacie muszą nas podniecać, nie przygnębiać; muszą być dodatnie, nie ujemne; muszą zadowolić specyjalną sferę naszego życia umysłowego: sferę t. zw. *wrażliwości estetycznej*, która, przynależąca, rozszerza się coraz bardziej, lecz nie ogarnia bynajmniej wszystkich zjawisk wszechżycia, w jego surowej, realnej formie.

Dzieło sztuki, nie odpowiadające wymienionym warunkom, uważane bywa za chybione. Otóż, jak słusznie powiedział Guyau: „jeżeli w gruncie rzeczy, wstrętny Tersytes jest dla artysty tematem równoważącym Adonisa, to nie należy zapominać, że Tersytes chybiony sprawia przykrość oku, kiedy tymczasem chybiony Adonis może, w braku innych zalet (życia), posiadać pewien pierwotny wdzięk linii, pewną regularność konturów, po których oko ślizgać się będzie bez wysiłku.“¹⁾

Innemi słowy: łatwiej zrobić piękny portret piękne-

¹⁾ Guyau, L'art au point de vue sociologique. L'Idéalisme et réalisme (87).

go Adonisa, niżeli brzydkiego Tersytyesa, a tymczasem Tersytesów, moralnych i fizycznych, istnieją na świecie miliony, Adonisów zaś zaledwie garstka niewielka.

Cóż więc ma czynić artysta, pragnący objąć szersze koła bytu? Jakim sposobem, za pośrednictwem *przykrych* przedmiotów, wywoła *przyjemne* wrażenia?

Odpowiedź prosta: Chcąc nietylko z pięknych, ale i z brzydkich zjawisk komponować „piękne” dzieła, musi sztukmistrz przetworzyć w swoim umyśle surowy materiał obserwacyjny na coś, co, nie tracąc związku genetycznego z rzeczywistością, będzie się od niej jednak różniło tyle, że oddziała na widzów, czy słuchaczy, w sposób estetyczny.

Jak widzimy, rozstrzygającym czynnikiem w tym zawiliwym i mało zbadanym dotychczas procesie jest właśnie *indywidualność* artysty.

On to, wcielając w dzieło swój subiektywny pogląd na świat, nadaje szarym, codziennym, bezmyślnym przedmiotom pewne specjalne zabarwienie, modyfikuje ich stosunki, upraszcza i potęguje formy, narzuca wyraz, a co najważniejsza, wlewa w martwą, dla profana, rzeczywistość gorący prąd ducha i stapia rozproszone fakty w jeden żywy, logiczny i skończony organizm, w którego stylizowanych proporcjach umysł nasz orientuje się łatwiej, niżeli w nieskończonym, a wskutek tego bezkształtnym, na pozór, ogromie wszechbytu, nie dającym się ani ogarnąć zmysłami, ani pojąć umysłem.

Sztuka nie może fabrykować prostych kopii z natury, bo to byłoby, co najmniej, zbyteczne. Jeżeli — powiedział dowcipnie Goethe — malarz namaluje ludzącą podobiznę mopsa, to będą wprawdzie dwa mopsy, ale nie będzie jeszcze dzieła sztuki....

Utwór artystyczny zawiera więc nie samo życie *in crudo*, lecz jego kwintesencję, wyprodukowaną w mózgu poety, lub plastyka, którego osobistość musi wycisnąć piętno na produkcji.

A im oryginalniejszych przedmiotów, trudniejszych do zharmonizowania sprzeczności dotyka artysta, tem więcej włożyć musi swojego „ja” w dzieło, by je uczynić jednolitem, a przez to dostępnem dla bliźnich, oraz estetycznie przyjemnem.

Uczony, napotkawszy jakiś niezrozumiały fenomen, może się zadowolić prostym rzeczowym opisem, zostawiając dalsze poszukiwania przyszłości; artysta, dążąc z konieczności do syntezy, musi umotywować najbardziej wyjątkowe zdarzenia, uprawdopodobnić najdziwniejsze objawy i ująć w karby najsprzeczniejsze kierunki. Rzecz prosta, że wszystko to odbywa się kosztem ducha twórcy, który tężową przędzą swych własnych myśli zasnawa przepaść, ziejącą wiecznie pomiędzy prawdą bezwzględną a naszym wyobrażeniem o niej.

Kraśiński, który doskonale rozumiał ducha sztuki współczesnej, wyraził pogląd na zadanie poety w następującym, nieco zawiliwym może, ale głębokim wierszu:

U tego tylko nieśmiertelność w mocy,
Kto pojął równie blask dnia i mrok nocy,
A oba w jednym zspoliwszy natchnieniu,
Promień gwiazd przejrzał w czarnych zmierzchów cieniu
I siedm barw cienia w słonecznym promieniu;
A wszystko zgodził, i nazwał *pięknością*,
A wszystko uczuł, i nazwał *miłością*,
I nędzę życia pochłoniął w otchłanie,
Z których dna kiedyś *prawda* życia wstanie!

Jeżeli treść powyższego ustępu przełożymy z romantyczno-metafizycznego języka na zwykłą prozę, zobaczy-

my, że sławny nasz poeta miał o subiektywizmie w sztuce pojęcie identyczne prawie z poglądami Guyau, Verona, Hennequin'a i innych pozytywistycznych teoretyków dzisiejszych. I nie należy się temu dziwić, romantyzm bowiem jest rzeczywistym ojcem sztuki i krytyki współczesnej.

Romantycy niemieccy (bracia Schleglowie, a przed nimi Herder) oparli teorię estetyczną na fundamencie porównawczo-historycznym; romantycy angielscy, francuscy, a względnie i nasi, podnieśli indywidualizm na piedestał najwyższego bóstwa w świątyni sztuki.

Realisci, naturalisci i inni t. zw. „moderniści“ wyciągnęli i wyciągają tylko konsekwencje z postulatów romantyzmu, stosując je do życia teraźniejszego. Sposób traktowania atoli pozostał ten sam: każdy poeta sądzi, że ma prawo tworzyć i tworzy sobie z materiału obserwacyjnego swój własny świat, i każdy też mógłby przyjąć za busolę kierowniczą znany wykrzyk naszego wielkiego romantyka:

Miej serce i patrzaj w serce!

Czemże, jeżeli nie rozwinęciem Mickiewiczowskiej synekdochy, jest następująca definicya sztuki pióra Taine'a: „Cała sztuka ze swoją zasadą, godnością i nagrodą mieści się w tem: ujawnić i utrwalić osobistość, która jest artystą, oraz to, co w owej osobistości tkwiło istotnego. Na wszystkich stopniach i we wszystkich dziedzinach każdy twórca mówi do ludzi: Oto, co było we mnie, oto, czem ja sam byłem; do was należy mierzyć i brać, co uznacie za dobre.“

A im samodzielniejszą — dodamy: lepszą i bogatszą moralnie — będzie owa osobistość, im więcej ujawni uczucia, inteligencji, wyobraźni, oraz owego, niedającego

się określić dokładnie, daru, zwanego talentem, lub intuicyą artystyczną; im wyższy obierze punkt widzenia, im szersze ogarnie horyzonty życia, im głębiej sięgnie w otchłanie nieskończoności, która nas zewsząd otacza, oraz im oryginalniej, *szczerzej*, dobitniej, *pełniej*, a zarazem *treściwiej*, wyrazi to, co czuje, w formach zmysłowych, czyli im większą sumę *własnej* energii duchowej zamknie w danem dziele — tem silniejsze, trwalsze i przyjemniejsze wrażenie sprawi ono na pokrewnych nastrojem umysłach.

Odmienne zaś typy umysłów zgrupują się dokoła innego producenta wrażeń estetycznych, który się bardziej zbliży do poziomu duchowego swoich wielbicieli.

VI.

Jeżeli zgodzimy się — a zdaniem naszym, trudno się nie zgodzić — na wniosek, że podmiotowość stanowi najgłówniejszy żywioł twórczości artystycznej, to kwestya subiektywizmu w krytyce da się załatwić w kilku słowach: jeżeli krytykę zaliczymy do nauk — to musi ona być obiektywną; jeżeli do sztuk pięknych — to, jak wszystkie sztuki, będzie ona subiektywną.

Należy więc przedewszystkiem rozstrzygnąć pytanie: czy krytyka jest nauką, czy sztuką?

Jako nauka, musiałaby dążyć do prawd przedmiotowych, t. j. takich, któreby przemawiały z jednakową siłą do każdego rozwiniętego normalnie umysłu. Otóż nikt na świecie nie ośmieliłby się dzisiaj twierdzić, że sąd najwyższego i najslawniejszego nawet krytyka ma, jak wywód matematyka lub astronoma, obowiązujące znaczenie dla wszystkich jednostek, partyi, warstw, narodów i ras ludzkich.

„Jeżeli się komuś — powiada Kant w „Krytyce władzy sądenia“ — jakiś gmach, widok, poemat nie podoba, to sto głosów pochwalnych nie zdoła zmienić wewnętrznej nagany na uznanie.“

De gustibus et coloribus non disputandum — głosi przysłowie, którego starość i jarość dowodzi najlepiej, że ludzkość zawsze broniła instynktownie indywidualnej swobody sądów estetycznych.

Przeciwno owym poglądom, tak dawnym i znanym, że stały się już banalnemi „truizmami“, wystąpił w ostatnich latach bardzo inteligentny i uczony krytyk francuski, Brunetière, z następującym argumentem: „Bez wątpienia, sądy nasze są wykładnikiem naszych upodobań, będących znowu rezultatem całej natury naszej, zależnej, jak wiadomo, od warunków, nad którymi nie posiadamy żadnej władzy. To wszystko prawda, ale właśnie krytyka powinna nam dać sposób wzniesienia się *ponad* nasze upodobania estetyczne, jak moralność uczy nas wznoszenia się ponad nasze instynkty i interesy.“¹⁾

Nigdy może przysłowie o porównaniu, które nie jest dowodem (*comparaison n'est pas raison*), nie znalazło lepszej ilustracji.

Jeżeli ze względów moralnych opanujemy nasze nie-dobre instynkty, to, po pierwsze, zyskuje na tem nasz własny charakter, po drugie zaś odniesie pożytek ogół. Te dwa cele, — będące w gruncie rzeczy różnemi stronami jednego, — wystarczają, aby zniewolić ludzi do walki z wrodzonymi skłonnościami i samolubnemi popędami.

Cóż atoli zyska na tem społeczeństwo, jeśli jednostka będzie zadawała gwałt swym *szczerym* i niewinnym

¹⁾ Evolution de la critique.

upodobaniom estetycznym? Nic. Wewnętrzny zaś rezultat takiego wysiłku jest zawsze bardzo wątpliwy i prowadzi najczęściej do obłudy estetycznej, oraz artystyczno-literackiego „snobizmu“, któremu dzisiaj świadomie, lub bezwiednie, hołdują nietylko masy, ale i wielu dbających o poczytność i wpływy krytyków.

Wrażliwość estetyczna może się, podobnie jak każdy wrodzony talent, rozwijać, kształcić, subtylizować, ale nie da się nigdy przenieść na drugą stronę. Bywały wypadki, że rozpustnik, wyzyskiwacz, bandyta zmieniał tryb życia, oddawał majątek ubogim i stawał się ideałem dobroci i świętości; ale w żadnym podręczniku psychologii nie zanotowano zdarzenia, iżby człowiek, nie posiadający słuchu muzycznego, wykształcił w sobie, przez samą pracę, zdolność odczucia i ocenienia pięknych stron opery, lub symfonii.

Dzieje, teorię, technikę, słowem cały *obiektywny* strój każdej sztuki można poznać przez studia naukowe, i sumienny krytyk od tego właśnie, jak pianista od gam, rozpocząć winien swoją karierę.

Wykazaliśmy jednak uprzednio, że strona zewnętrzna jest tylko środkiem, za którego pomocą artysta wypowiada swoje wewnętrzne uczucia i myśli, oraz, że owe uczucia i myśli mają u każdego inny, jemu tylko właściwy charakter, że więc ten tylko może je odczuć i zrozumieć, czyj umysł posiada pewne pokrewieństwo duchowe z umysłem twórcy.

...„Chcę mnie sądzić, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie“ — domagał się Mickiewicz; Flaubert zaś skarży się w listach do George Sand: „Za czasów La Harpe'a krytyk był gramatykiem, za czasów St. Beuve'a i Taine'a jest

historykiem. Kiedyż będzie *artystą*? Niczem innym, tylko artystą, ale artystą naprawdę!¹⁾

Nietylko sami twórcy, — których głos ma znaczenie decydujące prawie, — doszli do wniosku, że krytyka powinna być raczej sztuką, niżeli nauką, i że się nie może obejść bez wyobraźni, uczucia i wrodzonego smaku.¹⁾

Kant, który w pismach swoich dotknął niemal wszystkich kwestyi, nad którymi dzisiaj badacze różnych dziedzin wiedzy pracują, twierdzi, opierając się na *braku* przedmiotowej zasady gustu, że krytyka jest *sztuką*, przedstawiającą, w jaki sposób nasz duch reaguje na wytwory artystyczne.²⁾

Do podobnego wniosku dochodzi w wydanej niedawno „Psychologii piękna i sztuki“ uczony włoski, Mario Pilo, który, uważając *sztukę krytyczną* za jeden z poddziałów literatury pięknej, mówi: „Sztuka krytyczna służy do wypowiedziania i dzielenia się zogółem bliźnich wrażeniami, jakie piękno wywarło na naszą jaźń duchową. Ona to wyklada, objaśnia i tłumaczy na język zwykły

¹⁾ Il faudrait pour cette critique-là une grande *imagination* et une grande *bonté*, je veux dire une faculté d'*enthousiasme* toujours prête, et puis du *goût*, qualité rare. (Lettre de Gustave Flaubert, George Sand, str. 81). — St. Beuve określa krytykę jako „ciągłe wynajdowanie i *tworzenie*.“

²⁾ „Die Kritik, als *Kunst*, sucht bloß die physiologischen (hier psychologischen), mithin *empirischen* Regeln, nach denen der Geschmack wirklich verfährt *ohne über ihre Möglichkeit nachzudenken*, auf die Beurtheilung seiner Gegenstände anzuwenden, und kritisirt die Producte der schönen Kunst; so wie *jene* (transcendentale) das *Vermögen selbst* sie zu beurtheilen.“ (Krit. der Urtheilskraft, I Th., § 34). Miano krytyki naukowej służy, zdaniem królewieckiego filozofa, tylko krytyce transcendentalnej, analizującej samą *władzę* wydawania sądów estetycznych.

i dostępny dzieła, w których piękno jest najbardziej nawet zaciemnione i najgłębiej ukryte. Niby wieszczka, obdarzona siłą magiczną, krytyka oświeśla i powiększa obrazy, wzmacnia wypukłości, uwydatnia rysy charakterystyczne, nadaje więcej czystości liniom profilów i więcej blasku barwom; zbliża rzeczy odległe, a wskrzesza umarłe, i służy za mikroskop dla słabych oczu, za mikrofon dla przytępionego słuchu tych, którzy nie należą do koła wtajemniczonych w rozkosze piękna i czary sztuki.“

To samo prawie głosi poważny badacz istoty artystu, M. Guyau: „Nie wszystkie serca mogą drgać z jednakową siłą, nie wszystkie dusze posiadają dar odczucia całości wzruszeń, promieniejących z dzieła sztuki: stąd potrzeba krytyki. Krytyk idealny jest człowiekiem, któremu dzieło sztuki najwięcej poddało uczuć i myśli, i który dzieli się niemi z ogółem. Jest to ten, który zachowuje się najmniej biernie wobec utworu artystycznego i odkrywa w nim najwięcej treści. Innemi słowy: krytykiem *par excellence* nazwiemy pisarza, który i sam umie zachwycać się pięknem, i potrafi pobudzić innych do zachwyty.“

Jak widzimy, wszystkie te wymowne definicje wyrażają tę samą treść różnemi słowami: zawsze podstawą krytyki jest *podmiotowa* wrażliwość na piękno.

Cytowani przez nas autorowie nie są bynajmniej osamotnieni w poglądach. Cała młodsza generacja krytyków francuskich, z Anatolem Francem i Juliuszem Lemaitrem na czele, wprowadza owe teorie w czyn i pisze nie same doktrynerskie oceny, lecz „impresjonistyczne“ studia o dziełach i autorach.

VII.

Słowem, pogląd, że krytyka nie jest nauką, lecz sztuką, krytyk zaś nie może być zimnym badaczem, lecz uzdolnionym artystycznie *pośrednikiem* pomiędzy poetą a ogółem, zyskuje coraz większe prawo obywatelstwa w państwie myśli.

Krytyk zajmuje takie samo stanowisko względem dzieł sztuki, jakie artysta zajął względem natury. Ponieważ jednak twórca ma przed sobą cały bezmiar świata, estetyczny komentator zaś tylko jego ograniczoną, skoncentrowaną i przeczołwieczoną już niejako cząsteczkę, zadanie artysty jest niesłychanie trudniejsze i wyższe od zadania krytyka, który nie produkuje bodźców estetycznych, lecz odbiera od nich silne wrażenia i, poddawszy je analizie, wypowiada w swój indywidualny sposób.

Im *podobniejszy* jakościowo i ilościowo będzie umysł krytyka do umysłu artysty, tem zgodniejsze z prawdą rezultaty da owa analiza. Że zaś identycznych umysłów na świecie niema, nigdy więc żaden krytyk nie wyczerpie żadnego wielkiego artysty całkowicie, tak samo, jak żaden artysta nie wyczerpie całkowicie natury.

Stąd ciągle potrzeba komentarzy do „Hamletów“, „Faustów“, „Tadeuszów“, „Boskich Komedii“, fresków kaplicy Sykstyńskiej, symfonii Beethovena, oper Mozarta i t. p. arcydzieł sztuki. Jeden krytyk uzupełnia i, co ważniejsza, prostuje drugiego, każdy z nich bowiem, jak powiada Goethe, „mógł przyrzec, że będzie szczerym, ale żaden, że będzie przedmiotowym“, bo to niepodobieństwo.

To objaśnia poniekąd owe dziwne i zmienne losy wielu arcydzieł. *Habent sua fata libelli*. Wiadomem jest zapomnienie, w jakie popadł Szekspir na dwa wieki bliz-

ko; znane są śmieszne sądy Woltera o „genialnym barbarzyńcy“, któremu dopiero romantycy oddali należną sprawiedliwość.

Podobna historia wydarzyła się z Botticellim i całą falangą wczesnych renesansistów florenckich. Goethe, ¹⁾ jako wielki artysta, czuje we Florencyi, że ma przed sobą jakiś nowy świat, ale nie chce z nim wchodzić w bliższą znajomość, i śpieszy do Rzymu, aby podziwiać rzeźbę starożytną, oraz tworzone w jej duchu freski Rafaela. Taine zatrzymuje się we Florencyi 10 dni zaledwie i wygłasza kilka słuszných, ale zimnych uwag o Botticellim ²⁾, chociaż w Rzymie zachwycił się z głębi serca siłą Michała Anioła, a przez wyrozumowanie wdziękiem Rafaelowskich utworów.

A dzisiaj? Florencya stała się Mekką malarzy, a „Alegoria wiosny“ Botticellego przedmiotem poważnego kultu bardzo wielu estetyków.

Cóż to znaczy? Oto, że dzięki różnym okolicznościom natury społeczno-historycznej, mogły się dzisiaj zjawić i wykształcić dusze, zdolne do reagowania na naiwny a zarazem wyrafinowany, mistyczny a współcześnie zmysłowy—wdzięk Botticellovskich postaci.

Jak w naturze istniały i istnieją całe szeregi faktów, na które patrzymy codziennie, które jednak dopiero pewien specjalnie uzdolniony artysta spostrzega i wskazuje innym, tak samo w sztuce niejedno wielkie i głębokie dzieło wtedy dopiero zaczęło oddziaływać na ogół, kiedy je odkrył niejako i uprzystępniał zdolny i szczerzy krytyk.

¹⁾ Italienische Reise: „Hier thut sich wieder eine ganz neue, mir unbekannte Welt auf, an der ich nicht verweilen will.“ Wyd. Kurza, X, 94.

²⁾ Voyage en Italie, II, 150.

Z tego wszystkiego, cośmy dotąd o naturze sztuki i krytyki powiedzieli, wynika, że w obu tych pokrewnych dziedzinach subiektywizm jest żywiołem niezbędnym.

I krytyk i artysta muszą posiadać wybitną indywidualność duchową i muszą ją uwydatniać w swoich produktach. To fakt. Faktem jest jednak także, że subiektywizm, stanowiąc *główny*, nie stanowi wyłącznego żywiołu sztuki, a tembardziej krytyki. Jakież więc mu należy określić granice, żeby nie dochodził do maniery, absurdu, nadużycia?

W sztuce samoistnej i szczerej, t. j. dalekiej zarówno od konwencyonalnego naśladowania szablonów, jak i drobniawego a bezdusznego fotografowania natury, nie łatwo wyznaczyć granice subiektywizmu artystycznego. Wymagałoby to specjalnej rozprawy i odprowadziłoby nas zbyt daleko od właściwego przedmiotu.

W krytyce rzecz się ma nieco inaczej.

Subiektywna metoda jest tam potrzebną do wydobywania na jaw pewnych właściwości dzieła, nie dających się wysledzić i zbadać w inny sposób — i na tem się kończy jej zadanie.

Wiadomo, że każdy wielki poeta zdołał wypowiedzieć w słowach zaledwie drobny ułamek tego, co czuł i myślał. „Pod każdą mową, która coś warta, — powiada Carlyle — kryje się milczenie, warte daleko więcej.“

Wielu twórców czuło tę względłą niemoc. Byron np. narzeka, że musi żyć i umierać nieodkryty,

„z myślą moją bez głosu, jak miecz niedobyty.“

Mickiewicz przedstawił nawet świetnie sam proces wsiąkania myśli w słowa:

Język *kłamie* głosowi, a głos *myślom kłamie*:

Myśl z duszy leci bystro, nim się w *słowach* złamie,

A słowa myśl *pochłona* i tak *drżą* nad myślą,
Jak ziemia nad połkniętą niewidzialną rzeką.
Z drżenia ziemi czyż ludzie głab nurtów docieką?
Gdzie pędzi, czy się domysła?...

Otóż poznać z owego „drżenia słów“ głab nurtów i kierunek ukrytego prądu myśli — to zadanie subiektywno-artystycznej krytyki.

W rzetelnem dziele sztuki wszystko nosi na sobie mniej lub więcej wyraźne piętno owej nieuzewnętrznionej i nieuświadomionej niekiedy, a jednak realnej pracy duchowej: wszystko „drży“ w pewien charakterystyczny sposób.

Inny duch, nastrój, ba! inne prawa nawet panują w świecie, stworzonym przez Szekspira, a inne w wizjach, kreślonych przez Dantego. Muskularne, ale ponure kolosy Michała-Anioła różnią się krańcowo od tryskających zdrowiem olbrzymów Rubensa; wdzięk Rafaela nie ma nic wspólnego z czarem Botticellego; życie współczesne w głębokich romansach Balzaka niepodobne jest do życia w równie głębokich powieściach Stendala; „realiści“ Goncourtowie inaczej widzą wszystko, niżeli „realista“ Flaubert; „naturalista“ Zola niewiele ma punktów stycznych z „naturalistą“ Maupassantem; mistycyzm Ibsena odbiega daleko od mistycyzmu Maeterlinka. Z pod piór Prusa, Sienkiewicza i Orzeszkowej wychodzą zupełnie odmienne typy oraz sytuacje społeczne i historyczne, chociaż każdy z tych autorów żyje w naszym społeczeństwie, jest doskonałym spostrzegaczem, bada sumiennie materiał surowy i odtwarza szczerze to, czego się w nim doszukał.

Otóż krytyk artystyczny powinien odczuć, zrozumieć i ująć w ramy pewnej syntezy filozoficzno-psychologicznej ów indywidualny, wyjątkowy, jedyny w swoim rodzaju nastrój i koloryt ocenianego dzieła.

VIII.

Cechy indywidualne, aczkolwiek ważne, nie wyczerpują wszystkich właściwości utworu, który też może być oceniany z kilku jeszcze, i to już obiektywnych, punktów widzenia.

Każdy artysta wyraża nawet najoryginalniejsze pomysły za pomocą gotowych środków, poddając je tylko pewnym, mniej lub więcej głębokim, modyfikacyom. Można więc rozbiierać dzieło z czysto technicznego stanowiska i kontrolować wpływ materiału na formę, dochodzić statystycznie, do jakich kombinacji barw, lub dźwięków, do jakich zwrotów, wyrażań, figur retorycznych etc., miał dany twórca skłonność. ¹⁾

Można następnie badać etyczną, lub społeczną stronę poezyi i sztuki; można zestawiać rezultaty, do których bezwiednie, czy świadomie, doszedł artysta, z postulatami moralności, z wynikami nauk ścisłych, lub źródłami historycznymi ²⁾; można zwalczać lub popierać tendencję, o ile autor ją wypowiedział.

¹⁾ Ciekawą próbą podobnego obiektywnego rozbioru jest studyum Prusa o „Farysie,“ lub Ochrowicza o „Improwizacyi“ (Dzien. psych.); Biegeleisen stosował tę metodę w swojej pracy o „Panu Tadeuszu.“

²⁾ Np. perspektywa w malarstwie opiera się na matematycznych podstawach; każdy plastyk wogóle musi być w zgodzie z anatomią i optyką; każdy muzyk — z akustyką; architekt z całym legionem nauk teoretycznych i stosowanych; poeta dotyka najważniejszych kwestyi moralnych, filozoficznych, psychologich, historycznych, socyologicznych etc. Wszystko to sprawia, że, aczkolwiek każde dzieło sztuki, traktowane jako *całość artystyczna*, należy wyłącznie do estetyki, jednakże, wskutek swego pokrewieństwa i zależności od różnych dziedzin myślowych i społecznych, oraz wskutek wpływu, jaki samo na owe dziedziny wywiera, może, a nawet musi, podlegać współcześnie badaniu naukowemu.

Można, a nawet należy, porównać dzieło z innemi pracami autora, w celu poznania faz jego wewnętrznego rozwoju.

Do bardzo ciekawych i pouczających rezultatów prowadzi także porównywanie danego produktu poezyi, lub sztuki, z puścizną wieków ubiegłych, z pracami współczesnych i poprzedników, którzy obrabiali te same, albo analogiczne tematy.

Można również śledzić ewolucję pewnego pomysłu, typu, formy, idei, rodzaju literackiego, w czasie i przestrzeni, i szukać w dziełach sztuki znamion, rytów kolejno przez ducha każdego stulecia i każdej rasy ludzkiej.

Można wreszcie, jak St. Beuve, uważać poemat, romans, obraz, lub posąg, za uprzedmiotowiony wyraz istoty danego umysłu i starać się o ujęcie, na zasadzie pokrewieństwa duchowego, całej rzeszy poetów i artystów w pewne naturalne klasy i grupy, jak to zrobił Linneusz i inni systematycy ze zwierzętami, roślinami i minerałami.

Można iść dalej jeszcze, i od ulistwienia i kwiatów sięgnąć do korzeni i gruntu: od widocznych skutków do ukrytych przyczyn. Tak uczynił Taine i jego szkoła. Dla nich produkty artystyczne były nie tylko *wyrazem* indywidualności twórcy, ale także państwa, narodu, kasty, epoki etc., które go wydały i wykształciły, a które same znowu są niejako owocem wpływów przyrodniczych (klimatu, ziemi etc.), oraz historycznych i ekonomicznych.

Żywotną, choć jednostronną, metodę Taine'a zmodyfikował Hennequin, autor studyum o „Krytyce naukowej.“ Troszczył się on nie tylko o wpływ otoczenia na artystę, ile o wpływ artysty na otoczenie (widzów, czytelników, słuchaczy), dążąc w ten sposób do zgłębienia psy-

ehologii pewnych grup społecznych, których członkowie są zjednoczeni wspólnością gustów estetycznych.

Ponieważ wszystkie wyliczone wyżej metody nie traktują dzieła sztuki jako samodzielnego organizmu, lecz jako częśćkę innej większej całości, mającej swoje własne prawa i swój własny cel istnienia; ponieważ badacze w rodzaju Taine'a, Brandesa i Hennequin'a pytają nie o to, czym jest dany utwór, wzięty *sam w sobie*, lecz o to, w jakim znajduje się on stosunku do innych kategorii objawów socjalnych, dziejowych, lub przyrodniczych; ponieważ, jednym słowem, idzie tu nie o wartość artystyczną, której *przedmiotowo* wymierzyć *nie można*, lecz o znaczenie ewolucyjno-społeczne, moralne, cywilizacyjne, które da się ująć w mniej lub więcej dokładną, albo raczej niedokładną formułę; rzecz prosta przeto, że studia podobnego rodzaju mogą, a nawet powinny, stać na gruncie *obiektywnym*, o tyle przynajmniej, o ile to w kwestyach tak zawilich jest dzisiaj faktycznie możliwem, oraz o ile na to pozwoli temperament krytyka. ¹⁾

Krótko mówiąc, granice subiektywizmu w krytyce kończą się tam, gdzie się kończy analiza czysto *estetyczna*, a zaczyna *naukowa*, lub *moralna*.

¹⁾ U Taine'a np. wielki artysta brał często górę nad wielkim uczonym, i wskutek tego powstawały dzieła wspaniałe, ale niezupełnie zgodne z rzeczywistością. W „Historji literatury angielskiej“ np. opuszczono między innemi Bajronowskiego „Kainę“ i zbyt dzieła Shelleya na kilku kartkach. Dlaczego? Bo, dzięki swemu indywidualnemu usposobieniu, autor nie uważał tych rzeczy za dość ważne, skupił więc całą uwagę na innych utworach, bardziej dla niego sympatycznych, a zarazem ilustrujących dokładniej jego teorie filozoficzno-estetyczne. Dowolność ta zaszkodziła niewątpliwie naukowej, ale podniosła artystyczną wartość pracy Taine'a. Gdyby Taine był mniej subiektywnym, dałby

Skoro krytyk przestanie rozbierać swoje wewnętrzne uczucia i, porzucając czysto artystyczny punkt widzenia, pocznie utwory grupować, klasyfikować, mierzyć, porównywać, ważyć i sądzić według obranej dowolnie, ale *wewnętrznej* zasady, subiektywne traktowanie musi ustąpić miejsca obiektywnemu.

Rzecz prosta, że w praktyce oba te rodzaje krytyki przeplatają się ustawicznie z sobą: krytyka naukowa posługuje się rezultatami krytyki artystycznej, jako materiałem, i odwrotnie, ta ostatnia szuka chętnie ubocznego poparcia swych podmiotowych wywodów w wynikach badania przedmiotowego. Najbardziej więc wrażliwemu i zdolnemu krytykowi nie wolno być nieukiem.

Krytyk literacki, który nie przestudował źródłowo i sumiennie dziejów literatury powszechnej, krytyk plastyczny, który nie zwiedził muzeów i galeryj; krytyk muzyczny, który nie zgłębił najważniejszych symfonii i oper, — będzie tylko mniej lub więcej utalentowanym felietonistą-dyletantem, ale nigdy krytykiem.

Prócz gruntownej znajomości samego przedmiotu, trzeba koniecznie poznać i dzieje sztuk innych, oraz starać się o nabycie wiadomości z zakresu filozofii, psychologii, historii i wielu nauk, stykających się pośrednio i bezpośrednio z obraną gałęzią studyów.

Dopiero wyćwiczywszy swój talent w takiej szkole i stanąwszy na pewnym fundamencie, może krytyk ufać pełniejszy zbiór informacji, ale nie dałby syntezy piśmiennictwa angielskiego, syntezy hypotetycznej i — jak wykazały krytyki Hennequin'a, Brunetière'a i Feliksa Jezierskiego — fałszywej w gruncie, ale oryginalnej i pobudzającej do myślenia, co jest cechą każdego zresztą z podmiotowych, ale głębokich systematów filozoficznych, których wartość spoczywa, jak wiadomo, raczej w stawianiu, niżeli w rozwiązywaniu pytań.

swoim osobistym wrażeniom o tyle, by im nadawać formę t. zw. „sądów.“

Każdemu wolno lubić, albo nie lubić jakiegoś obrazu, książki i t. p., krytyk jednak różni się od zwyczajnego widza lub czytelnika tem, że musi powiedzieć *dlaczego* „lubi“, albo „nie lubi.“

Sąd krytyczny zatem jest *szczerą spowiedzią* z wrażeń indywidualnych, ale spowiedzią *motywowaną*.

Im głębsze i szersze motywy towarzyszą wyznaniu, tem więcej wartości filozoficznej posiadać będzie krytyka.

Nie idzie o to, żeby podmiotowe czysto wrażenia estetyczne motywować koniecznie argumentami naukowymi, lecz o to, żeby przez wielostronne wykształcenie umysłu uchronić swoje subiektywne kryterium piękna od powierzchniowości, płytkości lub ciasnoty.

IX.

Po tem wszystkim, cośmy powiedzieli, nie potrzeba chyba dodawać, że subiektywizm krytyczny nie ma nic wspólnego ze świadomą stronnością, chociaż w mowie potocznej bywa z nią często mieszany.

Krytyk, który wbrew wewnętrznemu przekonaniu, dla celów, nie mających związku z literaturą i sztuką, gani coś, lub chwali, nie jest krytykiem subiektywnym, nie jest nawet w ogóle krytykiem, ale po prostu człowiekiem nieuczciwym, zasługującym na „wyświecenie“ z obszarów nauki i sztuki. Co prawda, mogłoby wtedy nastąpić wydłużenie pewnych dziedzin królestwa literatury, co by się jednak straciło na ilości, możnaby odzyskać na jakości „obywateli.“

Trudniej przeprowadzić granice pomiędzy „wrodzonym“ subiektywizmem artystycznym a doktrynerstwem,

t. j. subiektywizmem, że tak powiemy, nabytym i wyhodowanym sztucznie, niekiedy nawet kosztem gwałtu, zadanego naturalnym upodobaniom estetycznym.

Poglądy krytyka-doktrynera rażą zawsze pewnym schematyzmem, są one mniej oryginalne i świeże od poglądów krytyka-artysty, który patrzy na rzeczy nie przez okulary szkoły, lub sekty, lecz własnymi oczyma.

Doktryner może posiadać szczerotę przekonań, ale brak mu zawsze *szczeroci wrażeń*; może mieć zapal, ale będzie to zapal balwochwalczy, albo inkwizytora. Tylko w chwili narodzin nowej, oraz w epoce dogorywania każdej przeżytej idei, odgrywają doktrynerzy rolę, względnie przynajmniej, pożyteczną. Ich fanatyczny entuzjazm tworzy drogę *młodej* prawdzie, ich zaślepiona jednostronność doprowadza *starą* do granic absurdu i przyspiesza jej kowanie.

Po za tem doktrynerstwo nie wpływa bynajmniej dodatnio na wartość krytyki, która musi być nie tylko uczciwą moralnie, ale szczerą artystycznie, to znaczy wolną od wszelkich sekciarskich więzów i uprzedzeń.

Nie łokieć szkolarsko-filisterskiego dogmatyzmu tedy, lecz głębokość i siła czysto estetycznego wrażenia, sprawianego przez utwór, decyduje o jego znaczeniu w krainie poezji i sztuki, sumienne zaś badanie naukowo-porównawcze wyznacza mu przedmiotowe stanowisko w różnych innych dziedzinach cywilizacyjnego rozwoju ludzkości.

Spór więc o to, czy krytyka powinna być subiektywną, czy obiektywną, wynikł, jak większość sporów, z nieporozumienia.

Każdy rodzaj krytyki ma rację bytu, ale — we właściwej chwili i na właściwym miejscu.

Krytyk podmiotowy podobny jest do ogrodnika, który gałązkę, uszczknietą w cudzym lesie, przenosi na grunt własny i pielęgnuje troskliwie, by otrzymać żywe drzewo, samodzielne a jednak pokrewne macierzystemu.

Krytyk przedmiotowy przypomina raczej naturalistę, który nie hoduje roślin, ale je zrywa, bada pod mikroskopem, członkuje i układa następnie w zielniku w pewien porządek, według pochodzenia, rodzaju, kształtu, barwy, zapachu, wielkości, lub też jakiejś innej zasady klasyfikacyjnej.

Pierwszy pracuje nad powiększeniem sumy naszych rozkoszy estetycznych, drugi — powiększa sumę naszej wiedzy; obaj atoli są zarówno potrzebni i pożyteczni.

BOLESŁAW PRUS

(Aleksander Głowacki).

I.

Artysta i Filozof. ¹⁾

I



ażdy, kogo los zrobił krytykiem, musi po kilkoletniej „praktyce“ dojść do przekonania, że zwykły, hierarchiczny podział wytworów literackich na „dobre“ i „złe“ jest co najmniej niewystarczającym.

Pozostawiając już na boku produkty liche, które dałyby się także podzielić na bardzo wiele klas i kategorii, niepodobna nie przyznać, że i rzeczy dobre, ba! doskonałe nawet, różnią się wielce pomiędzy sobą. Nie idzie nam, rzecz prosta, o różnice, wynikające z treści, formy, nastraju, idei i techniki utworów, ale — w tem sęk właśnie — że dla określenia różnic, które tu mamy na myśli, brak dotąd w żargonie, zwanym terminologią estetyczno-krytyczną, gotowych nazw i definicji, i wskutek tego trzeba z konieczności uciekać się do dłuższych omówień.

Otóż, dzieło sztuki, jak i w ogóle każdy wytwór ludzki, jest wynikiem kombinacji dwóch żywiołów. Pierwszy z nich — to nieznane procesy kosmiczne, których su-

¹⁾ Z powodu powieści „Emanypantki“, Warszawa, 1894.

ma wywołuje w naszym umyśle wrażenie tego, czemu w języku zwyczajnym nadaje się nazwę świata zewnętrznego, przedmiotowego; drugim zaś jest podmiotowość samego twórcy, w którego duchu ogniskują się, krzyżują i przełamują owe prądy zewnętrzne.

Ten drugi czynnik odgrywa w artyzmie rolę decydującą. Aczkolwiek bowiem świat przedmiotowy jest, prawdopodobnie, w istocie swojej ilością stałą, a wyobrażenie nasze o nim — ilością zmienną, nie należy jednak zapominać o tem, że owo wyobrażenie subiektywne jest, niestety, jedynym źródłem ludzkiego poznania. „Co głowa, to rozum“ — mówi stare przysłowie; „co głowa, to świat“ — możnaby powiedzieć z Kantem i Schopenhauerem.

U przeciętnego człowieka świat ten, nieraz może bardzo ciekawy, kryje się skurczony, w cieniu, pod niskiem sklepieniem czaszki, nieznany nikomu, nie wyłączając niekiedy samego twórcy i właściciela; artyści i filozofowie jednak różnią się od swoich bliźnich tem, że czują potrzebę obiektywizowania, oraz uzewnętrzniania swoich wewnętrznych widzeń i myśli. Zadowalanie tej potrzeby rodzi szeregi obrazów, figur, scen, kombinację wdzięków i linii, albo też kunsztowne, lecz nikłe gmachy, w których role cegiełek odgrywają sylogizmy.

Umysły twórcze tedy — są to aparaty nie tylko odbierające, ale przerabiające, oraz reprodukujące otrzymane wrażenia. Aparaty te różnią się pomiędzy sobą przede wszystkim czułością. Jedne z nich obracają się z wielkim hałasem i szumem, niby skrzydła wiatraka, ale wtedy tylko, kiedy silny wiatr wieje; inne znowu, podobne do delikatnego młynka Crookes'owskiego radyometru, kręcą się szybko, skoro je musnie promień słoneczny, lub też jeśli gdzie w pobliżu zapalą zwyczajną świecę. Prócz te-

go na jedne maszyny siła działa *bezpośrednio*, a dla poruszenia innych należy ją dopiero przeprowadzić przez całą seryę transmisji; niekiedy nawet trzeba zmieniać daną formę ruchu na zupełnie odmienną i t. p. Wszystkie te procesy pośredniczące zużywają, jak wiadomo, ogromną ilość energii, co oddziaływa ujemnie na ostateczny rezultat pracy.

Otóż ta wrażliwość na wpływy bezpośrednie, ta umiejętność zużytkowywania, przekształcania i odtwarzania bodźców, otrzymanych z pierwszej, że tak powiemy, ręki, stanowi niesłychanie ważny czynnik twórczości artystycznej. Umysły bardzo wielu zdolnych pisarzy oddzielone są od źródła energii twórczej całym systemem bloków, kół, trybów, pasów, drutów, rur i innych przewodników, osłabiających i zwalniających jej prąd pierwotny. Transmisje te — to szkoły, doktryny, metody i wzory gotowe, ułatwiające artystom pracę, lecz przyćmiewające w nich niekiedy oryginalność myśli i uczucia.

Zdarzają się i takie wypadki, że jakiś poeta, lub wogóle artysta jest oryginalnym, ale tylko w jednym kierunku; pewne rzeczy odczuwa on bezpośrednio i samodzielnie je odtwarza, chcąc jednak rozszerzyć zakres swojej działalności, musi, rad nierad, uciekać się do pomocy „pośredników“ i czerpać z odwiecznej skarbnicy motywów artystycznych, zwanej historią literatury i sztuki.

Jeżeli to będzie powieściopisarz, umiejący świetnie zaplatać i rozplatać nitkę intrygi, to wprowadzi do swego romansu typy stare, odpowiednio tylko przykrojone i ukostiumowane. Zdolny, ale jednostronny twórca charakterów znowu posilkuje się często sytuacjami, zaczerpniętymi u poprzedników, lub towarzyszy. Filozof i psycholog niezawsze sobie poradzi sam z obrazową i kolorystycz-

na stronę sztuki powieściopisarskiej; plastyk zaś, puszczaający się na głębokie i szerokie morze psychologiczno-filozoficznych zaciekań, musi zabrać z sobą jakąś gotową busolę, pochodzącą z dobrej i renomowanej fabryki...

Krótko mówiąc: rzadko się zdarza spotkać pisarza, któryby dawał czytelnikom to tylko, co wyszło bezpośrednio i jedynie z jego głowy; któryby wyłonił z siebie swój własny świat i nie dopuszczał do niego żadnych, choćby najszlachetniej urodzonych i najwspanialej wychowanych intruzów.

Ostatnie powieści Prusa, a zwłaszcza dwa pomnikowe jego romanse: „Lalka“ i „Emancypantki“, należą właściwie do utworów tego rodzaju. Czytając te dzieła, czujemy, — niezależnie od tego, czy nam się ich treść i forma podoba, czy nie podoba, — że mamy do czynienia z czemś swoistem, nowem, niepodobnem do rzeczy istniejących.

Porównywano niegdyś Prusa z Dickensem, i „niegdyś“ rzeczywiście mogło to być słusznem, dzisiaj już atoli byłoby co najmniej — jednostronnem. Humor Prusa jest o wiele łagodniejszy, weselszy i płynie równiejszym strumieniem, posępny zaś humor Dickensa przypomina wahadło, które, przebiegłszy szybko przez punkt środkowy zatrzymuje się dopiero na jednym z krańców łuku: Dickens albo się roztkliwia i wylewa potoki gorących łez nad dolą swoich bohaterów, albo też smaga ich bezlitośnie biczem wścieklej, palącej ironii.

Prus jest o wiele powściągliwszy i spokojniejszy; wlewa on w swoje utwory dużo szczerego i głębokiego uczucia, ale nie wpada nigdy w patos liryczny, nie szydzi i nie znęca się nad nikim. Westchnie tylko niekiedy z głębi serca nad nieszczęściami jednego z bohaterów, wydrwi dowcipnie, ale dobrotliwie słabostki lub wady drugiego, —

i na tem kończy się najczęściej jego „humorystyka,“ na którą, ze szkodą dla innych żywiołów twórczości tego pisarza, zbyt wielki u nas jeszcze kładzie się nacisk. Przecież humor nie stanowi dzisiaj u Prusa — jak to się często u Dickensa zdarzało — rusztowania i szkieletu powieści, lecz, co najwyżej, ornament, którego usunięcie pozabawiłoby utwór pewnej charakterystycznej cechy, bardzo nawet ważnej, nie naruszyłoby jednak w niczem jego istoty wewnętrznej, opartej na zupełnie odmiennych pierwiastkach.

Więcej o wiele światła na indywidualność artystyczną autora „Emancypantki“ i „Lalki“ rzuciłoby porównanie go z genialnym twórcą „Komedii ludzkiej“ — Balzakiem.

Nie może tu być naturalnie mowy o jakimś specjalnym wpływie, gdyż nie wiem nawet na pewno, czy Prus czytał kiedykolwiek Balzaka, czy nie. Nie jest to więc powinowactwo „z wyboru,“ lecz rodzaj jakiegoś wrodzonego pokrewieństwa dwóch analogicznie — nie jednak! — zorganizowanych umysłów. Jak dąb może, nie tracąc swojej odrębności, być podobnym do drugiego dębu, dlatego prosto, że jest dębem, tak jeden wielki talent powieściopisarski może przypominać drugi dlatego prosto, że obaj należą do jednej rodziny duchowej. Są to niejako natury „kongenialne“ Balzak nad Wisłą stałby się może Prusem, Prus nad Sekwaną — Balzakiem... Paralela, przeprowadzona pomiędzy obydwoma pisarzami, nie wytrzymałaby prawdopodobnie krytyki, gdybyśmy chcieli ważyć i analizować szczegóły. Zarysy ogólne i szerokie linie zewnętrzne atoli mają dużo wspólnego.

Oto, co pisze o Balzaku znakomity krytyk francuski, Emil Faguet: „Posiadał on niezmiernie rzadki dar widze-

nia i wskrzeszania w umyśle swoim grup i zbiorowisk ludzkich; tworzył niemal społeczeństwa zorganizowane, wraz z całym procesem wzajemnej akcji i reakcji ich członków na siebie. Jest to zdolność wyższego rzędu i na palcach można policzyć tych, którzy ją otrzymali od natury. Największymi pośród nich byli Szekspir i Molière. Romansopisarz, który posiada tę moc, zmienia się w poetę epicznego: nie poprzestaje on wtedy na odtwarzaniu życia, lub na chwytaniu jego najdrobniejszych szczegółów charakterystycznych, lecz ogarnia całą jego pełnię. Każda istota, stworzona piórem takiego poety, żywa już sama przez się, nabiera jeszcze większej żywotności przez to, że się styka, ociera i odbiera bodźce od innych.

Czyż słów tych nie dałoby się zastosować, prawie bez zmiany, do tego, który w „Lale” utrwalił przełomową epokę z życia i rozwoju, nie pojedynczych ludzi tylko, lecz kilku całych warstw społecznych, który nigdy nie uważał człowieka za jakiś izolowany punkt, atom, lecz zawsze za żywą istotę, działającą *na* — a współcześnie urabianą i modyfikowaną *przez* — otoczenie!

Człowiek nie jest przecież automatem, zawieszonym luźno i podrygującym swobodnie w przestrzeni; nie, to raczej marynetka, od której członków idzie na dół i w górę, na prawo i na lewo, tysiące drutów, drucików, nitek i sznurków, łączących ją ze światem, oraz innymi marynetkami, i wpływających w mniej, lub więcej widoczny sposób na kierunki i swobodę jej ruchów. Otóż Prus, spojrzawszy na człowieka, dostrzega odrazu wszystkie te nitki; lecz zamiast, jak to — dla ułatwienia sobie roboty — czynią inni, przeciąć je i pozrywać, pozostawiając tylko parę niezbędnych, najgrubszych sznurów, stara

się uwzględnić i odtworzyć całą tę skomplikowaną siatkę motywów życiowych.

Dlatego też Prus, który jest doskonałym psychologiem, nie napisał nigdy tak zw. powieści „psychologicznej” w stylu Bourgeta, Roda i innych wyrafinowanych impotensów współczesnej literatury francuskiej. On zawsze widzi i maluje nie tylko jakiś jeden wyjątkowy stan, namiętność, uczucie, ale całego człowieka, razem z jego rodziną, przyjaciółmi, wrogami, służbą, zajęciami, sprzętami, domem etc.

Taki Wokulski np. nie tylko kocha i cierpi, ale rusza się, walczy, działa i oddziałuje na innych. To też „Lalka,” z której jakiś uczeń Bourgeta zrobiłby tylko interesującą analizę jednego charakteru, nabrzmiała pod piórem Prusa w całe mrowisko interesujących, a co ważniejsza, żywych i plastycznych typów.

Artysta, który tak świetnie umie chwycić i malować społeczną stronę życia, ma, do pewnego stopnia, prawo uważać się za socjologa w swoim rodzaju. Wiadomo, że Balzak miał słuszną niewątpliwie pretensję do tytułu „doktora nauk socjalnych,” Prus zaś niemało nasłuchiwał się w swym życiu złośliwych — a najczęściej niesłusznych — uwag za swoje teorie i rozprawy socjologiczne. Socjologia Prusa atoli różni się od socjologii Balzaka. Ten ostatni widział w człowieku tylko wcielenie ślepych namiętności i egoistycznych instynktów. Wynikiem tego poglądu było z jednej strony podniesienie walki o byt do godności prawa społecznego, z drugiej zaś — wiara w niezbędną hamulców, których szukać należało w religii i absolutyzmie politycznym.

Posłuchajmy teraz, jak się na walkę o byt zapatruje nastrojony demokratycznie Prus: „Istnieje modna dzisiaj

teorya „walki o byt,” wedle której wszyscy drzeć się powinni pomiędzy sobą. Otóż, o ile zjawisko walki o byt jest faktem w naturze bardzo pospolitym i niezbędnym, o tyle podniesienie go do wysokości jedynej zasady jest poprostu głupstwem. Bo prawdą jest, że owad psuje roślinę, dzięciół zabija owada, a dzięciół jastrząb... Ależ drzewo, owad i dzięciół, nim zostały zjedzone, żyły i rozwijały się. Prawo walki o byt przecięło ich istnienie, lecz jakież prawo dało im i podtrzymało to istnienie? Oto prawo *wspierania się i wymiany usług* („Szkic programu,” str. 11 — 12).

Nie twierdząc, żeby to wyznanie wiary dawało nam klucz do zrozumienia *całej* indywidualności artystycznej Prusa, która, wskutek niezmiernego bogactwa i wielostronności, wymyka się ciągle z ciasnych formułek estetycznych. W każdym razie jednak, pewne strony twórczości autora „Lalki” stają się w tem oświeceniu wyrażniejszymi.

Przedewszystkiem uderza nas rzadkość, prawie brak, charakterów przewrotnych w wielkim monumentalnym stylu, tak częstych u Balzaka (Vautrin, Brideau, pani Marneffe i t. p.). Gdybyśmy nawet potracili pewien procent na zmianę warunków społecznych i na wstręt dzisiejszej generacji do wybryków rozczochanego romantyzmu, któremu Balzak, ze szkodą dla swojej sławy pośmiertnej, obfite składał daniny, to biorąc nawet wszystko pod uwagę, trudno zrozumieć, dlaczego pisarz, który wykazał niewątpliwe poczucie i dążność do wielkości w kreśleniu charakterów dodatnich, zupełnie prawie zaniedbał potężne typy ujemne, rozpraszając wyborny materiał obserwacyjny na świetne figurki szubrawców *minorum gentium* (Marusiewicz, Zgierski, Norski).

Oto poprostu Prus nie lubi apoteozować tego, co posiada barwę antyspołeczną. Ideałem jego jest *solidarność* wszystkich ze wszystkimi, jak dewizą Balzaka była *walka* wszystkich przeciwko wszystkim. Vautrin, jeden z najwspanialszych atletów tej walki, twierdził, że kto chce zrobić sobie miejsce wśród ludzi, powinien wpaść pomiędzy nich jak bomba, lub wśliznąć się jak zaraza. A Balzak niewątpliwie zgadzał się ze zdaniem swojego ulubionego bohatera.

U autora „Komedii ludzkiej” wszystko, nawet geniusz, przybierało cechy rozkładowe, gdy u Prusa człowiek genialny jest zawsze rodzajem męczennika, który dlatego tylko nie uszczęśliwia ludzi, że oni sami, zaślepieni głupotą, nie pragną tego.

Porównajmy słynnego poszukiwacza „materyi bezwzględnej,” chemika Baltazara Claës (Recherche de l'Absolu) i odkrywcę chemii związków wodoru, fabrykanta metalów lżejszych od powietrza — prof. Geista („Lalka”). Pierwszy, ogarnięty prawdziwym szaleństwem wiedzy, rujnuje rodzinę, staje się przyczyną śmierci żony i unieszczęśliwia dzieci; drugi, nie krzywdząc nikogo, wkłada cały swój własny majątek, zdrowie i pracę w odkrycia, które pragnie oddać tylko w ręce „prawdziwych ludzi,” ludzi przyszłości, t. j. generacji zupełnie już uspołecznionej i szlachetnej.

Według Balzaka, „geniusz i występki sprowadzają jednakowe skutki; geniusz — to tylko chroniczny wybryk, nadużycie, pochłaniające czas, pieniądze, ciało i prowadzące do szpitala szybciej jeszcze, niżeli złe namiętności;” dla Prusa geniusz to potęga dobroczynna i żywotna, budząca wstręt w bezładnym i bezmyślnym tłumie, który nie lubi, żeby go wypędzać z miękkiego legowiska, wyzłoz-

bionego w błotku rutyny. Bo Prus, aczkolwiek kocha maluczkich, chociaż lituje się nad przeciętnymi głupcami i filistrami, przewyższa może Flauberta w nienawiści „przeciętności“ i „filisterstwa,“ jako potęgi zbiorowej.

Nienawiść Flauberta wypływała głównie z jego artystycznych aspiracji, nienawiść Prusa ma źródło w jego społecznych instynktach. Jako ewolucjonista *par excellence*, uważa on zarozumiałość, mizoneizm i inercję filistrów — czy będą nimi zwyczajni mieszcuchy, czy sławni profesorowie Akademii — za zaporę postępu, czyli za potęgę szkodliwą dla rozwoju i szczęścia ludzkości.

II.

W trzeciej, czy czwartej klasie miałem starszego kolegę, który na lekcjach języka niemieckiego ratował mnie często w krytycznych chwilach tak zw. „podpowiadaniem.“ Później wyjechał on z Warszawy na czas dłuższy i nie wiedział, co się ze mną dzieje. Po latach kilkunastu spotkaliśmy się znowu; w trakcie rozmowy, kolega mój odzywa się do mnie: „Słyszałem, że zostałeś literatem.“ — „Tak jest“ — odrzekłem. — „No, to chwała Bogu; gdzieś pisujesz i o czym?“ „Tu i tam, — odpowiadam — o tem i owem, a między innemi do *Przeglądu Tygodniowego* sprawozdania z literatury niemieckiej.“ — „Co? niemieckiej? — zawołał zdumiony — przecież ty bardzo słabo znasz niemiecki!“ — „Ależ, człowieku, — tłumaczyłem — nie widzieliśmy się piętnaście lat, a przez ten czas można by się nauczyć nawet sanskrytu; pamiętaj w dodatku, że dość długo przebywałem w Lipsku i innych miejscowościach, gdzie mówią tylko po niemiecku.“ — „No, tak, — zakonkludował — ale zawsze to dziwna rzecz; przecież pamiętam, że w gimnazyum ja lepiej daleko od ciebie zna-

łem niemiecki, a mimo to nie podjąłbym się pisania sprawozdań.“

Zdarzenie to przychodzi mi zawsze na myśl, kiedy czytam, lub słyszę jakiś sąd o Prusie, sąd najczęściej szablony i stwierdzający to dziwne prawo psychologiczne, iż ludzie, którzy nas znali dziećmi, nie chcą nigdy uwierzyć w naszą dojrzałość, ani uznać nas za ludzi dorosłych: do czynów mężczyzny przykłada się zwykle tę samą miarę, jaką mierzyło się figle chłopaka. Otóż, ponieważ Prus, zyskawszy rozgłos dowcipnemi jowialnemi felietonami, rozwijał się wolno, ale bez przerwy, gdy wielu innych stało w miejscu, krytycy nie mogą się oswoić z tym faktem i, zamiast dążyć do zrozumienia *obecnego* Prusa, wolą ciągle młócić omlóconą słomę frazesów, zrodzonych przed dwudziestu jeszcze laty.

Po wydaniu „Lalki,“ jeden tylko sprawozdawca odważył się oddać jej autorowi całą sprawiedliwość; „Emanypantki,“ jako rzecz mniej niespodziewana, miały więcej szczęścia, chociaż zdarzyło mi się spotkać na szpaltach niektórych pism zarzuty w rodzaju następujących: „felietonowość, brak perspektywy, planu i — wielkich idei (!?), karykaturalność, humorystyka.“

Wszystkie te definicje mogłyby już spocząć w lamusie literackim, jako pamiątki, odziedziczone po naszych niecywilizowanych przodkach krytycznych! Pogódźmy się raz z tą myślą, że twórczość Prusa ongi a dzisiaj — to strumyk i rzeka.

Strumyk szumiał wesoło po kamyczkach i unosił gałązki i kwiatki; rzeka wyłobila głębokie koryto w gruncie naszym, a po jej falującej powierzchni suną potężne tratwy, statki, galary i łodzie. Bieg strumyka da się objać jednym rzutem oka ze szczytu lada pagórka; kto chce

atoli ujrzeć odrazu wszystkie skrety i całą powierzchnię rzeki, ten musi się wznieść nieco wyżej...

Większość tych płytkich i powtarzanych bezkrytycznie zarzutów nie zasługuje nawet na odpieranie. Niektórych z nich, a mianowicie „humorystyki“ i karykaturalności, dotknęliśmy zlekka w poprzednim artykule, tutaj dodamy tylko, że ci, co chcieliby gwałtem uczynić Prusa — „Kostrzewskim“ naszej literatury, nie czytali chyba uważnie ani „Lalki“, ani „Emancypantek“. Zapewne tu i tam snują się figury zabawne, nawet skarykaturowane trochę, ale, po pierwsze, są to przeważnie postacie drugoplanowe, po drugie zaś, obok nich istnieją całe szeregi osób, traktowanych od początku do końca najzupełniej seryo.

Jeżeli Rzecki — który zresztą nie jest bynajmniej karykaturą, ale żywym i prawdziwym człowiekiem — odmalowany został humorystycznie, to przecież w tragicznej figurze głównego bohatera, Wokulskiego, trudnoby było nawet z mikroskopem w ręku doszukać się śladów komizmu.

Narwana, śmieszna, ale niepozbawiona mimo to zgodnych z rzeczywistością rysów, panna Howard ginie w ponurym cieniu, jaki na nią rzuca posągowa postać pani Latter, której przygody nie wywołały na уста Prusa najłżejszego nawet uśmiechu. A przecież i despotyczny charakter, i życie, i stosunki rodzinne pani Latter nastroczały dużo materiału do humorystyki w Dickensowskim stylu. Tam jednak, gdzie autor „Dombeya i syna“ bryzgałby niewątpliwie potokami gryzącej ironii, Prus zachował zupełny spokój i nie wyszedł ani na chwilę z obiektywnego tonu.

Nawet takie sceny, jak wstrętne kokietowanie Zgierskiego przy śniadaniu, jak spotkanie z wypędzonym mę-

żem, tulenie się do tłustego Iona Mielnickiego, a nawet szukanie pociechy w kieliszku — wszystko to sprawia na czytelniku wrażenie najzupełniej poważne, tragiczne niemal.

Kto stworzył taki typ i umiał go odpowiednio oświetlić, ten jest chyba czemś więcej, niżeli dowcipnym karykaturzystą.¹⁾ Jaskrawsza plama, rzucona tu i owdzie, nie rozstrzyga jeszcze o kolorycie obrazu. W wielkich symfoniach po tonach poważnego *adagia* odzywa się zwykle skoczne *scherzo*; a właśnie ostatnie romanse Prusa mają podobnie, jak i dzieła Balzaka, „polifoniczny“, że tak powiemy, charakter.

Treść większości zarówno dawniejszych, jak i współczesnych prac beletrystycznych da się — jeżeli już pozostaniemy w sferze porównań muzycznych — sprowadzić

¹⁾ Do wytworzenia opinii „karykaturzysty“ przyczyniła się niewątpliwie ta okoliczność, że Prus ma zwyczaj nadawania niektórym figurom komiczno-charakterystycznych, albo wprost fantazyjnych nazwisk (Abecedowski i t. p.). Jest to w gruncie rzeczy kwestya podrzędna, ale swoją drogą osłabia znacznie wrażenie prawdy, jakie autor wywołać pragnął. Wiadomo przecie, jaką wagę nie tylko do realności, ale nawet do brzmienia nazwisk przywiązywali i przywiązują romansopisarze francuscy. Balzak zbierał nazwiska swoich bohaterów z szyldów; Flaubert wahał się nieraz całemi miesiącami nad wyborem właściwego nazwiska dla tej lub owej postaci. Raz, kiedy po powzięciu tej „ważnej“ decyzji spotkał się z Zolą i dowiedział się, że ten ostatni ma zamiar tak samo ochrzcić jednego ze swoich mieszczuchów, autor „Salambo“ zmarł się niezmiernie, i dopiero wspaniałomyślność Zoli, który odstąpił swego „Bouvarda“ bez wszelkich pretensyi, przywróciła mu humor. Sam Prus zresztą dobiera dla swoich *głównych* postaci nazwiska realne i nierażące niczem: Wokulski, Solski, Latter i t. p., ale już nazwisko piwowara „Korkowicza“ brzmi tak, jak gdyby było wzięte ze staroświeckiej komedyi.

do typu arii, duetu, rzadziej tercetu lub kwartetu. Bohater, bohaterka, kilka figur drugorzędnych — i na tem koniec. Prus, jakśmy to w poprzednim artykule wspominali, nie bierze nigdy pojedynczego człowieka, lecz całą grupę, a czasem nawet kilka grup ludzi, których głosy nie są bynajmniej głuchym akompaniamentem do głównej melodyi, lecz brzmia samodzielnie i wyraźnie, nie unisono. Stąd dla niewprawnego ucha wynika pozorny chaos, który dopiero po bliższem wnikięciu w treść i budowę utworu zamienia się w harmonię, pochlaniającą chwilowe rozdźwięki i zgrzyty.

Za przykład umiejętnego użycia dysonansów może posłużyć niezrównana w swojej plastyce i zwięzłości scena śmierci Cynadrowskiego („Emancypantki,” tom II, str. 178 — 181).

Biedny, śmieszny, ale szlachetny chłopak, oszukany haniebnie przez bezduszną, głupią kokię prowincjonalną, dla której „urzędniczna pocztowy” był zbyt lichą partyą, odebrał sobie życie wystrzałem z pistoletu i kona, siedząc na łóżku, oparty o ścianę. W pokoju czuć woń skóry z juk pocztowych i zapach prochu.

„Stojący przy łóżku pocztylion płakał na cały głos; major mruczał pacierz. *Absolve te in nomine Patris et Filii...* — szeptał proboszcz. Potem przeżegnał konającego i ucałował go w czoło, na którym ukazały się krople zimnego potu. Ranny podniósł rękę, rzucił się, zaczął ustami chwytać powietrze; w oczach było widać trwogę. Potem wyprężył się, odetchnął i spuścił głowę na piersi, a na pośliskiej twarzy ukazał się wyraz głębokiego zniechęcenia.” Skończyło się.

Po chwili proboszcz, major i doktor, nastroszeni smutno i poważnie, wracają do domu. Nagle proboszcz za-

czyną majorowi czynić gorące wyrzuty, że, mówiąc pacierz przy konającym, nie przestawał palić fajki i „puszczał dym, aż w nosie kręciło.”

— „A jegomość — odpowiada zaczepiony — rozgrzeszałeś nieboszczyka laufrem, którego jeszcze w garści trzymasz.”

— „Matko Chrystusowa! — zawołał proboszcz, podnosząc ręce — a toć ja naprawdę mam laufra w garści! Nigdy już grać nie będę w te szachy przekłete, z których tylko obraza boska,” i t. d., i t. d.

Czy to karykatura? Nie—to życie i jego wielostronność. Po tragedii — komedia, farsa niemal, ale farsa nie naciągnięta, nie „zrobiona” sztucznie, lecz wynikająca zupełnie naturalnie z logiki charakterów i faktów. Starczy estetycy niemieccy nazywali to „ironią bytu” (Welt-ironie).¹⁾

Nietylko po śmiechu płacz, ale i po płaczu śmiech — do tego nas zmusza sam proces życiowy, przedstawiony tutaj przez Prusa zupełnie przedmiotowo, bez żadnych refleksji i uwag osobistych, słowem — bez zwykłych żywiołów humorystycznego traktowania rzeczy.

¹⁾ Niezmierny zachwyt wzbudzała, u romantyków zwłaszcza, sławna scena z szekspirowskiego „Makbeta,” gdzie motyw podobny jest zastosowany i przeprowadzony na wielką skalę: król Duncan umarł, zamordowany we śnie ręką Makbeta, którego zaczynają dręczyć wyrzuty sumienia. I bezpośrednio prawie po tych tragicznych okropnościach zjawia się na scenie pijany stróż i zaczyna pleść cyniczne sprośności. Szyller w tłumaczeniu swoim zmodyfikował ten epizod i w usta odzwierne włożył — po bożną pieśń poranną. Romantycy jednak, zapatrujący się na rzeczy mniej jednostronnie, przywrócili tę scenę, a nawet zrobili z niej wzór umiejętnego wyzyskiwania kontrastów w sztuce.

W każdej sytuacji, w każdym charakterze dałoby się odnaleźć niemało podobnych kontrastów, jeżeli się na nie tylko spojrzy z odpowiedniego stanowiska. Otóż Prus umie tak patrzeć, i nie dość, że dostrzega wesołą i smutną stronę danego przedmiotu, ale widzi i wiele innych „stron“ i „stronek“ w każdej rzeczy i, co ważniejsza, stara się je uwzględnić. Dlatego powieści pęcznią i rosną mu zwykle pod ręką.

Sądząc z pierwotnego tytułu jego pracy — „Emancypantka“ — miał on prawdopodobnie zamiar przedstawić typ emancypantki według swoich poglądów na rolę kobiety w świecie. Jako *repoussoir* i tło, należało, rzecz prosta, postawić obok prawdziwej kilka typów fałszywych „emancypantek“, jako też zwyczajnych i „niezwyczajnych“ kobiet. Każdy z tych typów pociągnął za sobą inne dodatki i dopełniające, i tym sposobem powstała cała galeria ciekawych figur, przeważnie niewieścich.

Sama oderwana kwestya równouprawnienia nie zajmuje w czterotomowej powieści zbyt wiele miejsca, nie dlatego, żeby Prus nie umiał, lub nie lubił traktować pytań teoretycznych — albo też żeby, jak twierdzą niektórzy Zoile, miał wstręt do „idei żywotnych“, — przekonamy się w dalszym ciągu, że tak bynajmniej nie jest, — ale poprostu dlatego, że, jak powiedział niegdyś, w kwestyi kobiecej „nie troszczy się on ani o uniwersytety dla kobiet, ani o prawo wyborcze, ale o to, ażeby w jakikolwiek sposób usunięto te krzywdy, które dziś ciążą nad kobietami, wyściskają im lzy i druzgoczą życie.“ („Sł. o kryt. poz.“)

Szło mu w danym wypadku, jak się zdaje, więcej o życie i charakter kobiet współczesnych, niżeli o krzykliwe frazesy i hasła partyjne dzisiejszego ruchu feministycznego, który nawet ośmieszył, uczyniwszy jego repre-

zentantką — niedowarzoną i przesadzoną, chociaż w gruncie uczciwą pannę Howard, której pomagają, albo właściwie: z którą rywalizują — dwie inne równie niemądre agitatorki, panie Papuzińska i Kanarkiewiczowa.

Dlaczego Prus, rozumiejąc doskonale potrzebę zmiany położenia kobiet w społeczeństwie, drwi z form, w jakie się agitacja reformatorska przyoblekła, — zrozumieć łatwo. Pomijając już fakt, że większość typów feministek, nasuwających, albo raczej „narzucających“ się gwałtem oczom obserwatora, sprawia wrażenie osób, dotkniętych jakąś newrozą, pokrewną niekiedy manii wielkości, stanowiącą zatem niezmiernie podatny materiał dla dowcipu i humorystyki; pomijając, mówię, ten drugorzędny szczegół, niepodobna nie uznać, że we współczesnej formie ruchu emancypacyjnego, wstrętna dla altruistycznej natury Prusa dewiza „walki o byt“ góruje, chwilowo przynajmniej, nad innemi.

Już Hartmann zauważył złośliwie, że kwestya ta, tak jak ją *dzisiaj* stawiają, nie jest właściwie kwestyą kobiecą, lecz kwestyą „starych panien“, które, nie znalazłszy mężów, a co za tem idzie i utrzymania, pragną je sobie zdobyć na innej drodze; zjawienie się zaś na rynku pracy tylu nowych a tanich robotnic obniża niezmiernie skalę ogólnego zarobku i w rezultacie szkodzi większości pracujących. Prócz tego, zdaniem Hartmanna, kobieta, przyjmująca gdziekolwiek posadę, nie tylko rujnuje dobrobyt mężczyzny, którego wyrugowała z miejsca, ale współczesnie unieszczęśliwia drugą kobietę, będącą — albo mogącą zostać — żoną owego, pozbawionego środków do życia mężczyzny.

Nie będziemy tu wchodzić w rozbiór jednostronnych

poglądów niemieckiego filozofa, dodamy tylko, że inni przeciwnicy tak zw. emancypacyi poszli dalej od niego.

Weźmy tylko Nietschego, oraz poetów i beletrystów skandynawskich. z których jeden Björnson trzyma się dawnego sztandaru.

U Strindberga i Hanssona antagonizm dwóch płci przerodził się przecie w straszną, bezlitośną, zaciętą walkę, której hasłem: „ząb za ząb, oko za oko.“ Nawet twórca „Nory,“ Ibsen, został na starość ojcem złośliwej, wstrętnej i zimnej Heddy Gabler, której największą rozkosz sprawiają samobójstwa mężczyzn, przez nią spowodowane, lub sugestyonowane.

Słowem, w ruchu tym momenty krytyczne, rozkładowe, antyspołeczne, egoistyczne wysunęły się naprzód, i to wystarczyło w zupełności, żeby zniechęcić do niego pisarza, który altruistyczne prawo „wspierania się i wymiany usług“ uznaje za najwyższe prawo natury, a co za tem idzie—i społeczeństwa.

Nie znaczy to, żeby Prus gardził kobietą i kwestyą kobiecą, nie, patrzy on jednak na te sprawy ze stanowiska niezmiernie wysokiego, kosmicznego niemal, nie z ciasno-społecznego tylko.

„Jeżeli ludzkość jest siecią, która wylawia *ducha* z natury, kobiety są w tej sieci *węzłami* ,“ powiada w jednym miejscu. Później dopiero, niżając nieco ton, dodaje: „Jeżeli cywilizacya jest godnym podziwu gmachem, kobieta jest tem wapnem, które spaja pojedyncze cegły i robi z nich masę jednolitą. Kiedy trzeba wkopywać się o tysiąc metrów pod ziemię, żeglować o tysiące mil od lądu, kuć żelazne belki, pod deszczem kul wydzierać zwycięstwo, błąkać się jak sęp ponad zawrotnymi przepaściami natury i ducha dla schwywania jakiejś prawdy, — mężczyzna

jest w swoim żywiole. Ale tam, gdzie chodzi o rodzenie, karmienie i wychowywanie: górników, żeglarzy, wojowników, myślicieli, tam jednej delikatnej kobiety nie zastąpi legion pracowników, bohaterów, mędrców. Jej łono mędsze od was wszystkich, potężniejsze od całego świata.“

Tę rolę rodzicielki, karmicielki i wychowawczyni nie dzieci, ale całego rodu ludzkiego, uważa Prus za niezmiernie podniosłą. Jest to pośrednictwo pomiędzy sferą materii i ducha, pomiędzy światem przyczyn i światem skutków.

„Kobieta nie jest dopełnieniem mężczyzny, ale *odrębną, samodzielną* potęgą, która łączy się z nim dla spełnienia *odległych przeznaczeń* ... Kobieta jest to siła, która posługuje się mężczyzną dla *wyższych celów* .“ A do tego, aby to zadanie spełnić mogła, trzeba jej dostarczyć możliwości: „pełnego i swobodnego rozwoju natury kobiecej“ („Emanc.“ IV, 135 — 138). Brzmi to trochę transcendentalnie, mistycznie nawet, ale nie trąci chyba małostkowością i filisterstwem!

To więc jest oś, około której obraca się naprawdę kwestya kobieca. Konkretnych sposobów jej załatwienia Prus nie podaje i, prawdę powiedziawszy, skądby je wziął, kwestya bowiem kobieca, tak jak on ją pojmuje, może się rozwiązać tylko współcześnie z szeregiem wielu, bardzo wielu innych spraw społecznych, do których rozstrzygnięcia bardzo jeszcze daleko.

Ponieważ jednak myśl i wola są orężem mężczyzny, uczucie zaś talizmanem kobiety; ponieważ dalej wychowanie mężczyzny dąży do tego, żeby zasadniczymi pierwiastkom jego działalności nadać właściwy, t. j. najkorzystniejszy dla ogółu i osobnika kierunek; wychowanie kobiety tedy powinno ją przedewszystkiem nauczyć umiejęt-

nego szafowania uczuciem, oraz uchronić od wszelkich zwyrodnień i zboczeń, którym ta potężna, ale subtelna siła duchowa łatwo bardzo podlega.

Otóż, dzisiejsze warunki są tego rodzaju, że wśród nich większość niewiast zatracą, albo paczy swoje wrodzone dobre instynkty; tylko kobiety, obdarzone wyjątkową energią uczucia, wychodzą ze szkoły życia niezmiennione i niezspsute. Taką kobietą, takim prawdziwym, bo bezwiednym „geniuszem uczucia“ jest główna bohaterka „Emancypantek“ — Madzia.

III.

Madzia jest, według Prusa, kobietą idealną, t. j. dobrą i piękną. Autor skupił w niej to, co, zdaniem jego, stanowi istotę prawdziwej kobiecości, a co Goethe skrytylizował w swym słynnym określeniu: *Das ewig Weibliche* — wieczna kobiecość — to znaczy harmonijne połączenie uczucia i wdzięku. I Prus bowiem, „fanatyk nauk przyrodniczych“, nie podziela maksymy obłudnych moralistów, twierdzących „głośno“, iż cnota jest wszystkim, piękność — niczem, ale przyznaje, że wdzięk — to siła, wytryskująca z natury kobiecej, jak kwiat z drzewa, jak światło z płomienia, i jedno z najbardziej skomplikowanych zjawisk natury.

To samo mniej więcej mówił Schopenhauer, dla niego jednak wdzięk kobiecy był tylko pułapką przyrody, pragnącej zniewolić indywiduum do powiększania liczby nieszczęśliwych. Prus, który, jak wiemy, zapatruje się na byt bardziej optymistycznie i uważa normalną kobietę za doniosły czynnik ewolucji ducha, korzy się przed potęgą wdzięku i — niewiasty.

W tym szlachetnym i czystym kulcie tkwi coś mi-

stycznego. W starych legendach i bajkach wszystkich narodów kobieta występowała najczęściej jako symbol przewagi życia nad śmiercią, dobra nad złem, zbawienia nad potępieniem. Miała ona tam jakiś mistyczny wpływ i władzę nad potęgami złego. Jeżeli sama była złą, albo brzydką, czyli zwyrodniałą, wchodziła z niemi w sojusz; lecz jeśli była dobrą, piękną i czystą, szatany chyliły przed nią głowę w pokorze...

Czarownica i święta — te dwa, górujące nad przeciętną masą, typy kobiet powtarzają się i ciągną przez wszystkie literatury ¹⁾.

Dzisiaj zapanowała w piśmiennictwie — naturalnie, idzie nam tu tylko o charaktery niepowседневne, wybitne — epoka „czarownic“, bo jakże inaczej nazwać Laury, Heddy, Hildy i inne demoniczne amazonki teatru skandynewskiego, lub też wyuzdane hetery francuskiego romansu?

Typ kobiety zwyrodniałej, *złej*, przeważa dzisiaj w literaturze nad normalnym, *dobrym*, dlatego ten, kto się odważy wprowadzać „świętą“, ubraną w kostium współczesny, mówiącą naszym stylem i obracającą się pomiędzy nami, — naraża się na to, że go nie zrozumieją.

Typów ujemnych, łatwiejszych zresztą do uplastycznienia — nie zaniedbał Prus, swoją drogą, wcale. Taka Izabela np. jest „czarownicą“, godniejszą stosu od wielu

¹⁾ Wspomnimy tu tylko: Medę, Klitemnestrę z jednej — Nausikę i Penelopę z drugiej strony; Sakuntalę, Sita — Surpanakę i Kali; Armidę — Beatrice; Imogena, Kordelię — lady Macbeth, Goneryllę, Reganę. O czasach nowszych, jako zbyt znanych, nie wspominam wcale. Większość tych „jędz“ odznacza się pięknoscią, która działa tutaj jako potężny czynnik, ale rozkładowy, nie organiczny.

niewinnie spalonych historyczek czasów dawniejszych. W pannie Helenie Norskiej, oraz pannie Eufemii także tkwi wcale niezgorszy materiał na „dyabliczkę.“ I one wszystkie mają „wdzięk,“ na egoistycznym atoli gruncie „kwiat“ ów mistyczny zmienił się w pasorzytną i trującą, choć ponętą jeszcze roślinę.

Naturalnie, że na takim, zresztą bardzo realnem tle, altruistka Madzia, która tylko wtedy czuje się szczęśliwą, kiedy wszystkim dokoła dobrze—wygląda trochę niezwykajnie. Autor zresztą sam to podkreśla niejako, zaznaczając rozdźwięk, panujący pomiędzy Madzią a jej otoczeniem. Czuje ona za wszystko i za wszystkich, prawie zapominając o sobie, i właśnie dlatego nie znajduje szczęścia dla siebie.

Jest to zresztą najzupełniej zgodne ze znanymi nam już poglądami Prusa na stosunek „geniuszów“ do ogółu. „Wspólną cechą nadzwyczajnych jednostek jest brak proporcji pomiędzy niemi a ogółem, który składa się z ludzi miernych. My doskonale umiemy oceniać piękność, majątek, powodzenie, ale stanowczo brak nam zmysłu do taksowania wielkich celów, szerokich rzutów i serc anielskich.“

To jest do pewnego stopnia przyczyną faktu, że Madzia nie znalazła uznania nietylko u współbohaterów, ale i u „praktycznych“ czytelników, którym skromna, prosta i pozwalająca się wyzyskiwać dziewczyna wydała się zbyt naiwną, jak gdyby to zmniejszało w czemkolwiek wartość jej szlachetnych postępów i aspiracji.

Jest to zresztą rzeczą oddawna znaną, że altruizm podoba nam się o tyle tylko, o ile ciągniemy z niego korzyści; samych „naiwnych“ altruistów lekceważymy zwykle, bo tylko niezłomny, śpiżowy, bezwzględny, skoncen-

trowany egoizm imponuje masom. „Rozrzutny“ altruista wzrusza nas wtedy dopiero, kiedy go widzimy konającego spokojnie na krzyżu, lub na stosie, t. j. kiedy mamy oczywisty, namacalny dowód, że i łagodne serce może być zbiornikiem olbrzymich mas energii duchowej, czyli że pozorny biedak może być w gruncie rzeczy—wielkim bogaczem...

Że zaś Madzia robi to tylko, co robić może; że nie jest świętą z pierwszych czasów chrześcijaństwa, szukającą śmierci męczeńskiej w arenie pod pazurami rozjuszonego lwa — to wina epoki. Na zarzut podobny, zrobiony z powodu zbyt trywialnych zajęć Wokulskiego, odpowiedział Prus bardzo słusznie: „A cóż wy robicie,—a możnaby tu dodać: co wy robić *możecie*,— wy, dzisiejsi bohaterowie? Zajmujecie się handlem, nauką, filantropią etc.“ Czyż autor realistyczny może przedstawiać innych bohaterów, aniżeli takich, jacy są w kraju?

Konflikt wewnętrzny będzie zawsze ten sam, czy serce bije pod zbroją, czy pod kamizelką. A to rzecz najgłośniejsza.

Walka z przesadami, konwenansami, rutyną i potwarzą nie bywa wcale łatwiejszą i przyjemniejszą od walki ze smokiem, lub tygrysem, odwaga zaś cywilna jest rzadszą bez porównania cnotą, aniżeli inne rodzaje odwagi, a co gorsza, mniej się ją ceni na rynku próżności! Tragizm zresztą może leżeć nie w tem tylko, co się robi, lecz w tem, że, pomimo najszczerzych chęci i wysiłków, zrobić *nic nie można*...

„Jak geniusze woli — powiada Prus — nie zawsze znajdują środki do wykonania swych planów, jak geniuszom myśli zbywa na słuchaczach, tak geniusze uczucia nie znajdują zwykle u nikogo oddźwięku.“

Energiczny Wokulski marnieje wśród marnego otoczenia, genialnego wynalazcę, Geista, wykłęty akademie, Madzia zaś za to, że, nie oglądając się na nic, idzie zawsze za popędem szlachetnego serca, znosić musi pociski głupoty, złości i potwarzy ludzkiej.

W zasadzie kwestya jest postawiona dobrze, bo rzeczywiście; geniusz, któryby nie wyprzedzał epoki, któryby nie przewyższał otoczenia i był przez nie od razu zrozumiany i oceniony, nie byłby już geniuszem, t.j. czemś nowem, wyjątkowem, niezwykłym, a przez to wstrętnem dla bezwładnych mas. Autor jednak przedstawił nam w Madzi nie geniusza, szybującego już na wyżynach, lecz geniusza, zrywającego się dopiero do lotu, nie geniusza w *rozkwicie*, lecz geniusza, *dochodzącego* dopiero w naszych oczach do rozkwitu, a przez to wrażenie, jakie na nas osoba Madzi sprawia, jest o wiele słabsze od tego, jakieby sprawić mogła, gdybyśmy ją widzieli w całej pełni sił, działalności i — cierpienia.

Kto wie, może ją kiedyś ujrzemy? Goethe po „Latach nauki“ Wilhelma Meistersa wydał „Lata wędrówki“, dla czegożby Prus nie miał napisać drugiej powieści, w której znany nam geniusz-dzieweczka zjawi się jako dojrzały geniusz-kobieta, by wstąpić nie do klasztoru, lecz na Golgotę życia?... Po tak świetnem przedstawieniu procesu urabiania wyjątkowego ducha *przez* świat, ciekawą byłaby historia wpływu tegoż ducha *na* świat... Ale to rzecz autora.

Madzia atoli — jak to zwykle bywa w zaludnionych bogato powieściach Prusa — nie wypełnia swoją osobą całego opowiadania, aczkolwiek wszyscy i wszystko, co się w powieści dzieje, ma z nią mniej lub więcej ścisły związek. Na pierwszym planie stoją, naturalnie, kobiety,

z których każda posiada w swoim charakterze pewne zбочenia od idealnego typu, stając się przez to *negatywną* ilustracją tych poglądów, które w sposób pozytywny usymbolizowane zostały w Madzi.

Madzia posiada nadmiar uczucia, ale znajduje dla niego właściwe i normalne ujęcie. Inne kobiety, albo mają uczucia za mało: Helena Norska, panna Eufemia, jej matka, a po części i panna Malinowska, oraz doktorowa Brzeska etc., albo też kierują jego prąd w niewłaściwą stronę, i tym sposobem, zamiast dobroczynnego i ożywczonego działania, sprowadzają złe skutki dla siebie i dla innych. Wymienimy tylko: panią Latter i jej stosunek do męża, a zwłaszcza do niewdzięcznych dzieci; pocziwą i uczoną Adę Solską i jej małżeństwo z płytkim szubrawcem, Norskim; pannę Howard i jej histeryczny feminizm, kapitulujący na drugi dzień po ślubie, itd., itd.

Większość tych postaci, nakreślonych z prawdziwem mistrzostwem, zasługiwałyby na szczegółowy rozbiór; należałoby również poświęcić parę słów dodatnim i ujemnym charakterom męskim i wspomnieć o układzie książki, gdzie niezrównane bogactwo, nadmiar prawie szczegółów i epizodów nie zdołały jednak przytłumić myśli przewodniej, która przebłyскуje, jak nitka złota, zarówno wśród szczebiotu pensyonarek, jak i z pod trajkotania iksinowskich jędz i plotkarek. I żywa a dosadna charakterystyka małomiasteczkowego społeczeństwa (II), i sesye emancypantek, i pensjonat pani Burakowskiej (IV), i wiele jeszcze, wiele z tych, drgających prawdą i życiem ustępów, godne są specjalnych wzmianek. Wszystko to jednak rozszerzyłoby nadmiernie ramy niniejszego szkicu, w którym — jak to czytelnik mógł zauważyć — nie szło nam tyle o samą powieść, ile o pewne rysy duchowe jej autora.

IV.

Gdybyśmy teraz spróbowali zsyntetyzować nasze uwagi i sądy o autorze „Emancypantek“, doszlibyśmy do wniosku, że — po za uczuciem altruizmu, które, jako należące do sfery etycznej, stanowi właściwość nie tyle talentu, ile charakteru, — twórczość Prusa, jak w ogóle twórczość każdego poety z „bożej łaski“, opiera się na dwóch zasadniczych żywiołach.

Pierwszym z nich jest silne i bezpośrednie poczucie rzeczywistości, oraz dar spostrzegawczy, połączony z umiejętnością ścisłego i szczerego *odtworzenia* tego, co się widziało; drugim zaś — potężna wyobraźnia, pozwalająca artyście wypełniać intuicyjnie nieuniknione luki w obserwacji i *tworzyć* rzeczy, które, aczkolwiek nie posiadają w świecie realnym odpowiednika, sprawiają na nas wrażenie czegoś najzupełniej konkretnego i prawdziwego.

Ani jednej, ani drugiej z tych właściwości nie nabywa się ćwiczeniem: są one prawdziwym „darem“ przyrody i stanowią integralną część umysłu artysty, który jednak może pod naciskiem warunków zewnętrznych zaniedbywać jedną zdolność, kształcąc współcześnie drugą. Tak było z Prusem w początkach jego kariery literackiej.

„Fanatyk matematyki i nauk przyrodniczych — jak sam siebie niegdyś nazwał — wykladał na prawo i lewo, że wszystko jest głupstwem i kłamstwem, czego nie można wyliczyć i zważyć, a przynajmniej zaobserwować“ (Słówko o krytyce pozyt.)

Wierząc tylko i polegając jedynie na obserwacji, tworzył Prus w najpierwszych swoich powiastkach i humoreskach figurki, wzięte niby z życia, ale jednostronne, niepełne i płaskie, na których dławiona usilnie wyobraźnia ich rodziciela mściła się po cichu, wykręcając im człon-

ki i wydłużając jedne rysy kosztem drugih. Z tej to epoki datuje się przyklepiona Prusowi etykieta „karykaturzysty.“

Później jednak fanatyczna wiara we wszechpotęgę obserwacji złagodniała o tyle, że Prus udzielił krzywdzonej dotąd niesłusznie fantazyi swojej prawo głosu w kwestiach artystycznych i — odtąd z każdym rokiem coraz większe nadawał jej przywileje.

Prześliczny prototyp Madzi — Anielka; dzieciak kowalowej w „Przygodzie Stasia;“ pies, Kurta, tamże; dalej Ślimak i całe jego otoczenie w „Placówce“ — wszystko to owoce zapładniającego wpływu żywej wyobraźni twórczej na sumienną i ścisłą, jak dawniej, pracę obserwatora.

Dopiero w „Lalce“ jednak potęga fantazyi Prusa zabłysła w całej pełni. Stworzyć i puścić w ruch tylu ludzi, nadać każdemu pewien charakter, śledzić jego starcia z innymi, notować zmiany, powstające pod wpływem okoliczności zewnętrznych i t. p., — na to nie zdobyłby się nigdy suchy, pozbawiony imaginacji zbieracz dokumentów ludzkich.

W „Emancypantkach“, przy równej prawie liczbie osób, mniej jest ruchu, aniżeli w „Lalce“, temat bowiem do tego się nie nadawał; bohaterowie i bohaterki ostatniej powieści mniej działają, ale za to więcej czują i myśłą.

W „Lalce“ ścierają się z sobą nie tylko ludzie, lecz całe warstwy i prądy społeczne; w „Emancypantkach“ kolizje dramatyczne wynikają głównie ze stosunków czyisto indywidualnych, lub rodzinnych.

Wokulski wiedział już doskonale czego chce i szarpał się nie tyle z samym sobą, ile ze społeczeństwem, pragnąc wśród niego zdobyć sobie wpływ i stanowisko

i uwieńczyć swoje zwycięstwo miłością. Madzia — jeśli ją będziemy uważali za główną bohaterkę — nie styka się prawie z szerszymi warstwami społeczeństwa, a cały dramat odgrywa się w jej własnym wnętrzu: ona szuka dopiero właściwej drogi i celu działania.

Wokulski, kiedy mu los zdruzgotał ideał „doczesny“, pamiętał o tem, że pozostały mu: ziemia, prosty człowiek i Bóg — to jest obowiązki społeczne i ideał nieznikomy, wieczny, niedościgniony... Madzia nie jest jeszcze tak dojrzalą, nie wyrobiła sobie pojęć o obowiązkach i ideałach; czyniąc dobrze, szła zawsze za głosem instynktu, a kiedy ten zamilkł na chwilę, straciła grunt pod nogami — także na chwilę tylko.

U Wokulskiego rozum skrzywdził serce, które się później mściło; u Madzi rzecz miała się przeciwnie: uczucie wyprzedziło u niej w rozwoju umysł, który musiał dopiero dążyć do zrównania się z lotniejszym towarzyszem.

W każdym razie różnica kolorytu utworów odbiła się w niezmiernie charakterystyczny sposób na nastroju wyobraźni ich autora.

W tętniącej życiem społecznym „Lalce“ Prus nie wychodzi po za bramy świata fenomenalnego. Jeżeli nawet puści zupełnie wodze fantazyi i pocnie opisywać rzeczy nieistniejące dotychczas, zawsze pozostaje w granicach możliwości fizycznej. Epizod z prof. Geistem i chemią związków wodoru — to interesująca fantazja naukowa w stylu Verne'a, o podkładzie humanitarno-uitylitarnym.

Inny już obrót przybrały rzeczy w „Emancypantkach“, gdzie autor, zajęty więcej kwestyami czysto psychologicznymi, nie krępował swojej bogatej imaginacyi niczem i, pozwoliwszy jej przekroczyć kres zmysłowego dostrzegania, starał się zbadać to, co niegdyś uważał za

„głupstwo i kłamstwo, nie dające się obserwować“, i próbował unieść rąbek zasłony, zawieszanej u wrót „*sanctissimum*“, kędy się kryją niezgłębione tajemnice wszechbytu.

Ponieważ ta wycieczka w krainę transcendentalną zajmuje niemało — zdaniem przeciwników metafizyki, za wiele nawet — miejsca w powieści; ponieważ dalej zawiera ona niejako syntezę filozoficznych poglądów Prusa na świat i życie, — należy więc odpowiedniemu ustępowi romansu słów parę poświęcić.

V.

„*Sans philosophie le savant n'est qu'un manoeuvre et l'artiste qu'un amuseur*“ — bez filozofii uczony jest tylko robotnikiem, artysta zaś tylko bawicielem — powiedział słusznie Taine.

Rzeczywiście, ten, kto bada lub odtwarza formy i procesy bytu, powinien dojść do jakiegoś ogólnego na nie poglądu, do jakiejś syntezy, pozwalającej mu zorientować się w niezmiernym chaosie zjawisk; inaczej bowiem nie zdoła nigdy powiązać z sobą przyczyn i skutków, na dalszą zwłaszcza metę; nie potrafi odróżnić tego, co jest chwilowem, przejściowem, znikomem, od tego, co trwać będzie zawsze; słowem, nie zdoła się zastosować do rady wielkiego Spinozy i spojrzeć na świat *sub specie aeternitatis* — przez pryzmat wieczności...

Filozofia jest kością pacierzową każdego utworu artystycznego: spaja ona z sobą organicznie różnorodne części dzieła, ale ukrywa się zwykle sama pod niemi tak, że chcąc ją poznać, trzeba przedtem zrobić rodzaj sekcji krytycznej.

Tak bywa u większości autorów. Niektórzy z nich

jednak stworzyli dzieła, będące rodzajem filozoficznego *credo*, t. j. wyrażające w sposób bardziej dosadny i bezpośredni ich poglądy na świat i życie. Szekspirowski „Hamlet“ i „Burza“, Goethowski „Faust“, „Boska komedia“ Dantego i „Nieboska“ Krasińskiego — są utworami tego rodzaju. Słowacki wyłożył swój systemat nie tylko w poezji, lecz i w specjalnych rozprawach prozą („Genezis z ducha“ i t. d.); Balzak, który wogóle lubił wypełniać całe szeregi stronic uwagami filozoficznymi nad wszystkim i z powodu wszystkiego, zsyntetyzował swoje poglądy mistyczne w „Seraficie“, a zwłaszcza w „Historii umysłowej Lamberta“, gdzie młody mędrzec, zabijany powoli przez nadmiar myśli, rzuca snop kabalistycznych aforyzmów o naturze i nieśmiertelności „fluidu“, będącego substratem woli i duszy ludzkiej; doktrynę Zoli wyklada fanatyk życia, dr. Pascal.

Reprezentantem i głosicielem poglądów Prusa jest stary prof. Dębicki, któremu, pomimo że nań spadła niewdzięczna rola rezonera powieści, Prus umiał nadać, jak zwykle, wyraźne rysy indywidualne. Otóż ów prof. Dębicki, dyskutując z młodym suchotnikiem, który wierzy tylko w materię, a boi się strasznie pośmiertnej nicości, wyklada cały traktat metafizyczny o nieśmiertelności duszy.

Ponieważ dyalog ten zajmuje kilkadziesiąt stronic, napadano na Prusa za to, że przeładował jakoby powieść niepotrzebnym balastem. Zarzut ten byłby słuszny, gdyby Dębicki rozpoczął rozprawę ni z tego, ni z owego, jak to się np. często u Balzaka zdarzało. Ale Dębicki mówi do człowieka, stojącego na progu śmierci, a dyskusji przysłuchuje się główna bohaterka, w której duszy słowa filozofa wywołują głęboki przewrót, wpływający na jej dal-

sze postęпки i dzieje. A zatem rozprawa ta nie jest jakimś niepotrzebnym klinem, czy wstawką, lecz wiąże się organicznie z całością.

Pragnąc przekonać Madzię, musiał autor argumentować tak, żeby i na czytelniku zrobić jakie takie wrażenie; to zaś pociągnęło za sobą konieczność szerszego rozwinięcia tematu i względną długość rozprawy.

Przejdźmy jednak do szczegółów.

Dyskusja kręci się około pytania: czy życie ziemskie jest, czy nie jest ostatecznym kresem rozwoju człowieczego ducha? Czy śmierć przerywa zupełnie proces ewolucyi, czy też stanowi jeden tylko z jego etapów?

Jako dobry szermierz jednak, prof. Dębicki, przed przystąpieniem do wykładu swoich teorii, stara się sprowadzić *ad absurdum* doktryny przeciwnika. Przychodzi mu to z wielką łatwością, materializm bowiem, jak każda zresztą metafizyka¹⁾, nie wytrzymuje ataku druzgoczących

¹⁾ Słowo wyjaśnienia. Ci, którzy tak lubią piorunować na metafizykę, zapominają na śmierć o tym znanym fackie, że i materializm jest także systematem metafizycznym, a więc nie ma nic wspólnego z *pozytywizmem*, z którym często niesłusznie bywa przez ignorantów mieszaný. Pozytywizm nie jest właściwie filozofią, t. j. wszechsyntezą i teorią bytu, lecz po prostu metodą, szkołą, która, odrzuciwszy na bok balast metafizyczny, t. j. wszystko, co się poznać nie da, zajęła się ściśle badaniem rzeczy dostępnych doświadczeniu i oddała przez to znaczne usługi ludzkości. O stosunku ducha do materii pozytywizm nie wypowiedział żadnego zdania; nie twierdził nic, ale i nieczemu z góry nie przeczył, poprzestając na rejestrowaniu faktów i wyciąganiu z nich logicznych wniosków, które jednak uważane były przez prawdziwych uczonych tylko za hipotezy; materializm współczesny ogłosił te czasowe hipotezy za jakieś odwieczne (?), niezbite i nienaruszone prawa natury! Tymczasem nawet najważniejsze z nich, jak prawo zachowania energii i prawo przyczynowości,

argumentów kantowskiej krytyki poznania, wykazującej w sposób dowodny, że pomiędzy nami, t. j. podmiotem, a światem zewnętrznym, czyli przedmiotem, istnieje mur, którego nikt, nigdy i niczem przebić nie zdoła. *Ignorabimus!*

O tej smutnej, ale niewątpliwej prawdzie zapominamy bardzo łatwo i chętnie. Dopomaga temu—jak słusznie i dowiecipnie zauważył Dębicki — „pewne gramatycz-

mają jedynie wartość subiektywną i względną; są to kategorie naszego umysłu, schematy, w jakie słaba inteligencja nasza układa sobie z konieczności zjawiska, o których wewnętrznej istocie nie mamy i nie będziemy mieli nigdy pojęcia. Ponieważ nie wiemy, czem jest naprawdę materya, nie mamy prawa twierdzić stanowczo, że jest ona jedynym źródłem i podstawą bytu. Co prawda, dzisiaj żaden poważny myśliciel takich przypuszczeń za ewangelie nie uważa, zdarza się to tylko młodym doktorkom i kandydatom, dla których nauka, odgrywająca w ich życiu najczęściej nie rolę bogini, lecz rolę „dojnej“ krowy—nie posiada już tajemnic, bo je pp. profesorom na spowiedzi wyznała... Z tego wszystkiego nie wynika bynajmniej, żebyśmy materyalizmowi odbierali prawo głosu. Owszem, i materyalizm czysty, i hylozoizm, i panteizm, i spirytualizm, i t. p., oraz inne stare, jak myśl ludzka, systematy filozoficzne mają swoją rację bytu, bo ją ma wogóle wszelka „poezya pojęć“, zwana metafizyką. Żaden z nich atoli nie powinien sobie rościć praw do *nieomyślności* i *wylężności*. Są umysły, którym wystarcza doktryna płytka, byle była prosta i miała pozory jasności — dla tych materyalizm jest doskonałą syntezą; nie każdy jednak posiada ciasny mózg Nordauna i jego wielbicieli! Kogo więc nie zadowala pewnik (?) o przemianie ruchu rozciągniętych cząsteczek w *nierozciągliwe* czucie i świadomość, ten ma prawo szukać sobie innych wyjaśnień zagadki ducha i życia. Co do metafizyki wogóle, to nie potrzebujemy chyba dowodzić, że, traktowana rozumnie, może ona odegrać, jako przeciwwaga empiryzmu, olbrzymią rolę w nauce; w życiu zaś metafizyka stanowi doniosły czynnik pedagogiczno-etyczny i jest jedną z podstaw „Hygieny ducha“, o której Prus kilkakrotnie wspomina.

ne skrócenie. Mówią zwykle: ogień parzy; kamień jest ciężki; dwa a dwa jest cztery... zamiast mówić: *ja czuję*, że ogień parzy; *ja czuję*, że kamień jest ciężki; *ja ciągle doświadczam*, że $2 + 2$ jest cztery i t. d.“ Wszystkie te spostrzeżenia bowiem nie są to prawdy bezwarunkowe, lecz poprostu sformułowanie stanów *naszego* czucia. Jedno tylko jest niewątpliwe, t. j. że *czujemy* samych siebie; o istnieniu i naturze świata zewnętrznego, a względnie i materyi, *nic* powiedzieć nie możemy. Z tego wynika wniosek, że nielogicznie jest tłumaczyć zjawiska duchowe za pomocą zjawisk materyalnych, gdyż nie należy nigdy objaśniać prawdy pewniejszej przez prawdę *mniej* pewną.

Oto w krótkości krytyczny prolog do rozprawy, wyłożony, jak wszystko u Prusa, stylem logicznym, przejrzystym i jasnym. W dalszym ciągu prof. Dębicki rozwija swoje poglądy w sposób indukcyjny, t. j. uogólniając, zestawiając i rozszerzając ciągle wnioski, wydobywane z pojedynczych faktów, czerpanych głównie z dziedziny fizyki i psychologii.

Zamiast śledzić przebieg tej oryginalnej dyskusyi, postaramy się dla zwięzłości wyłożyć ów systemat dedukcyjnie, t. j. od góry do dołu.

Otóż na szczycie istnień pomieścił Dębicki byt transcendentny, niepoznawalny, absolutny, o którego naturze nic powiedzieć nie możemy; ogarnia on prawdopodobnie „nieskończoną ilość wymiarów i nieskończoną ilość czasów“ i „jest środkowym punktem i *źródłem energii*, nie dla gwiazd jednak i mgławic; bo gwiazdy to nędzny pył, ale dla *eterycznych oceanów*, w których unoszą się mgławice.“ Oceany te, będące niejako emanacyami najwyższego prabytu i wypełniające przestrzeń — to olbrzymie masy owej dziwnej substancyi, o której znakomity fizyk

i matematyk, prof. sir William Thomson, utrzymuje, „że jest jedyną, której istnienie zmuszeni jesteśmy uznawać i którą znamy lepiej, aniżeli inne formy materii.“ Substancji tej, zwanej pospolicie eterem, przypisuje Dębicki, prócz znanych nauce właściwości, zdolność indywidualizowania się, oraz czucia i rozwoju.

Za „kładkę,“ łączącą fizyczne właściwości eteru z psychicznymi, uważa Dębicki słynne twierdzenie wspomnianego wyżej fizyka, Thomsona, że „gdyby jakaś siła twórcza w jednolitej — a zdaniem Prusa, czującej i myślącej — masie eteru wywołała *wiry pierścieniowe*,“ wówczas te *wiry pierścieniowe* byłyby nie tylko *wyodrębnione* z masy eteru, ale jeszcze byłyby *niezniszczalne*, czyli *nieśmiertelne*.“

Eter tedy, wyloniony z najwyższego źródła energii, odgrywa we wszechświecie taką samą rolę, jaką Schopenhauer przypisuje „Woli,“ a Hartmann „Nieświadomemu,“ z tą różnicą jednak, że ów „eteryczny duch powszechny“ nie jest, jak transcendentne byty panteistów niemieckich, substancją pierwotną, tylko pochodną, wtórną; po drugie zaś, że według Dębickiego, indywidualizacja nie ogranicza się życiem ziemskim, lecz trwa dalej, nawet po śmierci człowieka; słusznie więc do pewnego stopnia zastrzega się filozof polski przeciwko nazwie „panteisty,“ jaką mu jego przeciwnik nadaje.

Zauważymy tu nawiasowo, że to nie pierwszy wypadek: myśliciele nasi, nawet ci, którzy się karmili metafizyką niemiecką, głosili zawsze „samoistość jaźni“ ludzkiej. Dość zestawieć Trentowskiego, Libelta i Cieszkowskiego z ich pierwowzorem Heglem. Wszędzie „liberum veto“ indywidualnego ducha występuje przeciwko wszechpochlaniającej dążności germańskiego panteizmu.

Według Cieszkowskiego, wiara w „nienasycony absolut, pożerający wszelką osobowość,“ nie godziła się z naszym usposobieniem. To piętno rasowe występuje i w systemacie Dębickiego, który możnaby nazwać „indywidualizmem ewolucyjnym,“ wyrastającym z pananimistycznego gruntu.

Duch powszechny, eter, posiada w sobie zdolność do rozwoju, rozwija się więc „własną pracą.“ Bezładna materia kosmiczna wytwarza określone pierwiastki, później związki chemiczne, dalej kryształy, komórki i niższe organizmy: „Wszystko to są indywidualności *półświadome*,“ które z czasem dosięgają świadomości zupełnej.

Duch powszechny jednak nie tylko różniczkuje się i dzieli na coraz większą liczbę świadomych osobników, ale i *sam, jako całość*, „uświadamia się coraz lepiej i — jakby nabiera doświadczenia.“

Ewolucja więc nie jest jedynie prawem biologicznym, lecz prawem powszechnym, kosmicznym, ogarniającem całą naturę widzialną i niewidzialną.

„Przyjdzie czas, kiedy cały wszechświat zostanie uświadomiony, kiedy się skończy epoka prób i pomyłek, a wszystko, co jest, utworzy między sobą doskonałą harmonię.“

Owe próby i omyłki pnącego się na wyżyny ducha są źródłem *zła*, któremu zbyt wielkie nadaje się znaczenie. Zło bowiem jest rzeczą względną, przejściową, a nawet pożyteczną, gdyż stanowi ważny czynnik pedagogiczny, a zarazem bodziec ewolucji: „Szczęśliwy, kto, zamiast narzekać na cierpienia, uczy się od nich.“

Tak wygląda w ogólnych zarysach metafizyka Prusa.

Jest ona ciekawą podwójnie; raz jako oryginalna próba syntezy, powtórę zaś jako zwierciadło, w którym

odbiła się cała indywidualność twórcy. Uważny czytelnik bowiem odnajdzie z łatwością w tym systemacie wszystkie znane nam już pierwiastki i cechy, charakteryzujące Prusa jako artystę, myśliciela i człowieka.

Przedewszystkiem uderza w nim siła i lotność fantazyi, bez której zresztą żaden filozof wogóle nie byłby w stanie stworzyć metafizycznej syntezy. Wsparty potęgą fantazyi, zanurzył on cały nasz wszechświat w drgających życiem i myślą falach duchowego morza, które nie tylko rodzi czujące i świadome siebie istoty, lecz i samo wie, czuje, rozwija się i doskonali. Nie dość na tem jednak; fantazyja Prusa miała dosyć odwagi, by wybiedz po za granice znanego nam kosmosu i rozsiać po otehlaniach przestrzeni miliony podobnych, czujących i myślących oceanów, zaludnionych przez miliardy słońc, oraz miliardy miliardów doskonalących się ciągle „duchów.“

I to nie koniec jeszcze.

Oto fantazyja owa pozwoliła Prusowi odnieść największy tryumf, do jakiego zdolny jest umysł ludzki, a mianowicie: wznieść się ponad samego siebie, skruszyć ciasne szranki własnego pojmowania i zrozumieć, że możliwe są i inne zupełnie formy bytowania, niżeli te, o których mówią nam nasze ograniczone zmysły i oparta na nich wiedza szkolarska.

„Może wśród owych oceanów — powiada on — grają całkiem *inne* siły, rządzą *inne* prawa, o których nie mamy najłżejszego pojęcia...“ Trudno chyba iść dalej!

Ale to dopiero jedna strona medalu. Prus bowiem, szybując na skrzydłach ducha wśród ciemnych bezmiarów nieskończoności, nie zapomina ani na chwilę, że punktem, z którego rozpoczął wzlot, była — skończoność.

„Rzuć granit pod tęczę twoję!“ — wołał Krasiński do

jednego z największych geniuszów fantazyi, Słowackiego; rada ta, o której żaden z poetów zapominać nie powinien, nie dałaby się nigdy zastosować do Prusa i jego twórczości. Śmiałego metafizyka i poetę kontroluje u niego fizyka, matematyka, statystyka i t. p.

Rzuciwszy jakąś niezwykłą myśl, Prus stara się ją zaraz uzasadnić szeregiem cyfr, lub cytat z dzieł znakomitych badaczy przyrody. Mówiąc np. o nieśmiertelności duszy, nie roztopia się, jak Trentowski, w definicyach rozmaitych „stnień“, „istnień“, „mysłów“, „umów“ i „jaźni“, pomija również zupełnie mglistą dziedzinę tak zw. mistyki praktycznej, somnambulizmu i t. p., ale powołuje się za to na niezniszczalne „wiry eteryczne“ fizyka, Thomsona, albo na pojęcie „wielowymiarowości“, odgrywające dzisiaj w matematyce niepoślednią rolę. Chcąc dowieść, że „to, co widzimy, składa się z tego, czego się nie widzi“, cytuje z Clarka Maxwella rachunek, dotyczący ilości atomów w główce od szpilki i t. p. Słowem, nawet głosząc zasadę, „że palcem nikt nie dotknie prawdy, ani nie dojrzy jej okiem, ale znajdzie ją duchem i w duchu“, stara się mimo to oprzeć swoje pomysły metafizyczne nie tylko na wyobraźni i przeczuciu powszechnem, lecz i na argumentach, czerpanych z dziedziny nauk ścisłych.

Słowem, systemat Prusa stwierdza dobitnie zaznaczony już przez nas fakt, że w głowie tego pisarza mieszkają zgodnie i pracują współcześnie dwie — wyłączające się zwykle — władze duchowe, a mianowicie: spokojny rozum i ruchliwa fantazyja, oraz ich potomstwo: poczucie i zamilowanie świata realnego i skłonność do bujania w sferach nadzmysłowych; uwzględnianie na każdym kroku potrzeb utylitarnych, idei „organicznych“ i — sympatya do wzniosłych, choćby niepraktycznych porywów; li-

czenie się z drobnymi nawet szczegółami życia i — zdolność ogarniania szerokich horyzontów myślowych; sumienny, szczerzy realizm w robocie artystycznej i podniosły idealizm w nastroju i poglądach na cele istnienia.

To rzadkie niezmiernie skojarzenie się dwóch tak różnych czynników nadaje właśnie twórczości Prusa ów oryginalny i pociągający charakter. Suchy, bezduszny realizm nuży nas niezmiernie szybko swoją monotonością, szarością i płytkością; wyuzdana fantazyja 1001 Nocy, lub staro-indyjskich poematów znowu zajmuje bardzo, ale nie przekonywa, nie wzrusza, za mało bowiem rachuje się z naszym człowieczeństwem i zanadto gwałtownie przerywa nić, łączącą nas bądź co bądź ze zwykłym, „codziennym“ światem.

Już taki „Gulliver“ Swifta np. czyta się, pomimo krańcowej fantastyczności, o wiele łatwiej, gdyż autor, uwzględniając sumiennie mnóstwo szczegółów realnych, zdołał uprawdopodobnić swoje szalone pomysły.

Otóż Prus umie nie tylko uprawdopodobnić fantazyję, czego dowodem choćby prześliczny opis możliwego potopu w tomie III, lecz, co ważniejsza, potrafi także uczynić rzeczywistość zajmującą, ukazując nam po za jej zwyczajną, znaną wszystkim stroną, to, czego przeciętny człowiek nie dostrzega.

Owo poczucie, a można nawet powiedzieć: poszaniewanie rzeczywistości, tkwi w naturze byłego fanatyka nauk przyrodniczych bardzo głęboko. Ono to, hamując jego metafizyczne porywy, nie pozwoliło im przerodzić się w mistyczny kwietyzm. Podobne, najczęściej pozorne tylko, sprzeczności pomiędzy idealistyczną filozofią a realistyczną twórczością poetów trafiają się dość rzadko, ale się trafiają. Szekspir np., twierdzący przez usta Próspera

w „Burzy“, że „jesteśmy z tego tworzywa, co mary, i marne nasze życie sen otacza,“ — wyłonił mimo to ze swego mózgu stu kipiących energią rycerzy, kochanków i awanturników, a jednego zaledwie ślamazarnego Hamleta; Prus zaś, sprowadzający z Kantem i Schopenhauerem cały świat ziemski do subiektywnej halucynacji, każe go swoim bohaterom szanować i liczyć się z jego prawami.

Jakże objaśnić tę niekonsekwencję?

Oto poprostu w ten sposób: życie ziemskie jest, według Prusa, jedną z faz, jednym z etapów ewolucji, ewolucja zaś wymaga wysiłków i pracy, a zatem ten, kto żyje, powinien uczyć się i pracować, pamiętając o wieczności.

„Trzeba tylko zachować równowagę: nie topić się we własnem wnętrzu i nie rozpraszać w zmysłach, lecz chodząc *po ziemi*, trzymać głowę *w niebie*.“

Ten pogląd na życie tłómaczy nam inną jeszcze pozorną sprzeczność zapatrywań autora „Emancypantek.“ Ten optymistą filozoficzny jest pesymistą życiowym. Wiemy już doskonale, co sądzi o smutnym losie jednostek wyjątkowych, geniuszów, i o ich stosunku do głupiej, bezwładnej masy. Jest to jeden z główniejszych „leitmotivów“ twórczości Prusa. Ludziom dobrym i mądrym dzieje się w jego utworach gorzej, niżeli ludziom złym, pozbawionym sumienia i rozumu.

Wszyscy sympatyczni idealisci są u Prusa wyzyskiwani, oszukiwani i, nie mogąc się doczekać sprawiedliwego uznania i oceny, kończą bankructwem życiowym. Pasywa cierpień przewyższają u nich stokrotnie aktywa rozkoszy. Pomijając typy wybitne, wspomnimy z drobniejszych: Cynadrowskiego, pannę Cecylię, panią Burakowską etc.

Tak bywa zwykle w życiu, niestety, i Prus, jako bystry a sumienny obserwator i szczerzy artysta, nie mógł fałszować rzeczywistości; Prus filozof atoli starał się znaleźć rozwiązanie tej smutnej zagadki i odnalazł je w „prawie zachowania energii,“ rozszerzonem do sfery transcendentnej.

Nic w naturze nie ginie, cierpienia więc nasze i bezowocne napozór wysiłki przepaść nie mogą napróżno; one się utrwalaają, kapitalizują, by w czasie właściwym przynieść rezultat, posuwając naprzód proces ewolucyi ogółu i osobnika. Nie należy w żadnem, najsmutniejszym nawet położeniu opuszczać rąk i poddawać się rozpacz, tylko zawsze robić swoje.

Wobec takiego rozumienia rzeczy, pesymizm bezwzględny nie ma i nie może mieć racyi bytu. Jest to tylko wyraz przejściowego niezadowolenia, który powinien ustąpić z chwilą, kiedy uwierzmy, że bilans życiowy nie jest bilansem ostatecznym, i że należne nam saldo nie umarza się wcale, lecz figuruje dalej w księdze wieczności, tylko na innem koncie... Ewolucyę indywidualną łączy Prus ściśle z ewolucyą powszechną, dając tym sposobem filozoficzny podkład i uzasadnienie swemu altruizmowi, swojej szczerzej i głębokiej sympatii dla wszystkiego, co żyje.

„Nie wykopuj — powiada Dębicki do Brzeskiego — przepaści pomiędzy duszą a duchowością powszechną, gdyż taka otchłań nie istnieje. Dusza nasza jest małym wszechświatem, małym zegarkiem wśród olbrzymiego zegara. I tylko dlatego odczuwamy zjawiska natury, pojmujemy je i odgadujemy; dlatego nasz rozwój indywidualny podobny jest do rozwoju całej natury, a nasza twór-

czość do twórczości natury...¹⁾ Prawda w naturze polega na harmonii, na wspieraniu się różnych przedmiotów i zjawisk.“

Solidarność wszystkich ze wszystkimi nie jest więc, według Prusa, jakimś nakazem etycznym w rodzaju „kategorycznego imperatywu“ Kanta, lecz wynika z samego ustroju świata, który, jako żywy i czuły organizm, cierpi cierpieniami, cieszy się rozkoszami i żyje życiem swych członków.

Za główny zaś motor tego powszechnego życia Prus, zgodnie z mistycznym śpiewakiem „Komedyi Boskiej,“ uważa „miłość, co słońce porusza i gwiazdy...“ Słowem, wszystkie traktowane przez Prusa kwestye, nie wyłączając kobiecej, dopiero w oświeceniu tych poglądów nabierają właściwego kolorytu i perspektywy. Wszelkie antagonizmy, zabiegi i prądy społeczne roztapiają się tam i toną w olbrzymiej rzece życia kosmicznego, rzece, która przepływa tylko przez świat fenomenów, której źródło i ujście jednak leżą gdzieś, w sferze transcendentnej, po za granicami dostrzegania zmysłowego.

¹⁾ W dalszym ciągu zbliża się Prus cokolwiek do zasady tożsamości („Identität“) myśli i bytu, poznania i rzeczywistości, głoszonej onego czasu przez Hegla i Schellinga: „Człowiek, choćby miał najdziwniejsze pomysły, nie wymyślił nie takiego, co by nie istniało w rzeczywistości, byle nie wychodził z granic logiki — czyli praw natury...“ „Jego najśmielsze, najniezwykłe teorie, byle logiczne, muszą odpowiadać jakimś zjawiskom rzeczywistym, choćby wymykającym się z pod naszej obserwacji.“ Dowodem tego są „rozmaite formuły matematyczne, które z początku wydają się fantazyami, lecz prędzej, czy później stają się wyrazem jakichś konkretnych zjawisk. Tylko że twórczość nasza jest zbyt ubogą do ogarnięcia rzeczywistości — jest to kropla wody w oceanie.“

„To wszystko bardzo pięknie — gotów zarzucić nie jeden praktyczny czytelnik: — czyż filozofia Prusa jednak zgadza się z prawdziwym stanem rzeczy w naturze?“

Szanowny panie, — odpowiedziałbym na to — gdyby Prus istotnie rozwiązał nierozwiązalną zagadkę bytu, stawiałby mu pomnik nie krytycy literaccy, lecz ludzkość cała, i to z trwalszego o wiele materiału, niż papier i farba drukarska. Jeżeli jednak syntetyczna pochodnia, zapalona przez Prusa, nie rozprasza gęstej mgły, przysłaniającej tajemnicze źródłisko bytu, to oświeśla za to doskonale źródło twórczości samego pisarza. Autor dał więc nie jakiś zbyteczny dopisek, czy wstawkę, lecz złoty klucz, otwierający nam tajniki jego umysłu i serca i tłómaczący budowę jego własnego świata.

A światy, tworzone przez wielkich artystów, myślicieli, lub poetów, są równie ciekawe i godne badania, jak i świat, zwany rzeczywistym...

Myśl miodowa
„Faraon“

II.

Zwrot w twórczości Prusa.

(„Faraon.“)

I



Wielkie talenty, postępując naprzód, nie zawsze idą przed siebie drogą regularną i prostą, lecz robią niekiedy zwroty, stojące w pozornej sprzeczności z poprzednim tokiem własnej ewolucji.

Mówimy „pozornej“, gdyż przy głębszem wniknięciu w rzecz, krytyka odnajdzie niewątpliwie nici, łączące przeszłość z teraźniejszością, i uzna rzekome zboczenie za objaw zupełnie prawidłowy; dla ogółu jednak, lubiącego wyrokowanie doraźne, choć powierzchowne, wspomniane zwroty są niespodziankami, o których nie wie, co ma myśleć, a zwłaszcza... mówić.

Prus sprawił już czytelnikom swoim kilka podobnych „niespodzianek“, lecz żadna chyba nie była tak „niespodziewaną“, jak nagły przeskok z bruku współczesnej Warszawy do wnętrza prastarych świątyń i grodów egipskich.

Jaki cel ma wędrówka do piramid? Co Prusowi mogą powiedzieć sfinksy i mumie? — pytano ze zdumieniem,

przeczytawszy zapowiedź nowego utworu. Podejrzewano nawet, że tytuł „Faraon“ jest rozumiany symbolicznie, i że akcja romansu rozegra się w dzisiejszej epoce i w społecznych stosunkach. Kiedy jednak z pierwszych numerów *Tygodnika Ilustrowanego* przekonano się, że Prus naprawdę opisuje Egipt starożytny, zaczęto, nie czekając na koniec powieści, wydawać o niej sądy.

Ile mnie przekonało doświadczenie osobiste, wszyscy niemal specjaliści, których oryginalny eksperyment artystyczny Prusa zaciekał niezmiernie, wyrażali się o „Faraonie“ z wielką życzliwością, szeroka masa t. zw. inteligencji atoli nie mogła się zorientować. Wreszcie ktoś „śmielszej natury“, zestawivszy swoje mętne wyobrażenie o Egipcie z pełnymi życia i prawdy opisami Prusa, doszedł do przekonania, że w „Faraonie“ niema wcale — Egiptu.

Fraze ów stał się na pewien czas formułą krytyk salonowych, a chociaż jest to w gruncie rzeczy skończony absurd, nie można się jednak dziwić, że szersza publiczność w taki a nie inny sposób oceniała arcydzieło Prusa.

Istotnie w „Faraonie“ niema Egiptu konwencyonalnie teatralnego, z jakim się ogół zapoznał, patrząc na procesy chórystów i dekoracje w „Aidzie“, lub też, w najlepszym razie, oglądając pobieżnie muzea europejskie; ale jest za to Egipt żywy, realny, prawdziwy, odgrzebany niezbyt dawno z pyłu papirusów i wyprowadzony z mroku grobowców przez Brugscha, Mariette'a, Maspera i całe nowe pokolenie badaczy, którzy, nie potrzebując już, jak ich poprzednicy, łamać się z trudnościami formy zewnętrznej, umieli dostrzedz i wydobyć na jaw „czystą treść“ samego człowieka, co ową formę przed wiekami i przez wieki tworzył.

II.

Każdy z nas rozumie doskonale, że wyrazy: „Rzym“, „Grecya“, „Francya“ — są to blade, bezduszne abstrakcje, które dopiero po osadzeniu w ramach historycznych nabitają wypukłości i życia. Dlatego też mówimy i piszemy zawsze: „Rzym republikański, królewski, Rzym za Nerona“, „Grecya w epoce wojen perskich“, „Francya za Karola W., Ludwika XIV, lub Napoleona I“ i t. p. Tymczasem Egipt starożytny, nie tylko dla ogółu, ale i dla uczonych zwał się przez czas długi tylko — Egiptem, bez bliższych określeń.

Pomniki, będące wyrazem kilkutysiącletniej ewolucji dziejowej, traktowano niby wytwory jednego okresu. Ze zaś znano wyłącznie przygniatające swym ogromem dzieła architektury religijnej, oraz ponure grobowce faraonów, wyprowadzono stąd fałszywy, bo *jednostronny*, wniosek, że życie Egipcyan wlokło się smutno, leniwie, niby przykry sen, przerywany tylko mistyczno-okultystycznymi praktykami kapłanów, oraz jękiem niewolników, wznoszących w pocie czoła granitowe kolosy.

Otóż ów błędny, bo ułamkowy, obraz martwego, zimnego, tajemniczego i nieruchawego Egiptu, który uległ znacznym uzupełnieniom w pracowni uczonych, tuła się jeszcze i dość długo prawdopodobnie tułać się będzie po szerokim świecie, mącąc, jak wiele podobnych przeżytków myślowych, zdrowe sądy o rzeczach.

Ogół woli oglądać i sądzić wszystko z jednej tylko strony, gdyż to mniej wysila umysł...

Prostować pojęć ogółu o Egipcie nie mamy tutaj zamiaru, musimy jednak, choć w kilku wierszach streścić rezultaty, do których doszła w ostatnich czasach nauka.

jest to bowiem, ze względu na osnowę Prusowskiego „Faraona“, niezbędne.

III.

Egipt tem się przedewszystkiem różni od reszty państw historycznych, że trwał tyle tysięcy lat, ile one istniały wieków, a tyle posiadał dynastii monarszych, ile inne kraje liczyły pojedynczych królów. Rzecz prosta, że w ciągu tak długiego okresu, nawet w państwie odosobnionem geograficznie, a skostniałem politycznie, musiały zachodzić powoli pewne zmiany, i że niepodobna utożsamiać Egipcjanina z czasów Menesa (3000 do 4000 (?) lat przed Chryst.) z Egipcjaninem z epoki Amenemhata III (przeszło 2000 l. prz. Chr.), Tutmozisa III (około 1500 l. prz. Chr.), lub też Ramzesa XIII (około 1000 l. prz. Chr.).

Pod wpływem różnych, zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych przyczyn, zmieniała się stopniowo forma państwa, przechodząc od feudalnej do monarchiczno-biurokratycznej lub teokratycznej; zmieniał się język, zmieniała religia, zmieniali obyczaje i mody.

Tak jest: i „mody“, gdyż życie domowe Egipcjan nie różniło się w gruncie rzeczy od życia większości narodów dawnych i teraźniejszych.

Mieszkańcy pobrażę Nilu czcili faraona, bogów, oraz kapłanów, uprawiali rolę, budowali piramidy i świątynie, zanosili modły do Apisa i krokodyłów, pisali inwentarze, protokoły i dzieła naukowe, ale po za tem lubili się stroić i bawić, tańczyć i śpiewać, polować, grać w warcaby, upijać się w towarzystwie kobiet lekkiego prowadzenia, układać wiersze miłosne, czytać romanse, zaciągać długie lichwiar-skie, robić plotki i rozmyślać nad urozmaicheniem fasonu fartuszków, peruk, oraz przyprawnych bródek, plecionych

z welny owczej, i t. p. Słowem, był Egipcjan posiadacz te same, mniej więcej, cechy, co był każdego społeczeństwa, ujętego w karby t. zw. cywilizacyi.

U góry był Faraon, oraz wyżsi dygnitarze duchowni, wojskowi i świeccy, zajęci wielką polityką, intrygami dworskimi, a niekiedy i spiskami; u dołu snuła się ciżba drobnych rolników, rzemieślników, pasterzy, rybaków i wogóle robotników, wynagradzanych lichem a nieregularnie i urządzających wskutek tego, kiedy niekiedy, bunt i „bezrobocie“.

Średnie warstwy składały się z mnóstwa pisarzy, t. j. podrzędnych biurokratów, z kupców, oficerów, artystów, kapłanów niższego stopnia i t. p.

Wszystko to, jak świadczą odcyfrowane niedawno papirusy, oraz ciekawe malowidła ściennie w niektórych budynkach, żyło sobie dość wesoło, swobodnie i ruchliwie. Myśl o istnieniu pozaświatowem nie psuła bynajmniej Egipcjanom istnienia doczesnego.

Dla zapewnienia żywota wiecznego duszy, albo raczej sobowtórówi eterycznemu (ka), balsamowano sumiennie trupy i wznoszono mocne i przestronne grobowce, zapelniając je nie tylko symbolami kultu religijnego, lecz i przedmiotami codziennego użytku, oraz obrazami zwykłych zajęć i zabaw zmarłego.

Na tem kończyła się troska o przyszłość nadziemską. Kto był pewny, że ciało jego, obwieszane amuletami, spocznie w porządnym i pewnym schronisku, myślał tylko o swoich interesach i przyjemnościach, zostawiając mistykę, teologię i filozofię kapłanom.

Krótko mówiąc, Egipcjanie był to naród doskonale i mocno zorganizowany, dobroduszny, pracowity, praktyczny i z wielu względów podobny raczej do pozytyw-

nych Chińczyków, niżeli do rozmarzonych poetycznie Indusów, z którymi, dzięki pewnym powierzchownym analogiom, porównywać go lubiono.

W szczegółach ustroju społeczeństwa egipskiego zachodziły ciągle modyfikacje i zwroty: kraj to postępował naprzód, to się cofał duchowo i politycznie; jedna klasa brała górę nad drugą; jeden bóg przyćmiewał chwilowo innych; jedno miasto narzucało swą hegemonię pozostałym i t. p. Ale ogólny nastrój, kierunek, charakter, duch cywilizacji nadnilowej pozostawał ten sam, nawet wtedy, kiedy naród popadał w długoletnią niewolę cudzoziemców. Wszyscy niemal zdobywcy Egiptu szanowali, a nawet przyjmowali jego język, pismo, religię i obyczaje.

Słowem, naród egipski był konserwatywny, ale nie był bezduszny; trzymał się mocno starych wierzeń i ideałów, ale nie gardził życiem i nie wyłamywał się z pod jego praw.

Do takich wniosków doszła dzisiaj egiptologia, Prus zaś zużytkował sumiennie jej zdobycze, kładąc specjalny nacisk na realno-społeczną stronę życia i wyznaczając martwemu, sztywnemu, hieratyczno-symbolicznemu Egiptowi tyle tylko miejsca w swoim utworze, ile zajmował niegdyś w rzeczywistości.

Ktoby, kreśląc obraz życia współczesnego, pominął to, co się dzieje w domach prywatnych, restauracjach, fabrykach, szynkach, koszarach, a opisał same ceremonie kościelne i cmentarne, oraz parady wojskowe, stworzyłby dzieło fałszywe. Otóż równie fałszywym byłby obraz Egiptu, oparty na samych urzędowo-religijnych pomnikach i źródłach, które przeinaczały rzeczywistość, stylizując ją niejako w myśl niezmiennych tradycyjnie-hieratycznych ideałów.

Nawet Tyberyusz, Neron i Kaligula przedstawiani byli przez współczesnych rzeźbiarzy egipskich w kostiumie faraonów, chociaż go nigdy nie nosili, jak nasz Sobieski (w Łazienkach) ubrany jest w strój starorzyski, chociaż całe życie chodził w stroju polskim.

Otóż ze względu na stałą, zwłaszcza w Egipcie, skłonność sztuki urzędowej do idealizowania pewnych — nie wszystkich! — objawów życia, nie można zbyt polegać na świadectwie pomników artystycznych i należy je zestawiać z innemi, bliższemi rzeczywistości i szerszemi źródłami ¹⁾.

Niewątpliwie, podczas uroczystych obrzędów faraon przybierał sztywną majestatyczną pozę, w jakiej go przedstawiają święte posągi; po skończeniu ceremonii jednak, w haremie, wśród kobiet i dzieci, na uczcie, w gronie przyjaciół, na polowaniu i t. p., stawał się człowiekiem. Ślusznie więc postąpił Prus, robiąc ze swego bohatera żywą, czującą istotę, nie zaś imponujący, lecz martwy kolos kamienny...

¹⁾ Źródła owe są to przedewszystkiem dokumenty prawne, protokoły i wyroki sądowe, inwentarze, kajety szkolne, listy i notatki prywatne, zbiory karykatur erotyczno-satyrycznych (papiirus turyński), jako też dzieła literatury świeckiej: romanse, bajki, pieśni miłosne i pijackie, satyry i t. p. Egipcyanie, słabi w orężu, byli bardzo mocnymi w piórze i lubili pisać dużo. Dzięki temu, posiadamy dzisiaj olbrzymie skarby wiadomości w ocalonych od zagłady papirusach, z których połowa przeszło czeka jeszcze na odcyfrowanie. Z tego atoli, co już odcyfrowano, widać, że, pominiawszy różnice rasowe, Egipcyanie byli, w gruncie rzeczy, takimi samymi ludźmi, jak Grecy, Rzymianie, a nawet i — Warszawiaczy, których tak gwałtownie i tendencyjnie szukano w ostatniej powieści Prusa. Naturalnie, mamy tu na myśli Egipcyan pospolitych, „codziennych“, żywych, nie tych granitowych, „od święta“ i parady.

IV.

Jeżeli o życiu domowym i towarzysko-społecznem Egipcyan posiadamy względnie spory zasób dokładnych wiadomości, to historia polityczna narodu przedstawia się bardzo niejasno. Dzieje Egiptu, jak dotychczas, są tylko suchym rejestrem, przepelnionym lukami i błędami. Co do niektórych dynastii brak nam literalnie wszelkich wzmianek, o innych zaś rodach królewskich wiemy najczęściej to jedynie, co opiewają szablonowe napisy hieroglificzne, wysławiające, na granicie świątyń, sarkofagów, piramid i pomników, w kłamliwym oficjalno-bombastycznym stylu, „wielkie“ czyny „świątecznych“ faraonów.

Bądź co bądź jednak, te szumne nekrologi i autopa-negiryki, przy całej bezbarwności i jednostronności, zawierają dane faktyczne: imiona, daty, nazwy miejscowości, oraz narodów, z którymi prowadzono wojny, lub zawierano traktaty. Mniej daleko zasługują na wiarę opowieści późniejszych historyków: Manetona, Herodota i Diodora, którzy czerpali materiał z drugiej przeważnie ręki i, zamiast dziejów realnych, opowiadali legendy i bajki.

Jeśli weźmiemy epokę, odtworzoną przez Prusa, to wiadomości ściśle historyczne o niej dadzą się streścić w kilku wierszach. W XI-m, mniej więcej, wieku przed Chrystusem, dynastia Ramzesydów, dwudziesta z szeregu rodów, władających Egiptem, upadła i na tron wstąpił faktyczny kierownik nawy państwowej, Herhor, pierwszy prorok, czyli arcykapłan tebańskiego boga Ammona i założyciel dynastii XXI, która zresztą nie rządziła ani zbyt długo, ani zbyt szczęśliwie.

Czy dynastia XX skończyła się na Ramzesie XII, czy XIII? Co do tego punktu, zdania są podzielone. Raw-

linson, idąc za Manetonem, przyjmuje trzynastu Ramzesydów tego imienia, Maspero wylicza ich tylko dwunastu¹⁾. Jak widzimy więc, główny bohater powieści Prusa jest postacią problematyczną, fikcyjną może, o życiu zaś i losach tego potomka dogorywającej dynastii nie wiemy absolutnie — nic.

Jeżeli tak jest istotnie, to jakże się w „historycznej“ powieści Prusa przedstawiają dzieje?

Otóż przedewszystkiem trzeba pamiętać, że autor „Faraona“ nie nazwał swego utworu powieścią „historyczną“, ani powieścią „z dziejów Egiptu“, jeno poprostu i skromnie: „powieścią“, czyli artystycznym połączeniem prawdy z fantazją.

Prawdą w „Faraonie“ jest nie tylko fakt przejścia berła z rąk królewskich w ręce duchownego majordoma, lecz i ogólny charakter, nastrój, koloryt cywilizacji egipskiej w danej epoce; autentycznymi również są wszystkie niemal pojedyncze szczegóły olbrzymiego obrazu, chociaż ich ugrupowanie wkracza już w dziedzinę fantazji.

Autor, pragnąc stworzyć dzieło skończone i nadać mu odpowiednią wypukłość i jędrność, musiał skoncentrować niejako niepewne wyniki egiptologii, uzupełnić i spoić z sobą luźne fragmenty badań, odgadnąć to, czego archeologia dotąd nie znalazła, porównać i zsyntetyzować sprzeczne hipotezy różnych uczonych, słowem — musiał siłą swej wyobraźni twórczej odbudować ruinę i zamienić niebotyczny stos zaciekawiających, ale tajemniczych gruzów w okazały gmach, kompletny i dostępny dla wszystkich.

¹⁾ Maspero: „Histoire ancienne des peuples d'Orient“, wyd. V, str. 289.

Aczkolwiek wyobrażenia stanowi jeden z najpotężniejszych czynników twórczości Prusa, umie on jednak, dzięki swemu fanatycznemu niemal kultowi logiki i ścisłości, trzymać ów lotny żywioł na wodzy. Wskutek tego, tam tylko, gdzie—jak w opisie urzędnika i roli państwowej zagadkowego labiryntu—czuł się autor zupełnie swobodnym i uprawnionym do fantazywania, nie krępował się żadnymi względami, prócz natury i ducha tematu. W innych razach poddawał swoje pomysły kontroli chronologiczno-geograficznej, i dopiero uznawszy, że są nie tylko artystycznie, lecz i dziejowo prawdopodobne, wcielał je do organizmu dzieła.

Tak np. rzecz się miała z najemnikami greckimi, odgrywającymi pewną rolę w powieści. Według Herodota, Grecy zetknęli się z Egiptem dopiero za Psametyka, który przy pomocy jurgieltników helenickich wyzwolił ojczyznę z pod jarzma asyryjskiego i ufundował XXVI dynastję (650 l. prz. Chr.). Tymczasem już w „Iliadzie“ Homerowskiej czytamy:

..... Teby egipskie,

Gród okazały, gdzie skarby po domach złożone są wielkie,
Gród, w sto bram opatrzony, a w każdej bramie po dwustu
Mężów narazie wyrusza na wozach w pełnym rynsztunku.

(IX, 381 — 384, przekł. Mleczki).

Nietrudno stąd wyprowadzić wniosek, że stosunki pomiędzy Grekami i Egipcyanami musiały istnieć już na parę wieków przed Psametykiem, t.j. mniej więcej w okresie, opisywanym w powieści Prusa.

Przypuszczenie to stało się niemal pewnikiem, z chwilą odkrycia przez Mariette'a baszę na ścianach świątyni w Medinet-Abu pod Tebami dokumentów, świadczących, że Ramzes III (około 1200 l. prz. Chr.) walczył zwycięsko

z plemionami helenickimi Azji Mniejszej¹⁾. Jeżeli Ramzes III tryumfował nad Grekami, to jego pra-prawnuk, Ramzes XII, mógł ich używać jako najemnych żołnierzy. Było to zgodne z duchem epoki, trzy czwarte bowiem, jeżeli nie więcej, wojska egipskiego składało się już wówczas z cudzoziemców, o których pochodzeniu trudno w znanych nam źródłach doczytać się czegoś pewnego.

Głównej masy jurgieltników dostarczali, jak się zdaje, Libijczycy, ale papirusy wzmiankują i o innych, nieokreślonych bliżej plemionach, wśród których można było, bez grzechu prawie, pomieścić i Greków, zwłaszcza jeżeli to miało wpłynąć korzystnie na barwność i pełnię tła powieściowego.

Na zasadzie podobnych, czysto hypotetycznych, ale mądrze obmyślonych i wytrzymujących krytykę kombinacji, wprowadził Prus do swojego romansu cały szereg motywów, które w połączeniu z autentycznymi szczątkami historii zlały się w jedną organiczną i żywotną całość.

Czy wszystko działo się w ten sposób, jak autor opowiada — o tem nie wiemy; że jednak wszystko bez wyjątku prawie tak się dziać *mogło* — za to ręką prawa logiki i psychologii, na których, niby na filarach, Prus dzieło swoje przedewszystkiem opierał.

Autor „Faraona“ znajdował się do pewnego stopnia w tem samem położeniu, co twórca „Salammbô“ — Flaubert. Obaj musieli ze względów artystycznych uzupełniać ubogie i modyfikować problematyczne dane historii i archeologii; obaj raczej tworzyli, niżeli odtwarzali; obaj

¹⁾ Gabriel Charmes: „L'Égypte, Archéologie, Histoire, Littérature,“ str. 25, 36; Mariette Pacha: „Itinéraire de la Haute Égypte,“ 166 — 184.

nakoniec, wskutek braku źródeł, więcej musieli się troszczyć o prawdopodobieństwo, niżeli o prawdę dziejową¹⁾.

V.

Streszczając wszystko, cośmy o dziejowym tle ostatniej powieści Prusa mówili, dojdziemy do wniosku, że autor, poznawszy doskonale i przetrawiwszy w swoim umyśle zdobycze egiptologii współczesnej, dał żywotny i prawdziwy obraz cywilizacji nadnilowej, ale nie napisał bynajmniej powieści historycznej w ścisłym tego wyrazu znaczeniu. Dlaczego? Po pierwsze dlatego, że brakło mu źródeł, po drugie zaś dlatego, że — nie chciał. Gdyby bowiem Prusowi szło o dokładność faktyczną, znalazłby, nawet w historii Egiptu, epokę bardziej dostępną i lepiej zbadaną, wybierając atoli chwilę zagadkową i ciemną, uczynił to bez wątpienia rozmyślnie, pociągnięty dramatycznością sytuacji dziejowo-społecznej. Po za suchą kronikarską wzmianką o upadku jednej a wzniesieniu się na tron drugiej dynastii królów, dojrzał Prus tragedję, której bohaterami były nie tylko jednostki, lecz i korporacje, klasy i plemiona, słowem, całe społeczeństwo egipskie, przebywające ciężki paroksyzm rewolucyjny.

Jeżeli więc nie możemy nazwać „Faraona“ powieścią

¹⁾ Flaubert np. obdarzył Kartaginę wodociągiem (którego w owej epoce nie miała), gdyż umożliwiło mu to skreślenie efektownego epizodu wdarcia się nocą dwóch wodzów zbuntowanego żołdactwa w mury miasta. Z ukrzyżowania Hannona, którego inne bandy jurgieltników zamordowały w parę lat później na wyspie Sardynii, zrobił epizod bitwy pod Tunisem i t. p. Ponieważ wszystkie te zmiany potęgowały artystyczną wartość utworu, nie fałszując bynajmniej ducha historii, nikt, prócz archeologów, przeciwko nim nie protestował.

historyczną, to nie możemy mu odmówić miana powieści *historyzoficznej*.

Prus zawsze i wszędzie doszukiwał się przyczyn i wiązał je w organiczne szeregi, skuwane ogniwami konieczności w jedną harmonijną całość. Istota ustroju państwowo-społecznego obchodziła go bardziej może od innych kwestyi filozoficznych. Poświęcił też jej niemało pracy i czasu, czy to jako teoretyk-socjolog, czy jako dziennikarz-publicysta, czy też jako artysta-powieściopisarz.

Naturalnie, iż w nowelach i romansach współczesnych, odzwierciedlających zawile, drobnostkowe i mętne stosunki czasów dzisiejszych, nie mógł Prus traktować socjologii w sposób, że tak powiem, monumentalny; realizm nie znosi gładkich, szerokich płaszczyzn i regularnych linii, żywołem bowiem jego jest asymetria i swoboda. Chcąc ująć ideę społeczeństwa w wyraźne ramy architektoniczne, należało poszukać materiału w przeszłości, która przestała już burzyć się i rosnąć, a na którą w dodatku trzeba spoglądać z oddalenia, zacierającego wprawdzie drobne szczegóły, lecz uwydatniającego natomiast wielkie, pomnikowe rysy, oraz ogólny plan obrazu.

Najwybitniejszym i najciekawszym bezwarunkowo wcieleniem syntezy socjalnej był ustrój Egiptu starożytnego, w którym, dzięki warunkom geograficzno-klimatycznym, społeczeństwo skryształizowało się w niesłychanie logiczne, proste a zarazem względnie trwałe formy.

Jeżeli zaś symetryczny i zrównoważony układ państwowy nadnilowej krainy interesował socjologa, to ruchliwe życie jej mieszkańców, oraz oryginalność i tajemniczość pewnych objawów cywilizacyjnych musiały przemówić do wyobraźni artysty.

Współdziałanie tych czynników pobudziło Prusa do napisania utworu, którego szkielet duchowy składają idee psychologiczno-socjologiczne, a którego ciało i szaty są utkane z ciepłych, realnych, drgających czuciem i bólem włókien życiowych.

Poświęciliśmy tyle miejsca ogólnej charakterystyce „Faraona,” gdyż — pomijając tymczasowo jego wartość artystyczną — mamy do czynienia z pracą tak oryginalnie pomyślaną i wykonaną, że niepodobna jej zaliczyć, bez omówień i zastrzeżeń, do żadnej ze znanych rubryk powieściopisarstwa.

Musieliśmy więc zawadzić o historię i cywilizację Egiptu i wyświecić stosunek autora do materiału, z którego, według własnego natchnienia, dzieło swoje rzeźbił. Załatwiwszy się z owymi historyczno-technicznymi kwestyami, możemy nareszcie spojrzeć na „Faraona,” jako na czysty wytwór sztuki.

VI.

Po jasnym, treściwym, ale niezwiązanym zupełnie z powieścią wstępem dydaktycznym, który, ze względu na małą popularność egiptologii u nas, może się większości czytelników bardzo przydać, wprowadza nas autor w rozdziałach I — V odrazu *in medias res*.

Następca tronu egipskiego, dwudziestodwuletni Ramzes, odbywa manewry z wojskiem, by dowieść, że potrafi kierować wielkimi masami żołnierzy.

W charakterze sędziego i eksperta towarzyszy armii arcykapłan Herhor, wszechwładny minister panującego faraona, Ramzesa XII.

Zarodki wzajemnej nienawiści i zazdrości, z których później miała wybuchnąć brzemenna w skutki wojna do-

mowa, występują bardzo wyraźnie u obu przyszłych antagonistów. Poważny, mądry, milczący Herhor lekceważy zdolnego, ale krewkiego młodzika, który, prowadząc wojsko w sposób tak doskonały, że wzbudza podziw starych wodzów, popełnia jednak kilka lekkomyślnych wybryków. Następca tronu znowu gniewa się na Herhora, oraz całą korporację kapłanów za to, że usuwają go od wybitniejszej roli w zarządzie państwa, którem, dzięki niedolęstwu ostatnich Ramzesydów, zawładnęli prawie zupełnie.

Gdyby manewry wypadły pomyślnie, książę otrzymałby dowództwo korpusu. Wskutek zbiegu różnych okoliczności, a po części i z własnej winy młodego Ramzesa, który, zajmując się piękną Żydówką, Sarą, zapomniał na chwilę o obowiązkach naczelnika armii, żołnierzy jego zaskoczył oddział wielkiego wojownika, Nitagera, i następcę tronu, nie widząc innego sposobu wydobycia się z matni, rzuca się z gołym mieczem na chwilowych przeciwników. Szalony ten postępek budzi zachwyt w Nitagerze i w całym wojsku, ale oburza rozsądnego i zimnego Herhora, tak, że książę Ramzes wraca do stolicy, niepewny rezultatów swojego egzaminu na wodza.

Prus nie posiadał nigdy typowej wady naszego powieściopisarstwa — rozwlekłości. Zawsze wyrażał się możliwie jędrnie i krótko; ale zwartość i ścisłość, do jakiej doszedł w początkowych pięciu rozdziałach „Faraona,” jest zaiste zdumiewająca. Z materiału, wtłoczonego w sześćdziesiąt kilka stron, możnaby zrobić bez trudu tom cały. Czego bo tam niema? I ogólny wygląd egipskiej ziemi na wschód od Memfis, i opis wojska, i ruch na szosie, kanałach i polu, i dobitna charakterystyka dwóch bohaterów, oraz całej grupy główniejszych działa-

czów późniejszego opowiadania, i obraz antagonizmu, rozdzielającego różne klasy, korporacje i plemiona, zamieszkujące owoczesny Egipt, i psychologia tych gromad społecznych — słowem, jest to cała powieść w pączku.

Herhor mileczy, myśli, chce i rozkazuje; Ramzes rwie się do czynu, marzy o zdławieniu kapłańskiego możnowładztwa i całuje piękne dziewczęta. Tutmozis, kuzyn i wierny adjutant następcy tronu, bawi się bez troski o jutro, ale pamięta o przyjacielu; wielki wódz, Nitager, spełnia z żołnierską rubasznnością i prostotą swoje obowiązki; Grek, Patrokles, klnie i gardzi „egipskimi krowiarzami;“ obłudny karyerowicz, Eunana, wprowadza przez swój zabobonny kult dla świętych żuków, skarabeuszów, całą armię w kłopot; piękna Sara broni się od uścisków księcia, którego kochać zaczyna; oficer hyksoskiego rodu skarży się na nienawiść, jaką jego żółtawa cera budzi w prawowitym Egipcyaninie, szlachetny zaś kapłan Pentuer boleje nad losem wyzyskiwanych chłopów, z których sam pochodzi ¹⁾.

A i o owych nieszczęśliwych chłopach nie zapominał autor! Jednemu z nich żołnierstwo, robiąc przejście dla machin wojennych, zasypało, z rozkazu Herhora, kanał, nad którym przez dziesięć lat pracował nocami, gdyż

¹⁾ Jednym z najbardziej rozpowszechnionych błędów jest mniemanie, jakoby ustrój państwa Egipskiego opierał się na kastach, podobnych do staroindyjskich. Otóż to nie prawda. Istniał wprawdzie zwyczaj, że syn dziedziczył po ojcu urząd, lub rzemiosło, ale nie było to prawem. Zwłaszcza w epoce, którą opisuje Prus, dziedziczność stanu kapłańskiego trafiała się rzadko i była raczej objawem nepotyzmu, niżeli zwyczaju. Każdy, kto dużo umiał, miał protekcję i przeszedł przez niższe stopnie hierarchii, mógł zostać kapłanem. (Por. dr. Ermann: „Aegypten und aegyptisches Leben im Alterthum,“ 398).

w dzień był zajęty u swego pana... Za wykopanie kanału miał otrzymać wolność, a tymczasem kilkadziesiąt greckich oskardów i łopat w jednej chwili zniweczyło owoc tyloletnich wysiłków, arcykapłan zaś odmówił sprawiedliwości... Zrozpaczony nędzarz wiesza się na drzewie tamaryndowem.

I „wisiał z głową wyciągniętą naprzód; miał usta szeroko otwarte, dłonie zwrócone do widzów, a w oczach zgrozę; wyglądał, jak człowiek, który chce coś powiedzieć, ale mu głosu zabrakło.“ — „Nieszczęśliwy!“ — westchnął ze współczuciem książę. Gdy wrócił do orszaku, kazał sobie opowiedzieć historię chłopca, i później przez długi czas jechał milczący. Przed oczyma wciąż stał mu obraz samobójcy, a w sercu nurtowało uczucie, że temu pogardzonemu niewolnikowi stała się krzywda. Tak niezmierzona krzywda, że nad nią mógł zastanawiać się nawet on, syn i następca faraonów (str. 60). A kiedy Ramzes wrócił do domu i wydał Tutmozisowi rozkaz odszukania dzieci samobójcy i zajęcia się ich losem, odezwał się z gęstwiny parku głos: „Niech błogosławi cię, Ramzesie, jedyny i wszechmocny Bóg, który nie ma imienia w ludzkim języku, ani posągów w świątyniach!“ „Kto jesteś?“ — pytają zdumieni młodzieńcy. — „Jestem skrzywdzony lud egipski!“ — powoli i spokojnie odpowiedział głos (79).

Tajemniczą osobą, starającą się w ten sposób oddziaływać na umysł następcy tronu, jest — jak się to pokazuje z toku opowiadania — święty mędrzec Pentuer, kapłan-idealista, który sądzi, że później, przy pomocy młodego faraona zdoła zaprowadzić w rozkładającym się już państwie Egipskiem pewien ład i poprawi oplakaną dolę najniższych klas ludu.

Wspomniany wyżej epizod zamyka pierwszy główny

ustęp akcyi, w którym autor zawarł niejako całą ekspozycję przyszłej tragedii dziejowej. Dalszy ciąg romansu jest tylko szerokiem i mistrzowskiem rozwinięciem „leitmotivów,” skupionych w owej krótkiej, ale bogatej w treść „uwerturze” opowiadania.

Na tle skryzalizowanej i zmieniającej się bardzo leśniwie psychologii państwa, przedstawia nam autor szybki rozwój duchowy młodego księcia, który ma stanąć u steru owego państwa.

Najpierw styka się z faraonem, który traktuje go, nie jako ojciec, ale jako władca, posągowe uosobienie blasku, potęgi, oraz wyższych celów państwowych, i który w imię tych celów nie daje synowi dowództwa korpusu Menfi. Ramzes przypuszcza, nie bez racyi zresztą, że po za odmową ukrywa się intryga Herhora i, obrażony, usuwa się od dworu, by szukać pociechy w objęciach pięknej i dobrej Sary, którą częścią zabrał, częścią kupił od jej ojca, Żyda Gedeona. Ponieważ miłość nie może wyczerpać kipiącej jego energii, księżę dużo obserwuje i myśli.

Wszystko to jednak przedstawione jest nie w formie suchych refleksyi, lecz pod postacią pełnych ruchu scen z życia wszystkich warstw ludu egipskiego, scen, na które Ramzes patrzy, bierze w nich udział, odbiera od nich wrażenia i zastanawia się nad niemi.

Brak pieniędzy zmusza księcia do zabrania znajomości z fenickimi lichwiarzami; zniewaga, wyrządzona jego żydowskiej kochance przez przesądne chłopstwo, daje mu poznać motłoch z niesympatycznej strony; proces o napaść, który z tego powodu wynikł, wprowadza przyszłego faraona w styczność z sądami i ciężką, ślepą, bezlitośną machiną biurokracyi egipskiej; podróże po wezbranych Nilu, przedsiębrane w celu odszukania tajemniczego ka-

plana (Pentuera), co mu wyświadczył wiele przysług, nasuwa na oczy następcy widok rzeczywistej nędzy chłopów, z których poborcy wyduszają za pomocą kijów i tortur nadmierne daniny.

Nowa niełaska ojca, który, wyjeżdżając do Teb, mianował nie syna, lecz Herhora namiestnikiem, doprowadza Ramzesa do wściekłości. Po wybuchu następuje reakcja, nuda i wzmożona tęsknota do dworu i władzy, połączona ze świadomością winy względem świętego faraona, którego księżę, jako typowy Egipcjanin, uważa za boga ziemskiego, a któremu przywiązani do młodego wojownika żołnierze greccy ubliżają po szynkowniach i placach publicznych.

Surowe napomnienie, udzielone ich wodzowi przez księcia, uznano w pałacu królewskim za akt skruchy, i stary faraon dopuszcza syna do łaski, mianując go dowódcą korpusu i namiestnikiem Dolnego Egiptu.

Tutaj zaczyna się trzeci okres politycznej edukacyi przyszłego króla. Próbuje on sam wprowadzić w czyn to, o czem zawsze marzył: ma nareszcie władzę w rękę i pragnie ją wykonywać, ale — nie wie jak. Widzi tylko, że machina państwowa jest bardziej skomplikowaną i nieruchawą, niżeli prosta, sprężysta organizacja wojskowa.

Ramzes więc uczy się, pyta, bada, ale poznaje tylko szczegóły, nie mogąc dotrzeć do jądra rzeczy i schwytać nici przewodniej, która wiąże wszystkie reguły polityki i administracyi w jeden systemat organiczny.

Wielec pisarze i inni urzędnicy nie mogą objaśnić chciwego wiedzy księcia, bo są tylko ślepych wykonawcami wyższych rozkazów; nomarchowie kłamią, gdyż sami obawiają się światła prawdy. A kiedy Ramzes, z właściwym sobie uporem i odwagą, dotarł wreszcie do źródeł

złego, przerażony dygnitarz-winowajca zgładza podstępnie świadków i przysyła następcy własną córkę, by swemi wdziękami gniew jego ułagodziła. Ramzes, niestety, jest nie tylko dzielnym, lecz i lubieżnym, przyjmuje więc — według obyczaju egipskiego — piękną dziewczę do swego haremu i puszcza daną sprawę w niepamięć, ale mimo to nie przestaje myśleć o nieporządkach państwowych i ich przyczynie. Widząc, że kapłani, z którymi, od czasu nominacji na namiestnika, żyje na stopie pokojowej, najwięcej, bądź co bądź, posiadają inteligencji i wiadomości, zwraca się do nich i otrzymuje w odpowiedzi radę, żeby udał się do którego z większych kolegów i, otrzymawszy tam wyższe święcenia, otworzył sobie tym sposobem wrota do tajemnic państwowych. Księżę, party żądać poznania prawdy, ubiera się w proste suknie pielgrzyma, posypuje głowę popiołem i dąży boso do wielkiej świątyni bogini Hator, by się uczyć mądrości politycznej (tom II).

To, co tam widział i czego się z wykładów mądrego Pentuera nauczył, rozjaśnia mu w głowie, ale budzi zarazem większą, niż przedtem, nieufność do kapłanów, których Ramzes posądza o podporządkowywanie interesów państwowych interesom własnej korporacji. Księżę, marząc o zaćmieniu sławy swego zwycięskiego imiennika, widzi jedyne zbawienie upadającego królestwa w wojnie zaborczej, ostrożni zaś kapłani pragną pokoju za wszelką cenę, tembardziej, że ich przyjaciel, wielki mag chaldejski, Beroes, wyczytał z gwiazd, „iż przez całe następne dziesięciolecie Egipt nie będzie szczęśliwy w walce z plemionami azyatyckimi, a zwłaszcza z Asyryą.“

Z drugiej znowu strony Fenicyanie, którym wzrost potęgi asyryjskiej wydaje się niebezpiecznym, robią wszystko, co mogą, żeby młodego Ramzesa pobudzić do oporu

przeciwko kapłanom i ich pokojowej polityce. Pożyczają więc księciu pieniędzy, a nawet, znając jego zmysłowość, oddają mu śliczną kapłankę Astarty, Kamę, jako nałożnicę.

Stosunek z przewrotną Fenicyanką trwa krótko, ale sprowadza bardzo smutne następstwa. Były kochanek Kamy, śpiewak Lykon, zabija synka Ramzesowego, zrodzonego z odrzuconej, lecz zawsze wiernej Sary, która umiera z rozpacz w więzieniu. Prócz tego, z powodu podobieństwa Lykona do księcia, na tego ostatniego pada podejrzenie o dzieciobójstwo, co kapłani — przed którymi Ramzes w stanie nietrzeźwym wygadał się ze skrywanymi dotąd w głębi serca uczuciami i planami — pragną wyzyskać na swoją korzyść. Zwłaszcza stary fanatyk, Mefres, któremu następcę wytknął nieostrożnie jego jałowe praktyki okultystyczne, robi wszystko, co można, żeby zaszkodzić „bezbożnemu i lekkomyślnemu bluźniercy.“

Tymczasem wybuchła wojna z Libijczykami, wywołana przez kapłanów, pragnących dać zatrudnienie krewkiemu księciu; Ramzes zostaje naczelnym wodzem i odnosi walne zwycięstwo, zarówno dzięki swym strategicznym zdolnościom, jak i lekkomyślnemu zuchwalstwu i odwadze. Wraca w tryumfie do stolicy i, znalazłszy tron opróżniony wskutek śmierci ojca, zostaje nareszcie tem, czem oddawna być pragnął: wszechwładnym faraonem, panem Górnego i Dolnego Egiptu. Skończyły się lata nauki i próby, a zaczyna się burzliwy i wstrząsający dramat walki o władzę, któremu autor poświęcił cały tom trzeci.

W dwóch pierwszych tomach, na nitkę streszczonej przez nas pobieżnie intrygi nanizal Prus mnóstwo obra-

zów, malujących dokładnie zwyczaje i obyczaje, oraz ustroj starożytnego Egiptu za czasów XX dynastji.

Widzimy więc, co robią Egipcjanie przed, podczas i po przyborze Nilu; poznajemy wnętrza więzień i funkcyonowanie sądów, patrzymy na życie miast i ruch cudzoziemców w gospodach publicznych, zaglądamy za mury pałacu królewskiego i w podziemia świątyni, gdzie najwyżsi dostojnicy duchowni radzą o kwestjach wielkiej polityki i odprawiają mistyczno-okultystyczne ceremonie. Prócz tego ukazuje nam autor porządki i nieporządki państwowe, nadużycia nomarchów, bunt głodzonych kopaczów, orgie dworzan i szlachty, zuchwalstwo „cechu“ złodziei, oraz ulubioną zabawę Egipcjan starożytnych: walkę rozjuszonych byków i t. p. A wszystko to nie stanowi luźnej, kalejdoskopowej mozaiki, lecz łączy się organicznie z biegiem opowiadania. Każda nowa scena nie tylko wtajemnicza nas w życie przedwiekowych pokoleń, lecz posuwa zarazem naprzód akcję i przyspiesza wybuch nieuniknionego konfliktu pomiędzy władzą duchowną a świecką, między kapłanami a faraonem.

Ramzes czuje na swoim karku jarzmo wszechpotężnej korporacji, która, dzięki ofiarności a zarazem słabości jego przodków, zgromadziła niezmierzone bogactwa i, co ważniejsza, posiadała nieoceniony skarb moralny: wiedzę, która ją uczyniła nie tylko fizyczną, lecz i duchową władczynią Egiptu. Następca tronu, biorąc rzeczy po żołniersku, liczy się tylko z materyalną potęgą kapłanów, a lekceważy umysłową, i to staje się przyczyną jego upadku. W tem tkwi, że użyjemy terminologii estetyków niemieckich, „błąd tragiczny“ (tragische Schuld) młodego, lecz pełnego nadziei bohatera.

O skutkach, które sprowadza zaślepienie Ramzesa, opowiada ostatni tom znakomitego dzieła.

VII.

Walka pomiędzy władzą duchowną a świecką nie była w dziejach Egiptu zjawiskiem wyjątkowym.

Na parę wieków przed Ramzesem XIII, królowie Amenhotep III, a zwłaszcza syn jego Amenhotep IV (z dynastji XVIII), pragnąc skruszyć potęgę arcykapłanów Ammona, próbowali zdetronizować samego tebańskiego boga i wprowadzić kult Atona (tarczy słonecznej), stanowiący odmianę prastarej religii Ra (Re), czyli słońca. Amenhotep IV zabrał się do owej mądrze obmyślanej reformy w sposób zbyt fanatyczny i szorstki, i wskutek tego wywołał reakcję na korzyść krzywdzonego bóstwa ¹⁾. Po śmierci ukoronowanego „heretyka“, Ammon i jego kapłani odzyskali dawne dominujące stanowisko w religii i państwie i z każdym rokiem wzrastali w bogactwa i siłę. Herhor był więc istotnym władcą Egiptu na długo przed przyjęciem tytułu faraona.

Pierwsze jego zetknięcie z młodym królem zapowiada przyszłą burzę.

Ramzes, obejmując rządy, ogłasza, że nie chce przyjąć najwyższych święceń kapłańskich, lecz pozostanie żołnierzem i ubrany w zbroję wchodzi z chrząstem i brzękiem do sali tronowej. Powitany przez dwór, z Herhorem na czele, zadaje mu odrazu pytanie: co znaczy złoty wąż, ureus, symbol władzy królewskiej na infule arcykapłana? Herhor zmieszany zdejmując święty symbol, ale

¹⁾ Imię Ammona wygładzano i wycinano z pomników; król sam zmienił swoje miano, w którym znajdowała się sylaba „Amen“ na „Kun aton“ itp. (Ob. Maspero, Ermann itp.).

całe wyższe kapłaństwo zaznacza odrazu wrogię stanowisko względem tronu. Ramzes ma za sobą szlachtę, oraz armię, upojoną świeżem zwycięstwem, i liczy także na lud, któremu za radą zacnego Pentuera zamierza dać znaczne ulgi. Ulgi owe atoli wymagają na razie wielkich nakładów finansowych, a kasa państwa jest prawie pustą. Młody monarcha zwraca się do kapłanów, żądając, aby mu powierzyli część olbrzymich skarbów, złożonych w Labiryncie, lecz spotyka się z odmową. Kapłani przyjmują na siebie kosztą pogrzebu Ramzesa XII, który kochał „sługi boże,” lecz dla zuchwałego następcy jego mają tylko ironiczne obietnice „modłów” i „procesyi.”

Doprowadzony do ostateczności, Ramzes XIII przyjmuje pomoc Fenicyan, którzy mu wypłacają z góry zadatek za prawo przekopania i użytkowania kanału, łączącego morze Śródziemne z Czerwonem ¹⁾. Prócz tego sprowadzają zbuntowanego przeciwko własnej korporacji kapłana, Samentu, który podejmuje się odnaleźć drogę do skarbów ukrytych w Labiryncie i ginie tam w chwili, kiedy dosięgł prawie celu ²⁾.

¹⁾ Nie jest to bynajmniej wymysł fantastyczny. Kanał podobny, łączący oba morza za pośrednictwem Nilu, istniał od dawna; później zasypały go piaski i muł; Ramzes II oczyścił go i naprawił, ale dopiero Niko II (z dynastji XXVI) wziął się na seryo do robót, które pochłonęły podobno 120,000 ludzi i nie dały rezultatu. Ten sam Niko wysyłał żeglarzy fenickich w podróż dokoła Afryki dla zbadania bogatych a nieznananych krajów południowych. Prus więc zużytkował motywy faktyczne i nie modernizował wcale Egiptu. (Maspero, l. c., pag. 536).

²⁾ Labirynt istniał rzeczywiście i był, zdaniem Herodota, który go widział, jednym z najwspanialszych pomników architektury egipskiej. Do czego służył?—o tem niema wiadomości

Ramzes korzysta z usług apostaty, gdyż nie ma innej drogi do wyboru, bez pieniędzy bowiem niepodobna ani zgnieść kapłanów, ani też przeprowadzić szlacheśnych i pożytecznych reform w ustroju skołatane go państwa.

Kapłani ze swojej strony robią, co mogą, żeby zohydzić w oczach ludu ambitnego władcę i jego daleko sięgające plany.

Podziemna walka intryg zamienia się wkrótce w jawny bój. Szala losów się chwieje. Ramzes jednak, kierujący swą sprawą z wielkim politycznym rozsądkiem i prawdziwie bohaterską energią, popełnia drobny na pozór, ale brzemienisty w skutki błąd, który zachwiał całym olbrzymim gmachem monarszych projektów. Oto, kiedy najmędrzy z kapłanów, ubogi asceta, Menes, doniósł królowi o zbliżającym się zaćmieniu słońca, faraon, który, jak większość ludzi czynu, lekceważył wiedzę teoretyczną, odsyła astronoma do... Herhora.

Herhor, wychowany w szkołach kapłańskich, zrozumiał odrazu doniosłość podobnej przepowiedni i za pomocą szeregu prowokacyjnych środków zmusił stronników Ramzesa do ataku na świątynię w dzień i godzinę zaćmienia. I kiedy, na rzekomy rozkaz kapłanów, w samo południe zrobiła się w Egipcie noc, wojsko i tłumy uznały to za cud, spełniony przez bogów dla obrony swoich czcicieli.

pewnych. Faktem jest tylko, że posiadał mnóstwo komnat, połączonych z sobą w ten sposób, iż łatwo się było pośród nich zbłąkać, oraz, że w komnatach owych ukrywano rzeczy kosztowne, stanowiące własność świątyni i państwa. Tak mówi historia. Rola, jaką Prus temu skarbcowi przeznaczył w ustroju państwowym, oraz organizacja straży Labiryntu — wszystko to są świetne pomysły poetyczne, dostrojone znakomicie do stylu egipskich praw, obyczajów i konstytucji politycznej.

Partya faraona upadła na duchu. Reszty dokonały świetna organizacja, rozum i doświadczenie kapłanów w połączeniu ze zdradą kilku podrzędniejszych stronników Ramzesa. On sam zresztą przyspieszył swą zgubę, idąc lekkomyślnie na schadzkę miłosną i narażając się na napad byłego kochanka Fenicyanki, Kamy, Lykona, któremu skreślił wprawdzie kregi, który jednak zdążył okaleczyć króla zatrutym sztyletem, pochodzącym z arsenału świątyni, zarządzanej przez Mefresa.

Gdyby Ramzes w dniu tak ważnym nie słuchał głosu namiętności, lecz pozostał w komnatach pałacu, pośród doradców i przyjaciół, zamach, ukartowany przez mściwego fanatyka, nie powiodłby się wcale, i faraon możeby jeszcze wybrnął z topieli. W każdym zaś razie nie zginąłby marną śmiercią z rąk zahypnotyzowanego przez kapłanów somnambulika, któremu zabrał niegdyś kochankę; a zwłaszcza zaś nie zginąłby w chwili, kiedy powracał od niewiernej żony swego najwierniejszego przyjaciela...

Zgon faraona kładzie kres wojnie domowej, i na tron wstępuje Herhor, by, dokonawszy bez trudu dzieł, zapoczątkowanych przez szlachetnego, ale nieszczęśliwego poprzednika, zebrać za nie laury i błogosławieństwa ludu, który łatwo zapomina o zwyciężonych... ¹⁾

¹⁾ Ze względów artystycznych Prus zamyka swą powieść wstąpieniem na tron arcykapłana Herhora. Dalsze losy założonej przez niego dynastii nie dałyby się zresztą wtłoczyć w ramy skończonego romansu, nawet w formie epilogowej, zaudto są bowiem zawiłe i burzliwe. Obok uzurpatora duchownego w Tebach, zjawił się niezadługo uzurpator świecki w Tanie. Każdy z nich opierał swe prawa do tronu na koligacjach i pokrewieństwie po kądzieli z rodziną Ramzesydów, co należało w Egipcie

VIII.

Upadek i śmierć Ramzesa XIII wzrusza, lecz nie przynębia czytelnika. Jest to smutny minorowy akord, nie zgrzytliwy dysonans; jest to artystyczne zakończenie wspaniałej tragedii, nie brutalny efekt literacki; jest to melancholijny symbol znikomości wysiłków ludzkich, nie krzykliwy wybuch taniego pesymizmu.

Jakąż drogą doszedł autor do takiego rezultatu?

Bardzo prostą, a zarazem bardzo trudną. Oto połączył w charakterze ginącego monarchy zalety prawdziwego bohatera ze słabościami prawdziwego człowieka. Ale dokonał połączenia nie w sposób mechaniczny, jeno zlał, stopił owe różnorodne żywioły w jedną organiczną i nierozdzieloną całość: Ramzes jest w „każdym calu“ królem, nie przestając ani na chwilę być krewkim, niedoświadczonym i zuchwałym młokosem. Mimo to, albo raczej właśnie dla tego, sprawia wrażenie figury realnej, a zarazem wyższej nieskończenie nad powszedniość. Budzi on podziw i sympatię czytelników, drażniąc współcześnie ich zmysł krytyczny. Można w nim odnaleźć nie mało rysów monumentalnych, ale ani śladu szablonu, dużo życia, ale ani odrobiny banalności.

do rzeczy przyjętych. Wreszcie obie dynastie zlały się w jedną. Atoli nauczeni doświadczeniem, potomkowie arcykapłanów nie wypuszczali ze swoich rąk władzy duchownej i zarządzili państwem, nie przestając rządzić świątynią Ammona. Wreszcie nowopowstała dynastia XXII z Babustis wyparła faraonów-arcykapłanów tebańskich do Etyopii, która zamieniła się w niezależne od Egiptu, ale zbudowane na sposób egipski państwo teokratyczne, rządzone przez boga Ammona i jego proroków. W żyłach ich płynęła cząstka krwi Herhora. Potomkami Etyopów są dzisiejsi Abisyńczycy. Mumie rodziny Herhora odnalazł niedawno Maspero z Brugschem.

Podobne zlewiny poezji z rzeczywistością udają się tylko wielkim mistrzom pióra.

Od pierwszego rozdziału, od pierwszych słów niemal, które Ramzes wyrzekł do Herhora, widzimy, że przyszły faraon jest to natura bogata, nie tuzinkowa, lecz niezharmonizowana jeszcze wewnątrz. W dalszym ciągu opowiadania dobre i złe strony królewicza występują coraz wyraźniej. Charakter jego rozwija się i tężeje, ale nie zmienia swej treści. Każda cnota księcia podszyta jest odpowiednim grzechem, a każda wada ma pozór przeinicowanej zalety.

Jako wódz był odważnym i mądrym, ale zapalczywym i lekkomyślnym. Posiadał bardzo dobre serce, oraz wielkie poczucie sprawiedliwości, ale w chwili uniesienia nie panował nad sobą i mógł skrzywdzić najżyyczliwszego, lub obrazić najniebezpieczniejszego człowieka.

Jako monarcha zdawał sobie doskonale sprawę z olbrzymich obowiązków „pasterza narodu“ i pracował gorliwie i rozumnie nad polepszeniem jego losu. Brak doświadczenia jednak, oraz nadmiar energii żywotnej — zaćmiły umysł młodego faraona, który począł lekceważyć i negować wszystko, czego nie pojmował i, nie wzięwszy w rachubę wielu ważnych czynników walki, którą przedwcześnie rozpoczął, musiał upaść i — upadł, robiąc ze swego trupa podnózek do tronu dla niższego od siebie pod każdym względem, ale zrównoważonego duchowo przeciwnika.

Herhor bowiem nie jest bynajmniej „czarnym charakterem“ par excellence; przeciwnie, to człowiek ambitny wprawdzie, ale troszczący się po swojemu o losy państwa i rozumiejący — także po swojemu, t. j. ze stanowiska kapłana — potrzeby narodu. Gdyby Ramzes był po-

śluszy, Herhor służyłby mu tak samo, jak staremu faraonowi. Ponieważ młodzian chce rządzić sam, a zarazem narusza przywileje „świętego“ stanu kapłańskiego, Herhor sądzi, że ma prawo wystąpić przeciwko niemu, lecz robi to ostrożnie i taktownie, unikając gwałtownych kroków i środków. O śmierci Ramzesa nie wie nawet, jej sprawcą moralnym bowiem jest ciasny i namiętny fanatyk, arcykapłan Mefres, który obrazę, wyrządzoną mu osobiście, podniósł do rozmiarów zdrady stanu.

Herhor nie odrzuca korony, a nawet jej pożąda i stara się o nią, ale z zachowaniem wszelkich pozorów legalności, uciekając się do siły tylko dla odparcia siły.

Herhor — to skończony mąż stanu, pozbawiony wprawdzie genialności i polotu, ale doświadczony, praktyczny i obliczający wszystko na zimno. Taki człowiek, jeżeli nie upadł przy pierwszym zamachu, musiał spokojem, rutyną i cierpliwością zwyciężyć namiętnego rywala.

Zwycięstwo Herhora nad Ramzesem XIII jednak — to bynajmniej nie tryumf zła nad dobrem, lecz poprostu dowód przewagi rozsądku nad fantazją, prozy nad poezją w polityce.

Swoją drogą, chociaż proza, uosobiona w Herhorze, odnosi zwycięstwo *materyalne*, *moralnie* tryumfuje nieśmiertelna poezja, wcielona w zapaleńca Ramzesa, którego szlachetne idee i pomysły nie przepadają z nim razem, lecz wchodzą w życie pod rządami następcy, zimny arcykapłan bowiem musiał rad nierad przyjąć i zużytkować idealny spadek po ukoronowanym marzycielu, zdławionym przez bandę zacofańców i rutynistów.

Non omnis moriar — mógł zawołać, konając, Ramzes XIII. *Non omnis moriar* — ma prawo powiedzieć każdy, kto, brnąc przez błoto życia, nie uważa owego błota za

jedyny i normalny pierwiastek bytu, lecz zwraca się ku lepszym i czystszy, chociaż mniej dostępnym żywiołom... Prędzej, czy później, idealne wysiłki entuzjastów poruszają martwą i ciężką masę codziennego istnienia i nadają jej piękniejsze kształty. Czyn musi się liczyć z warunkami rzeczywistości, ale myśl powinna je wyprzedzać. Ze starcia obu tych czynników wynika postęp w rozwoju narodów, oraz całej ludzkości.

Dzieje „Faraona“ są jednym z epizodów owej walki, która nigdy nie ustaje na świecie.

IX.

Wogóle wszystkie charaktery traktowane są w taki sam sposób, jak Ramzes i Herhor. W każdym, obok realnego, codziennego podkładu, tkwi jakieś idealne jądro, które, nie odbierając danej postaci cech życia, podnosi ją jednak ponad poziom trywialności.

Nie mówiąc już o wesołym i eleganckim, ale rycerskim Tutmozisie, lojalnym słudze i towarzyszu młodego króla, ani o demonicznym kapłanie złego boga, Seta, Samentu, który jest chytrym, jak lis, a odważnym, jak lew; nie mówiąc o wielu innych, zaznaczymy tylko, że nawet taki skończony łotr, jak Lykon, sprawia — dzięki swym okultystycznym darom, połączonym ze wściekłą miłością dla prześlęcznej Kamy — wrażenie poetyczne.

Żydów i Fenicyan, malowanych wogóle dość jaskrawo i nawskroś realistycznie, upiększył autor, akcentując silnie ich solidarność wzajemną, oraz głębokie przywiązanie do rodzinnych i rasowych ideałów.

Arcydziałem atoli w tej galeryi figur, obmyślonych i wykonanych po mistrzowsku, jest osoba starego faraona, Ramzesa XII. Autor, nie zapominając ani na chwilę

o jego człowieczej naturze, a nawet starczem zniedołężnieniu, uczynił z sędziwego władcy żywy posąg, pełen hieratycznej powagi i otoczony aureolą majestatu. Postać Ramzesa XII jest wykonana w stylu urzędowo-religijnych pomników dawnego Egiptu. Wewnętrzne życie i czucie tętni lekko i słabo pod grubą powłoką królewskiego i kapłańskiego pokostu, który przesiąknął wszystkie fibry duchowe i wżarł się do głębi serca faraonowego. „Równy bogom“ Ramzes XII nigdy się nie wzrusza, nie gniewa i niczemu się nie dziwi; on wszystko wie i wszystko rozumie. Czy modli się i składa ofiary, czy udziela posłuchań dygnitarzom, czy rozmawia łagodnie z dziećmi, które twierdzą, że on jest ich ojcem, — nigdy z mądrej twarzy „jego świątobliwości“ nie schodzi „dobrotliwy i zagadkowy uśmiech“, podobny do tego, jaki widzimy na kamiennych obliczach staro-egipskich kolosów i sfinksów.

Ten jeden typ świadczy, że Prus odczuł doskonale nie tylko realno-życiową, lecz i ową dziwną, tajemniczą, niepokojącą dzisiejszego badacza stronę cywilizacji egipskiej, którą mieszkańcy nadnilowej krainy zakuli w olbrzymie gmachy, grobowce, piramidy, oraz posągi swoich bogów i królów.

Jeżeli owego uroczystego, lecz sztywnego stylu nie zastosował do wszystkich figur i części dzieła, to nie dlatego, że nie mógł, ale dlatego, że uważał to za niepotrzebne, ze względu na prawdę dziejową, artystyczną i psychologiczną. Zarówno sumienne studia nad egiptologią, jak i wrodzone poczucie proporcji i taktu, zniewoliły autora do oszczędnego używania efektów archaicznych. Tyle, ile należy, lecz ani odrobiny więcej, to było jego hasłem.

Dzięki temu właśnie stworzył dzieło dalekie, jak wiemy, od konwencyonalnego i jednostronnego szablonu, ale kipiące życiem, drgające prawdą, pełne ruchu i przemaszujące silnie do wyobraźni współczesnego czytelnika.

Poznawszy kamienie, z jakich Prus układał swój utwór, rzucmy teraz okiem na ich ugrupowanie, zarówno w pojedynczych częściach, jak i w całości wspaniałego literackiego budynku.

X.

Posłuszny syntetycznej naturze swojego umysłu, traktował Prus każdy pojedynczy motyw, czy charakter, w dwojaki sposób: jako oddzielną całość, oraz jako naturalną częśćkę większego organizmu, zbiorowiska, lub grupy.

Każdy Egipcjanin, Grek, Fenicjanin, Asyryjczyk, Żyd itp., jest więc najpierw oryginalnym, to jest jedynym w swoim rodzaju, bo różnym od reszty ludzi osobnikiem, a następnie członkiem danej rodziny, korporacji, narodu i t. p.

Następca tronu i prosty chłop egipski niepodobni są do siebie, jak orzeł do wolu, ale obu kojarzą pewne ideotypowe sympaty i antypaty: obaj więc czczą szczerze majestat jego świątobliwości, Faraona, i obaj czują wstręt do Asyryjczyków.

Spostrzegłszy niezgrabnych olbrzymów ze świty Sargona, usłyszawszy ich twardy język, Ramzes wpada w gniew, który łagodnieje na widok nagiego Egipcjanina w czepcu na głowie. „Księżę czuł, że ten człowiek jest mu miły, nawet drogi w tej chwili, bo to Egipcjanin. Wydobył z worka złoty pierścionek i dał go niewolnikowi.—Słuchaj,—spytał:—co to za ludzie?—Asyryjczycy—

szepnął Egipcjanin, i nienawiść błysnęła mu w oczach.“ (II, 124).

Tak samo bankierzy feniccy, Dagon i Rabsun, właściciel gospody Asarhadon i księżę Hiram różnią się od siebie stanowiskiem społecznym, oraz wielu indywidualnymi cechami, a nawet nienawidzą i szkodzą sobie wzajemnie, mimo to jednak łączy ich wspólny cel działania i wspólna troska o losy Fenicji.

Grupy plemienne składają się znów z klas i stanów, które pragną pchnąć nawę państwa w najdogodniejszym dla siebie kierunku.

Autor nie zapominał o żadnej z warstw społecznych starego Egiptu, najwyraźniej jednak i najpełniej uwydatnił organizację stanu kapłańskiego, który był za XX dynastji prawdziwą duszą nadnilowej monarchii.

Korporacja kapłanów posiadała w owej epoce olbrzymie bogactwa i wiedzę, lecz zwróciwszy się ku celom świeckim, podupadła etycznie, zastępując dawną głęboką pobożność zewnętrzną formalistyką a mistyczno-okultystyczne cuda—sztukami i sztuczkami.

Dawniej, za dynastji XII, w okresie, uznanym przez potomków za „złoty,“ działo się podobno inaczej. Ale już na 1200 lat przed Chrystusem skarżą się pisarze egipscy, że nie rozumieją *nic* ze starych, religijno-magicznych tekstów, których sensu i dzisiejsi uczeni nasi odgadnąć nie zdołali ¹⁾.

¹⁾ W tem tkwi przyczyna, że o wewnętrznej istocie religii egipskiej wiemy bardzo niewiele. Czy to był monoteizm panteistyczny, jak twierdzi Jamblichus, czy naturalistyczny panteizm, jak sądzi Mariette-basza?—napewno niewiadomo. Maspero przypuszcza kombinację obu doktryn, Prus zaś bliższym jest Jamblichusa. Odkrycie hipnotyzmu i magnetyzmu wyświeśliło wiele

Zgodnie z sumą danych historycznych, przedstawił Prus korporację kapłanów z epoki Ramzesa XII, jako potężną i rozumną, lecz poczynającą się już rozkładać, zwłaszcza u szczytu. Podtrzymuje ją głównie tradycja, oraz wielka karność i dyscyplina, nie oszczędzająca nawet najwyższych głów stowarzyszenia. Tak np. arcykapłan Mefres ginie legalną śmiercią z rąk, oddających mu pokłony, strażników Labiryntu, którego tajemnice przeniknął; prorok zaś boga Seta, Sementu, obawiając się podobnego losu, sam sobie dobrowolnie śmierć zadaje.

Pentuer, który widzi doskonale błędy współkolegów i przełożonych, nie ma odwagi zerwania hierarchicznych więzów i w walce Ramzesa XIII z kapłanami stoi na boku, by po zgonie nieszczęsnego króla usunąć się zupełnie od polityki, jak mistrz jego, wielki astronom i filozof Mennes, który, poświęciwszy się wiedzy czystej, żyje w zapomnieniu i ubóstwie, graniczącym z nędzą.

Najlepsi więc z kapłanów nie biorą czynnego udziału w sprawach całego związku, a rządzą nim jednostki bezwzględne i ambitne, dla których święcenia kapłańskie są tylko środkiem do zdobycia wpływowego stanowiska w państwie.

Zarówno przy odtwarzaniu psychologii indywiduów, jak i ciał zbiorowych, umiał Prus połączyć szorstką prawdę z wdziękiem poezji, kreśląc więc zgniliznę i upadek stanu kapłańskiego, nie zapomniał o dodatnich stronach korporacji, do których należą pomiędzy innymi i szerokie, wybiegające po za granice Egiptu plany podniesienia poziomu mądrości w świecie.

ciemnych miejsc słynnej „Księgi umarłych.“ Obszernie opracował to Ochorowicz w odczytach „O tajemn. wiedzy kapłanów Egiptu.“

Budzicielem tych idealnych aspiracji jest kapłan chaldejski, Beroes, który przez naukę, ascezę i wysoki rozwój moralny doszedł do niezwyklej potęgi magicznej i przybył z nad brzegów Eufratu, by zreformować zepsute etycznie kapłaństwo i uratować Egipt od popadnięcia w brutalne jarzmo asyryjskie, ciężące już nad Babilonem.¹⁾

W epizodzie tym tyle tylko jest prawdy, że kapłani chaldejscy stali w owej epoce wyżej od egipskich, a zwłaszcza, że zajmowali się więcej od nich magią i naukami tajemnymi. Po za tem, wszystko, i sam Beroes, i solidarność duchowieństwa egipskiego z chaldejskiem, stanowi wymysł autora, ale wymysł piękny, a zarazem zaokrąglający artystycznie i psychologicznie charakterystykę kasty, wykolejonej z drogi normalnego rozwoju i rzuconej na mętne fale polityki świeckiej. Kapłani egipscy czują swą niższość wobec Beroesa, przyznają słuszność jego zarzutom i radom, ale, pomimo wysiłków, nie mogą już zejść z niewłaściwej ścieżki i wiodą Egipt do rozdwojenia wewnętrznego i zguby.

XI.

Skupienie jednostek w naturalne grupy, związane pokrewnymi celami i poglądami, nie tylko pogłębiło psycho-socjologiczną stronę romansu, lecz nadto nadało jego kompozycji niesłychaną przejrzystość i jasność.

¹⁾ Nie należy mieszać Beroesa z jego ziomkiem Berosesem, znakomitym historykiem i astrologiem chaldejskim, który żył za czasów Aleksandra W. i wywarł swymi mistycznymi dziełami i wykładami (na wyspie Kos) wielki wpływ na umysłowość grecką. Źródeł doktryn neoplatonickich należy, zdaje się, szukać w pracach Berososa, jego następców i uczniów.

Rzadko się zdarzy spotkać zarówno u nas, jak i w całej literaturze europejskiej — wyjąwszy Francuzów, będących mistrzami w tej sztuce — powieść lepiej zbudowaną, pomimo, że autor wprowadził do niej ogromną liczbę osób i motywów i ujął wszystko w ramy bardzo skomplikowanej intrygi.

Gra uczuć i namiętności nie tworzy mętnego chaosu, lecz rozkłada się na oddzielne harmonijne akordy, które nawet mniej wprawne ucho zdoła wyróżnić z olbrzymiej masy tonów.

W każdej warstwie, klasie, plemienu, czy korporacji, scierają się z sobą interesy indywidualne, a dopiero rezultat owej *międzyjednostkowej* walki staje się czynnikiem, wpływającym na akcję i reakcję dążeń *międzyklasowych*, których wypadkowa znów decyduje o nastroju i polityce całego kraju. To, co w pojedynczych osobnikach ma mglistą formę życzeń, staje się w działalności zbiorowej skonsolidowanym programem, a w życiu ogólnopństwowem przechodzi w czyn, którego skutki odbijają się na bycie przyszłych pokoleń i ościennych narodów.

Mefres, Herhor, Sem i Pentuer marzą, jako jednostki, o bardzo różnych rzeczach; jako kapłani atoli, dążą do tego, co stanowi dobro korporacji, a z nią razem i przez nią wywierają realny wpływ na losy monarchii i monarchów.

W analogiczny sposób opracował Prus charakterystykę wszystkich grup społecznych i, wykazawszy, jak indywidualne motywy psychologiczne krzyżują się, splatają i toną w aspiracjach masowych, dał swemu dziełu nadzwyczajną głębię perspektywiczną. Ponieważ jednorodne i jednobarwne prądy zbiegają się w większe strumienie, z tych zaś powstają wartkie i rwące potoki, lub

też leniwe i bagniste rzeki, czytelnik więc może bez trudu śledzić bieg akcji i oryentuje się odrazu w kolosalnem rojowisku faktów, z których żaden nie występuje w oderwaniu, lecz jest współcześnie skutkiem poprzednich i zarodkiem następnych wydarzeń. Przypadek zniknął prawie zupełnie z ostatniej powieści Prusa: wszystko, co się w niej dzieje ważniejszego, jest uzasadnione całym szeregiem logicznych powodów. Mówiliśmy wyżej, jak subtelnie umotywował autor upadek i śmierć młodego Ramzesa; otóż podobna siatka przyczyn otacza każdy niemal epizod romansu.

Nawet miłość, ta najkapryśniejsza, oraz najbardziej rozhukana ze wszystkich namiętności, musiała uleść artystycznym wymaganiom autora i pozwoliła się ująć w szranki logiki i prawdopodobieństwa.

XII.

We współczesnej beletrystyce europejskiej, a specjalnie naszej, miłość rozpanoszyła się nadmiernie kosztem innych, równie ważnych, jeżeli nie ważniejszych żywiołów.

Kiedy Homer, Eschylos i Sofokles wyznaczali w swoich dziełach erotyzmowi tyle tylko miejsca, ile bez naruszenia naturalnych proporcji wyznaczyć mogli; kiedy Szekspir, obok „Romea i Julii,” oraz „Otella,” tworzył melancholijnych „Hamletów,” krwawych „Makbetów” i nieszczęśliwych „Lirów;” kiedy Byron i Shelley, nie zaniedbując spraw sercowych, pławili się w oceanie zagadnień filozoficzno-społecznych; kiedy Goethe z dziejów Małgosi zrobił tylko epizod olbrzymiego dramatu myślowego, Mickiewicz zaś po napisaniu „Dziadów” rzucał na papier ponure strofy „Wallenroda,” a w „Panu Ta-

deuszu“ traktował miłość na równi z innemi kwestyami i uczuciami, u nas weszło w modę, że powieść bez ja-skrawej i rozwlekłej intrygi miłosnej jest uważana za coś nienormalnego. Wyraz „romans“ stał się synonimem uwieczonych skutkiem zabiegów o względy niewieście; „romansować“ znaczy utrzymywać cieplejsze stosunki z osobą innej płci; „romansowy“ używa się zamiast „kochliwy“ i t. p. Owo wtargnięcie terminów estetycznych do krainy żargonu buduarowego świadczy aż nadto dobrze o poziomie gustów publiczności z jednej, a o zwyrodnieniu autorów z drugiej strony.

Zapewne, miłość jest objawem niesłychanie ważnym i poważnym i ma prawo do poczesnego miejsca w literaturze, ale miejsce poczesne to jeszcze nie monopol: najwybitniejszy nawet fenomen psychologiczny nie posiada przywileju wyłączności i nie może być obrabiany zawsze i wszędzie z bałwochwalczą czecią i nabożeństwem. W pewnych typach romansu miłość musi stać na pierwszym planie; istnieją jednak i takie formy powieści, w których owo uczucie schodzi do rozmiarów drugorzędnego czynnika.

Tymczasem u nas zarówno powieść obyczajowa, jak historyczna, społeczna, czy psychologiczna, fantazyjna, czy ultra-realistyczna — każda musi zawierać olbrzymie jądro erotyczne; w każdej powinna kwilić jakaś „Numa“, za którą goni lub którą zdradza jakiś „Pompiliusz“, by się z nią w epilogu połączyć, albo — co się już zdarza rzadziej — rozstać „na wieki.“ Jeżeli dramat miłosny nie wypływa z akcji drogą naturalną, to się go przylepia lub przyszywa sztucznie, bez troski o proporcje utworu.

Rzecz prosta, iż autor nie ośmielił się prawie nigdy traktować miłości krytycznie. Bohaterowie mogą grze-

zyć i błędzić, ale samo „uczucie“ jest czemś wyższem ponad sądy ludzkie, czemś, czego niewolno dotykać i rozbierać, talizmanem największego, ba, jedyne go szczęścia na świecie, najszlachetniejszym (?) z instynktów, najwspanialszym z darów bożych, etc. etc.

Prus, natura nawskroś oryginalna i samodzielna, nie holdował nigdy temu wstrętnemu konwencyonalizmowi i patrzył zawsze na miłość okiem filozofa. Nie troszcząc się, czy to, co napisze, podoba się przeciętnemu tłumowi erotomanów, a zwłaszcza erotomanek salonowych, malował miłość tak, jak mu się przedstawiała, i robił z niej wielką siłę, ale — małe bóstwo; potężny, lecz niezawsze podniosły motor życia.

W „Lalee“, gdzie — zgodnie ze specyjalną naturą tematu — należało lwia część opowiadania poświęcić miłości, widzimy, jak mało względnie dodatnich, a ile ujemnych stron posiada owa wyidealizowana przez ogół romansopisarzów namiętność. Nastroj i treść „Faraona“ nie pozwalały na szerokie traktowanie pozytywnych, czy negatywnych stron erotyzmu. Ramzes XIII — to nie Wokulski, w którym poezja romantyczna rozbudziła nadludzkie tęsknoty i żądze serdeczne, a którego życie karmiło same miętami i piolunem. Ramzes jest także idealistą, ale idealistą urodzonym na tronie i wychowanym w atmosferze ambicji i dumi. Miłość stanowi dla niego miłą ozdobę, ale nie cel bytu. Kobiety odgrywają wprawdzie w losach heroicznego faraona rolę złowrogą, ale dlatego tylko, że burzliwy i bezwzględny młodzian nie okiełznał swoich zmysłów, nie dlatego, żeby się poddawał sentymentalizmowi. Serce dziedzica dwudziestu dynastii królewskich zna tylko jeden ideał: władzę dla własnej sławy, dobra poddanych i potęgę Egiptu. Wszelkie inne uczu-

cia, wyjąwszy dynastyczno-rodzinne, zajmują w piersi Ramzesa małeńki kącik za ledwie, a wskutek tego i w powieści, której ambitny faraon jest bohaterem, musiały zejść z pierwszego planu na dalsze horyzonty.

Mniej sumienny i głęboki artysta nie troszczyłby się może o ścisłość i konsekwencję psychologiczną i zepsułby bez wahania normalne proporcje utworu, wiedząc, że tym sposobem polechce przyjemnie nerwy publiczności i zadowoli oddawna zakorzeniony nałóg. Przecież to tak łatwo było zrobić Ramzesa czułym Romeem, albo wzdychającym Filonem!...

Kochanek, mogących nawet w sercu księżcem wzbudzić trawiący pożar namiętności, nie brakło nigdy w Egipcie. Subtelne rysy, uwiecznione w posagu królowej Nefert-Ari (Ipsambul), lub też pełna chorobliwego wdzięku twarz królowej Tai (Karnak), świadczą, że arystokratki egipskie posiadały urodę i powab niemniejszy od współczesnych dam „obojska“ światów. Romanse i bajki, cytowane przez samego Prusa w tekście, dowodzą znów, że Egipcjanie wysokiego rodu zdolni byli do wielu szaleństw, a nawet do zbrodni z miłości.

Jeżeli więc autor „Faraona“ korzystał bardzo oszczędnie z bogatego i dostępnego materiału, to dlatego, że, postawiwszy raz powieść na twardym, socjologicznym fundamencie, nie mógł, bez szkody dla kompozycji i charakteru dzieła, wznosić lekkich i powiewnych kolumn tam, gdzie powinny były stać warowne wieżycy, oraz grube mury i wały.

Nie chcąc przekształcać sztucznie poważnego grodu w lubieżny przybytek Afrodyty, nie zapomniał Prus jednak o istotnych prawach i przywilejach umiłowanej przez tłum bogini i wznosił jej we właściwym miejscu

świątynię, przystosowaną rozmiarami do planu i obszarów całości.

Miłość więc, chociaż ujęta w ciasne granice, nie jest bynajmniej wyłączoną z dzieła, które byłoby bez niej i niezupełnem i nieprawdziwem.

Przedstawicielkami owego uczucia są trzy kobiety: uboga Żydówka, Sara, fenicka kapłanka Astarty, Kama, oraz Hebron, Egipcjanka szlacheckiego rodu. Każda z nich oddaje się Ramzesowi z odmiennych pobudek, każda kocha inaczej, każda też innych domaga się od niego dowodów miłości.

Sara kocha Ramzesa dla niego samego i nie wymaga nic, prócz wzajemności; odepchnięta i wzgardzona, uwielbiać go nie przestaje a kiedy księcia posądzają niesłusznie o zbrodnię synobójstwa, nieszczęśliwa kochanka i matka bierze winę na siebie i gotowa jest poddać się strasznej karze.

Kama jest istotą nienormalną. Jako kapłanka w świątyni Astarty, pędziła dziwny żywot dziewczęcej kurtyzany; potem, zniewolona przez współziomków, weszła do haremu Ramzesa, sądząc, że będzie tam królowa, lecz zabobonna trwoga przed zemstą zdradzonej bogini i jej czcicieli wprowadza Fenicyankę w stan rozdrażnienia, co, w połączeniu z wygórowanymi pretensjami i brutalnym egoizmem, zniechęca do niej księcia, który, zakosztowawszy zakazanego owocu, prędko się nim przesyca.

Stosunek z mądrą Hebron jest zupełnie odmienny od dwóch poprzednich. Córka wielkiego monarchy Teb, a żona naczelnika gwardyi, kocha w Ramzesie zwycięskiego wodza i potężnego króla, nie człowieka. Gdyby faraon był zwyczajnym oficerem, nie spojrzalaby na niego; gdyby stracił koronę, możeby go zdradziła...

Że zaś piękna Hebron i rodem, i wychowaniem, i gustami najlepiej się dostraja do wymagań ambitnego monarchy, stosunek z nią trwałby prawdopodobnie dłużej, skruszyła go jednak katastrofa, która położyła koniec rządów XX dynastji.

Jak widzimy więc, nie rozpisując się nawet bardzo obszernie o miłości, oświecił Prus to uczucie z kilku stron i stworzył przy tej sposobności trzy wyraziste a różnorodne typy kobiece.

Z pozostałych figur niewieścich—których, względnie do postaci męskich, jest w „Faraonie“ bardzo niewiele—zasługuje jeszcze na uwagę królowa Nikotris, matka Ramzesa XIII, a po jego śmierci—małżonka Herhora. Nikotris oddychała całe życie powietrzem świątyń i dworu i jest głównie pobożną kapłanką i królową, a potem dopiero kobietą i matką. Planom syna sprzyja dopóty, póki nie dostrzeżga w nich odstępstwa od tradycji dynastycznych i narodowych. W Herhorze zaś widzi człowieka, który owe tradycje podtrzymać potrafi, i dlatego prawdopodobnie zrzeka się na rzecz jego swoich praw do korony Egiptu.

Nikotris uzupełnia bogatą galerję dobrowolnych sług i czcicieli wszechpotężnego Molocha państwowego, którzy, pomimo pozorów wielkości i władzy, są skrepowani więzami racji stanu i wymagań politycznych, niby najlichsi niewolnicy.

Uzmysłowienie owej dławiącej przemocy organizmu społecznego nad jego członkami, bez względu na ich rangę i stanowisko, wchodziło do planu Prusowskiego przedsięwzięcia, i przyznać należy, jest uwydatnione w sposób bardzo wymowny.

XIII.

Prus sam nakreślił niegdyś następujący schemat rozbioru powieści: „1) *Materyał* — czyli charaktery ludzi, miejsc, przedmiotów i wypadków. Materyał taki zbiera się przez lata całe. 2) *Temat* — czyli *twierdzenie*, które autor chce wypowiedzieć w powieści. Tematy nasuwa zwykle życie współczesne, albo historia. 3) *Plan* — czyli sposób uporządkowania powieściowego materyału, o ile można najlepiej odpowiadający naturalnemu biegowi wypadków. 4) *Język i styl*, za których pomocą autor swoje pojęcia, uczucia i pragnienia przelewa w czytelnika.“

Dotychczas zajmowaliśmy się przeważnie trzema pierwszymi punktami. Mówiliśmy więc o tem, że *materyału* dostarczyły autorowi studia nad historją i cywilizacją Egiptu w połączeniu z badaniem życia w ogóle, a jego społeczno - państwowych objawów w szczególności.

Na tej socjalno-dziejowej kanwie potężna wyobraźnia Prusa wyhaftowała szereg scen, ilustrujących i rozwijających *temat* powieści.

Temat ów dalby się sformułować w sposób następujący: przedstawić państwo wysoko ucywilizowane i doskonale zorganizowane w momencie wewnętrznego rozkładu, wywołanego z jednej strony przez napływ chytrych cudzoziemców, z drugiej zaś skutek zaciętej walki o władzę dwóch najwyższych potęg krajowych, duchownej i świeckiej, z których każda pragnie rozszerzyć swoje prawa i przywileje kosztem rywalki.

Ponieważ temat był wzięty z dziedziny psychologii społecznej, w *planie* powieści należało uwydatnić prze-

dewszystkiem wzajemny stosunek całych grup, warstw i korporacji, i charakterystykę jednostek podporządkować charakterystyce gromad. Wyjątek stanowi psychologia faraona, który, jako jedyny reprezentant władzy monarszej, tworzył sam przez się grupę socyalną, musiał więc być traktowany z odpowiedniem wyróżnieniem.

O tem wszystkiem mówiliśmy zresztą na właściwem miejscu.

Za czwarty żywioł powieści uważa Prus *język i styl*. Naszem zdaniem, należałoby z tego jednego punktu uczynić dwa oddzielne, styl bowiem jest czemś więcej, aniżeli gramatyczno-retoryczną stroną utworu. Język stanowi bardzo ważny pierwiastek stylu, ale go bynajmniej nie wyczerpuje. Styl objawia się nietylko w zwrotach mowy, lecz we wszystkiem, poczynawszy od wyboru tematu do ułożenia planu powieści i opracowania materiału dziejowego i życiowego.

Dlaczego Prus, zajmawszy się historią Egiptu, zatrzymał się na tej, nie zaś na innej epoce? Dlaczego uwydatnił takie czynniki cywilizacji, na jakie inni powieściopisarze nie zwróciliby zapewne uwagi? Dlaczego zajął się więcej społeczną, niżeli kolorystyczną i sentymentalną stroną bytowania Egipcyan? Dlaczego pod surową szatą przedmiotowego opowiadania ukrył tyle współczucia dla nędzy chłopca i robotnika egipskiego, tyle podziwu dla organizacji i mądrości kapłanów, a tyle sympatii dla idealistycznych porywów młodego faraona? Dlaczego nadał powieści budowę ściśle architektoniczną? Dlaczego zawarł dużo treści w małej względnie liczbie wyrazów? Dlaczego, nie przestając się liczyć z realnemi podstawami życia, rozwinął skrzydła fantazyi i stworzył

dzieło, będące raczej głębokim poematem, niżeli romansem?

Dlaczego? Bo Prus, jak każdy wielki talent, posiada swój własny kąt widzenia rzeczy, swój własny sposób odczuwania i odtwarzania wrażeń, słowem: swój własny, indywidualny *styl*.

Rozbierając w poprzednich ustępach części składowe „Faraona“, zwróciliśmy uwagę na oryginalność ich opracowania, ale nie mogliśmy dać namacalnego pojęcia o zewnętrznych, oddziaływających bezpośrednio na czytelnika właściwościach utworu.

Jak liche obrazy wydają się lepszemi w fotograficznych odbitkach, tak mierne romanse nabierają pozorów wartości w streszczeniu. Dobra rzecz atoli musi być poznawaną nie w kopii, lecz w oryginale, tam bowiem tylko można dostrzedz i odczuć owo promieniowanie indywidualności artystycznej, nadające utworowi specyalny i jedyny w swoim rodzaju urok i powab.

Ow wdzięk estetyczny tkwi zarówno w treści, jak i formie, ale niema chyba na świecie dzieła, w któremby jeden ze wspomnianych żywiołów nie górował nad drugim.

Treść może, a nawet powinna, równoważyć się z formą; forma może być doskonałym wykładnikiem pragnień i pojęć autora, mimo to jednak, niepodobna zaprzeczyć, że pewna kategoria utworów przemawia silniej do zmysłowej, inna zaś do umysłowo-uczuciowej strony naszego „ja“. Jeden artysta położy główny nacisk na zewnętrzne, plastyczne znamiona opisywanych zjawisk i zdarzeń, drugi postara się odsłonić ich wewnętrzny, ukryty przed oczyma profanów mechanizm. Pierwszego zalicza się

powszechnie do obozu realistów, drugiemu służy miano — idealisty.

Otóż, jeżeliby szło o to, do jakiej grupy włączyć Prusa, to, w myśl wyłuszczonej wyżej zasady, nie wahałoby się ani chwili z zapisaniem go w szeregi idealistów. Nietylko dlatego, że w powieściach swoich dotyka zawsze wielkich problemów filozoficznych i społecznych, lecz i dlatego także, iż w każdym, najdrobniejszym nawet szczególe wysuwa naprzód ideę, ducha, traktując widoczne i dotykalne kształty jako środek, nie jako cel ekspresji artystycznej. Wyraz, myśl dominują u Prusa nad harmonią kolorów i grą światła.

XIV.

„Faraon,” jako powieść osnuta na tle historyczno-kulturalnem, wymagała z konieczności wprowadzenia wielkiej liczby tak zwanych obrazów, t. j. scen opisowych, w których autor zaznajamiał czytelnika z naturą i obyczajami kraju, lub też uwydatniał pewne zwroty zewnętrzne w losach bohaterów i całego państwa.

Otóż Sienkiewicz w podobnym wypadku rzuca na papier garść barwnych plam, oraz snop jasnych promieni, i tworzy coś, co żyje, rusza się i działa na zmysły z wielką niemal siłą, niżeli rzeczywistość, ale przedstawia się niekiedy równie zawile, jak i sama rzeczywistość.

U Prusa, wskutek przewagi konturu nad barwą, oraz wskutek skrupulatnego liczenia się z wymaganiami perspektywy liniowej, t. zw. obrazy łatwiej dają się ogarnąć i przejrzeć do głębi, ale za to mniej mają ruchu, gwaru i wypukłości, chociaż nie brak im bynajmniej życia. Życie to jednak nie tyle jest wzmocnionym odblaskiem i ko-

pią prawdziwego, ile raczej jego uwewnętrznieniem i przeduchowieniem.

Sienkiewicz jest mistrzem w odtwarzaniu tego, co stanowi najwydatniejszą cechę rzeczywistości, a mianowicie: odcieni i półtonów. Barwy wyraźne i odrębne istnieją tylko w abstrakcyi; na świecie wszystko — zarówno kolory, jak gatunki i typy — przelewa się, łączy i mieni, tworząc olbrzymią a płynną gamę zjawisk.

Weźmy na przykład następujący opis wschodu słońca („Krzyżacy“): „Noc już zbieła. Na wschodzie widać było leciuchną jasność, *zieloną* u góry, *różową* od spodu, a pod nią, jakby wąską *złotą* wstążeczkę, która rozszerzała się w oczach. Od zachodniej strony księżyc zdawał się cofać przed tą jasnością. Czynił się brzask coraz *różowszy* i *jaśniejszy*. Świat budził się mokry od obfitej rosy, radosny i wypoczęty.“

Jak widzimy, Sienkiewicz maluje tu samym jasnoróżowym kolorem, dopełniając go tylko zlekka zielenią i złotem.

Prus w analogicznym opisie używa większej liczby barw, nie tworzy z nich jednak samoistnej symfonii, lecz wzmacnia za ich pomocą rysunek i uwydatnia charakter egipskiego pejzażu: „Przed pierwszą z rana, która odpowiada naszej godzinie szóstej, wzgórze przybrały kolor *fioletowy*; z poza nich wychyliło się słońce. Ziemię Gosen zalała *różowość*, a miasteczka, świątynie, pałace magnatów i lepianki chłopów wyglądały, jak *iskry* i *plomień*, w jednej chwili zapalone wśród *zieloności*. Niebawem horyzont oblała barwa *złota*. I zdawało się, że *zieloność* ziemi Gosen rozplywa się w *złocie*, a niezliczone kanały, zamiast wody, toczą roztopione *srebro*. Ale wzgórze pustyni zrobiły się jeszcze mocniej *fioletowemi*,

rzucając długie cienie na piaski i *czarność* na rośliny.“ (Far. I, str. 21.)

Wskutek wprowadzenia sześciu, czy siedmiu samodzielnych barw, nie powleczonej jakimś łagodzącym werniksem, pejzaż nabiera niesłychanej wyrazistości, niemal ostrości konturów, ale tworząc doskonałą całość opisowo-charakterystyczną, nie tworzy jednak całości kolorystycznej.

Bo też Prus nie jest, jak Sienkiewicz, kolorystą *par excellence*. Jeżeli obrazy autora „Quo vadis“ są, do pewnego stopnia, faktycznymi obrazami, to odpowiednie sceny „Faraona“ robią wrażenie kamei, gemm, intaglii, słowem, roboty medaliersko - rytowniczej raczej, niżeli malarzkiej.

Jeżeli „obrazy“ Sienkiewicza sprawiają olbrzymie, niekiedy wprost olśniewające i odurzające wrażenie na zmysły, „obrazy“ Prusa wyciskają niezatarty i głęboki ślad na umyśle czytelnika.

XV.

Na pierwszym planie, rzecz prosta, należy tu postawić sceny, których jądro stanowi jakiś motyw psychiczny.

Z bardzo wielu podobnych epizodów wspomnimy tylko o trzech. Pierwszy, kiedy Ramzes, przyjmując Sargona, jako posła, rozdrażniony poufałością jego: „oparł dłonie na kolanach i siedział nieporuszony, jak posągi królewskich przodków,“ by po chwili wybuchnąć gniewem i zmusić brutalnego Asyryjczyka do upadnięcia na twarz przed sobą.

Wstrząsającą do głębi jest inna scena, kiedy Ramzes stoi na rydwanie wojennym, patrzy na zgębnionych Libijczyków, a „duma wypełnia go od stóp do głowy.“

I wszyscy czuli, że nie można być potężniejszym nad tego zwycięskiego wodza.

„W jednej chwili oczy księcia utraciły swój blask, a na twarzy odmalowało się przykre zdziwienie.“ To stojący za tryumfotorem Pentuer opowiada mu tragiczną śmierć pierworodnego syna i wiernej kochanki. Libijczycy ciągną długim sznurem, składają egzotyczne dary, a księżę, słuchając rozdzierających serce wieści, szeptałych przez kapłana, czuje „zimno we wszystkich członkach i widzi, jak to łatwo bogom z najwyższych szczytów zepchnąć człowieka w przepaść najgłębszej nędzy.“ Wreszcie „ukazali się żołnierze egipscy, niosący pełne kosze rąk, uciętych poległym Libijczykom. Na ten widok księżę Ramzes zasłonił twarz swoją i gorzko zapłakał.“ I lzy, które wylał, „mocniej, niżeli zwycięska bitwa, przywiązały do niego Libijczyków.“

Wspaniałym również jest moment, kiedy Ramzes, wpatrzony w kamienne oblicze Wielkiego Sfinksa, dowiadyuje się z ust Pentuera o śmierci ojca i o własnem wstąpieniu na tron. „Nagle wziął ramię kapłana i obrócił go ku Sfinksowi. — Spójrz na niego — rzekł — ale ani na obliczu, ani w postawie kolosu nie zaszła żadna zmiana. Jeden „faraon“ przestąpił granicę wieczności, drugi wschodził, jak słońce, lecz kamienna twarz boga, czy potwora, pozostała taką samą. Na ustach łagodny uśmiech dla ziemskich potęg i chwały, we wzroku oczekiwanie na coś, co ma przyjść, lecz nie wiadomo, kiedy przyjdzie...“

XVI.

Traktując sceny przełomowe w stylu monumentalnym, starał się Prus ożywić liczne, zbyt może liczne na-

wet, opisy obrządków i uroczystości przez wprowadzenie do nich elementu charakterystyczno-rodzajowego.

Tak np. szczere, proste i szorstkie rozmowy balsamistów podczas długiej ceremonii, towarzyszącej pogrzebowi zmarłego faraona, przypominają koncepty szekspirowskich grabarzy w „Hamlecie,” a mimo to zgodne są z duchem obyczajów egipskich, gdyż — jak świadczą niektóre malowidła grobowe, opatrzone odpowiednimi tekstami, — niższa służba ofiarnicza i cmentarna porozumiewała się z sobą, nawet w najpoważniejszych chwilach, w sposób, do jakiego ją życie codzienne przyzwyczailo.¹⁾

Analogicznej metody używał Prus wogóle, kreśląc typy, w których, z natury rzeczy, strona trywialna przeważała nad wyższymi aspiracyami. Chciwi, chytry a zapalczywi Fenicyjanie drą się i kłócą nakształt dzisiejszych handlarzy żydowskich, bo do takiego postępowania zniewala ich wrodzone usposobienie, oraz denerwujące, a zarazem upadające rzemiosło spekulantów i wyzyskiwaczy. W taki sam zresztą sposób odmalował Flaubert, na zasadzie specjalnych studyów, Fenicyjan kartagińskich w „Salambô.” I tam członkowie najwyższej rady miażdżą sobie podczas rozpraw nożami i chrypną od nadmiaru miotanych publicznie obelg i przekleństw.

Sceny szorstkie, charakterystyczne, a nawet lekko humorystyczne, następują zwykle u Prusa po epizodach, opromienionych czarem poezyi i przesyconych treścią myślową. To nadaje opowiadaniu pożądaną rytmikę i chroni je od monotoności; że zaś, dzięki specjalnym właściwościom tematu, autor mógł nie kępować swojej

¹⁾ Por. Ermann, „Aegypten und aegyptisches Leben im Alterthum.“

bogatej fantazyi, cała intryga jest przeprowadzona w sposób bardzo kunsztowny, zawiły i zajmujący. Zwłaszcza od początku tomu drugiego napięcie wzrasta i, rzecz niezmiernie rzadka w twórczości beletrystycznej u nas, nie przestaje wzrastać do samego końca, który nie jest bynajmniej luźną przyczepką, lecz, niby doskonale dopasowany zwornik, zamyka i utrwała wyniosłe sklepienie potężnego gmachu.

XVII.

Jakśmy już mówili wyżej, „Faraona“ należałoby z wielu względów — wśród których niemalą rolę odgrywa bujność i lotność wyobraźni — nazwać raczej poematem, niżeli romansem. I to stanowi jedyną bodaj zasadniczą różnicę pomiędzy wielkimi dziełami Prusa z lat poprzednich a ostatnią jego pracą. Różnica owa wynika z natury obranego materiału. Wiadoma rzecz, że inaczej rzeźbi się z drzewa, gliny, a inaczej z marmuru, bronzu, lub granitu...

W „Lalce“ i „Emancypantkach“ autor trzymał się z konieczności ziemi, a jeśli udało mu się wzlecieć ku niebotycznemu szczytom myśli, to musiał je niebawem opuszczać i wracać pomiędzy blizkich sobie ludzi, by żyć ich życiem i odczuwać ich cierpienia i nadzieje.

„Lalka“, „Emancypatki“, „Placówka“ nie wyszły atoli z głowy autora odrazu. Przed nimi zjawia się kolejno cały szereg powiastek i noweli społeczno-psychologicznych, mniejszych rozmiarami i wartością, ale pokrewnych dążeniami i nastrojem.

Obok owego zabarwionego realistycznie prądu twórczości Prusa, płynął współcześnie drugi, toczący się nie tak szerokim moze, ale równie głębokim korytem. Fale

jego składały się z mnóstwa fantastycznych obrazków, filozoficznych alegorii, oraz przecudnych legend i poematów prozą¹⁾. Otóż, jak z „Kamizelki“, „Powracającej fali“, „Michałka“, „Sierociej doli“ i „Anielki“ wyrosły wielkie powieści współczesne Prusa, tak z „Legend dawnego Egiptu“, „Żywotów świętych“ i „Snu“ narodził się z czasem „Faraon“, a za nim mogą przyjść inne dzieła tego samego typu.

Nowy zwrot w twórczości Prusa nie jest ani *nowym*, ani *zwrotem*, jeno normalną ewolucją wielkiego talentu, któremu od samego początku działalności twórczej było za ciasno w ramach życia dzisiejszego, i który się z nich, co czas jakiś, wyrывał. Przyrodniczo - matematyczne wykształcenie, oraz nacisk realno-pozytywnych wymagań epoki, zniewoliły Prusa do badania i odtwarzania najbliższej rzeczywistości.

Istnieją jednak problemy, nie rozwiązane dotychczas przez życie współczesne, ale rozwiązywane niejednokrotnie przez dzieje, lub przez wyobraźnię historyków, poetów, mitologów, metafizyków itp.

Otóż pisarz, zmęczony ciągłą analizą drgających bólem i zmiennych drobiazgów istnienia realnego, zwraca się chętnie ku owym, napół prawdziwym, napół fantastycznym krainom, kędy wszystko przedstawia się w formie zamkniętej, skończonej, typowej — i na pozór przynajmniej — zrozumiałej i jasnej. Z takiego materiału łatwiej ułożyć pełną i syntetyczną całość, niżeli ze zjawisk, które nas dławią swoją bliskością i niepokoją bezładem.

¹⁾ „Nowy Rok“, „Przy księżycu“, „Pleśń świata“, „Cienie“, „Nawrócony“, „Z legend dawnego Egiptu“, „Z żywotów świętych“, „Sen“ itd.

To więc, co się w utworach podobnego rodzaju traci na intensywności i bezpośredniości wrażeń, zyskuje się na ich harmonii i porządku. Bódźce estetyczne są mniej gwałtowne, ale działają stałej, równiej i, zamiast rozdrażniać, uspokajają czytelnika.

Zupełne oderwanie od szarych zabiegów życiowych i wzniesienie się na wysokość, pozwalającą ogarnąć rozległe horyzonty dziejowe, społeczne i myślowe, — oto rezultat, do jakiego prowadzi wniknięcie w ducha ostatniej powieści Prusa, której autor, jako rzetelny artysta, nadał formę najdokładniej dopasowaną do treści.

1897.

HENRYK SIENKIEWICZ.

I.

Powieść społeczna.¹⁾

I.



Le znakomitej trójce powieściopisarzy naszych, Sienkiewicz ma najwięcej szczęścia — nie twierdzimy bynajmniej, że niezasłużonego — u krytyków i publiczności, a co za tem idzie, i u wydawców.

Orzeszkową czytają i uznają pewne tylko klasy społeczeństwa, te mianowicie, które zajęły u nas miejsce tak zwanego stanu trzeciego, specjalnie zaś inteligentniejsi Żydzi, albo raczej Żydówki — pleć męska bowiem u Żydów niewiele się troszczy o literaturę wogóle, a o powieści w szczególności. Dla arystokracji i pseudo-arystokracji naszej autorka „Nad Niemnem“ nie istnieje wcale.

Z Prusem jest jeszcze gorzej. Zbytńia szczerowość naraziła go Żydom, mistycyzm — pozytywistom, oryginalność i samoistość krytykom itd. Słowem, nie ma on żadnej zwartej partii, lecz tylko licznych, ale rozproszonych po wszystkich warstwach społecznych wielbicieli i zwolenni-

¹⁾ „Rodzina Połanieckich,“ Warszawa, 1895.

ków. Sienkiewicza natomiast czytają wszyscy, a chwala prawie wszyscy. O przyczynach tej popularności — olbrzymiego talentu autora „Szkiców węglem“ nie bierzemy w danej chwili w rachubę, gdyż talent i popularność nie są to rzeczy, stojące z sobą koniecznie w genetycznym związku, — otóż o przyczynach tej popularności dałoby się dużo powiedzieć.

Łatwo to bowiem i trudno zarazem pisać krytykę popularnych powieści popularnego autora.

Łatwo — gdyż treść romansu — który drukowały dwa albo trzy pisma peryodyczne i który, ujęty w książkową formę, rozszedł się w kilku tysiącach egzemplarzy, — znana jest prawie całej warstwie t. zw. czytającego ogółu. Wskutek tego krytyk znajduje się niby w kole dobrych znajomych i może pisać swobodnie, pewny, że czytelnicy zrozumieją nawet jego półsłówka i lakoniczne odsyłacze do stronic książki.

Ale ta łatwość i swoboda — technicznej czysto natury — jest dopiero jedną stroną medalu. Drugą, odwrotną i daleko przykrzejszą jego stronę stanowią trudności, wynikające stąd, że o każdym poczytnym i interesującym utworze literackim wytwarza się wśród większości czytelników pewne pojęcie, pewien przeciętny sąd, pewna miara krytyczna, z którą trzeba się liczyć, zwłaszcza jeżeli się jej nie uznaje za odpowiednią i słuszną.

Krytyk tedy, zamiast analizować tylko, musi, rad nierad, wdawać się także w polemikę, i to nie z pojedyńczym przeciwnikiem, lecz, co stokroć trudniejsze, z całym ogółem, wśród którego znajdują się niekiedy i bezwzględni czciciele i krańcowi nieprzyjaciele rozbieranego utworu. Jeżeli rzecz idzie o Sienkiewicza, to liczba pierwszych przewyższa nieskończenie liczbę drugich, i dlatego

krytyk, zmuszony do miarkowania wybujałych, a często w niewłaściwą stronę skierowanych zachwytów, naraża się na posądzenie o stronność, uprzedzenie itp.

Otóż, należałoby pamiętać o tem, że właśnie w twórczości wielkich talentów błędy i nienormalności są dla krytyka równie ważne i interesujące, jak i najwyższe zalety.

Mierne dzieło przeciętnego pisarza dlatego właściwie jest *miernem*, że nie posiada ani wybitnych zalet, ani też stron słabych, któreby mówiły coś ciekawego o indywidualności autora: plama na restauracyjnym obrusie obchodzi, co najwyżej, praczkę; tymczasem plamami na słońcu zajmują się uczeni astronomowie, obserwują je, mierzą, sondują i wyciągają z tego badania wnioski o wewnętrznej istocie króla planet i komet.

W dodatku światło słoneczne zna każdy, z wyjątkiem ślepców, mówić więc o jego istnieniu byłoby rzeczą śmieszną, bo zbytęzną, ale starać się wytłómaczyć naturę i powstawanie tego światła—to kwestya, o której nauka nie powiedziała dotychczas i nieprędko powie ostatnie słowo, a która związana jest ściśle z zagadką owych plam słonecznych.

Przechodząc teraz od tych metafor i porównań do „prostej sprawozdawczej powieści,“ możemy z przytoczonego powyżej rozumowania wyciągnąć następujący wniosek: wyczerpująca analiza słabych stron pięknego dzieła sztuki nie tylko jest dozwoloną, lecz nawet konieczną, zwłaszcza jeżeli dzieło to cieszy się wielką popularnością i wywiera wpływ na szerokie masy społeczeństwa, które, olśnione blaskiem, bijącym od niego, nie dostrzegają zwykle tych ciemnych a ważnych punktów, poczytując je za subiektywne złudzenie krytyków. Olbrzymi talent Sien-

kiewicza jest właśnie owem wspaniałem słońcem, na które ogół nie umie patrzeć bez zmruczenia powiek, i którego światło, ale tylko światło, zna każdy, czy to przeciętny czytelnik, czy też rozplywający się w entuzjastycznych zachwytach krytyk.

II.

Siłę, a nawet, rzecz można, całą istotę talentu autora „Ogniem i mieczem,“ stanowi fenomenalna zdolność odtworzenia, za pomocą prostych niezwykle środków, plastycznej, malowniczej strony życia i świata.

Wszystko, co jest dostępnem dla zmysłów, widzialnem i wyczuwalnem, wychodzi z pod pióra Sienkiewicza jasno, czysto, wyraźnie i — pięknie.

To, co innemu pisarzowi dostarczyłoby zaledwie materiału do suchego, albo mglistego rysunku, przeradza się u niego w wypukły, barwny obraz, pełen powietrza, światła i ruchu, a nawet dźwięków i woni.

Weźmy taki opis ukrzyżowania Chrystusa w „Pójdźmy za Nim:“ miedziane niebo, rozbestwiony tłum żydostwa, spokój i karność legionistów, złowrogie odgłosy młotów, uderzających miarowo, według szorstkich słów komendy, w ewieki, przygważdżające święte ciało do drzewa,—wszystko to sprawia na czytelnika najzupełniej zmysłowe, dotykalne niemal wrażenie.

Wspanialszym może jeszcze jest opis bachanalii w pałacu Nerona („Quo Vadis“). Nietylko że każdy z uczujących senatorów i faworytów cezara występuje tam wyraźnie z ram obrazu, ale i różne figury drugorzędne: niewolnicy, histryoni, bachantki — mają określoną dokładnie fizyognomię i nie giną w bezbarwnym tłumie.

Niedość na tem, dzięki plastycznej potędze opisu, czytelnikowi wrażają się w pamięć nawet takie drobne i martwe szczegóły, jak kolory tunik, blask klejnotów, styl fryzur, forma stołu itp.

A jaką małą ilością wyrazów autor wydobywa te niezrównane efekty! Jak prosto, krótko, zwyczajnie opowiada, nie używając prawie wcale retorycznych podpórek i ornamentów!

Jedno słowo, ale na właściwem postawione miejscu, jedno pospolite na pozór, ale niesłychanie trafne i malownicze porównanie, jeden przymiotnik, dodany od niechcienia do rzeczownika — i przed oczyma naszymi powstaje odrazu cała wypukła i żywa postać, rysuje się obraz, sytuacja, scena...

A wszystkie te pojedyncze figury i epizody nie stoją obok siebie, niby oddzielne posagi i grupy w galerii rzeźb, nie tworzą jakiejś luźnej mozaiki, lecz zlewają się z sobą w organiczną całość, połączone delikatnymi tonami umiejętnie podmalowanego tła; autor bowiem potrafił odtworzyć nie tylko samych rozpustników rzymskich, ale i ową uderzającą, duszną a podniecającą atmosferę, która zawsze owiewa gromadę ludzi, zebranych w celu zabawy, i spaja ich chwilowo razem, w jakieś jednolite jestestwo...

Podobnych wspaniałych i artystycznych obrazów dałoby się odnaleźć w dziełach autora „Quo Vadis“ немало.

Najlepsze jego powieści są właściwie szeregiem takich świetnych plastycznych opisów, powiązanych z sobą nicią zajmującego i przyjemnego opowiadania; kompozycja natomiast zwykle bywa luźną, a psychologia niezbyt głęboką.

Nawet wówczas, kiedy autor porzuca z rozmysłu ulubioną i najwłaściwszą dla swoich zdolności sferę plastyki i próbuje, jak w „Bez dogmatu“, analizować „nagą“ duszę ludzką, nawet wówczas nie „sięga ręką do trzewiów, by niemi zatargać“, lecz przecina swym ostrym, giętym, ale niebardzo długim skalpelem zewnętrzne tylko tkanki myślowego i czuciowego układu człowieka.

Nie znaczy to jednak, żebyśmy Sienkiewiczowi odmawiali wogóle prawa do miana psychologa; byłaby to niesprawiedliwość, a nawet niedorzeczność, gdyż każdy pisarz-artysta musi znać psychologię, zjawiska duchowe bowiem są dla niego materiałem, z którego, niby rzeźbiarz z gliny, lepi on swoje utwory; ale pomiędzy psychologiem a psychologiem mogą istnieć znaczne różnice.

Malarz kolorysta musi z konieczności posilkować się rysunkiem, a malarz rysownik — barwami; chociaż atoli obaj należą do jednego cechu i obaj używają jednakowych środków technicznych, nikt, znający się na rzeczy, nie będzie ich mierzył tą samą miarą, bo każdy z tych artystów inaczej patrzy na naturę i inaczej ją odtwarza: jeden widzi i maluje plamy, drugi uwydatnia przedewszystkiem linie.

Analogiczne różnice temperamentów artystycznych istnieją i w literaturze, uzewnętrzniając się specyalnie przy traktowaniu zagadnień i odtwarzaniu objawów psychologicznych.

Jedni, jak Stendhal, Bourget, Rod, patrzą na człowieka, jako na ognisko pewnych sił duchowych, niewiele się stosunkowo troszcząc o jego zewnętrzne otoczenie, kształty, miny i gesty; inni, jak Zola i jego szkoła, uważają ludzi za kłębki mięsa i nerwów, wprawiane w ruch śle-

pym instynktem, oraz bodźcami zewnętrznymi, na które w opowiadaniu kładzie się wielki nacisk; trzecia kategoria pisarzy (Balzac, Tolstoj, Prus) przenosi kwestyę psychologiczną na grunt filozoficzny i widzi w człowieku jednostkę samodzielną wprawdzie i obdarzoną znaczną sumą duchowych sił, zdolności i aspiracji, ale będącą zarazem żywym członkiem większego organizmu, świadomem kółkiem potężniejszej maszyny: społeczeństwa, ludzkości, albo wszechświata.

Sienkiewicz do żadnej z tych trzech kategorii psychologów zaliczyć się nie da. Widzi on i odtwarza głównie te tylko objawy duchowe, które można dostrzedz bezpośrednio, już to przez obserwację zewnętrzną, już to przy pomocy introspekcyjnej analizy. Motywów dalszych, które, istniejąc niewątpliwie w człowieczej duszy, nie przybierają nigdy kształtów dotykalnych, plastycznych, i które, wskutek tego, dostępne są filozoficznej jedynie intuicji, nie zwykłemu, zmysłowemu badaniu, otóż takich, ukrytych głęboko motywów psychologicznych Sienkiewicz nie uwzględnia.

Jest on znakomitym psychologiem obserwatorem, ale nie psychologiem filozofem; zbiera i kombinuje fakty duchowe, ale ich nie oświeśla mistycznymi błyskami, jak Balzac; nie drażni, nie zatruwa czytelnika bezlitosną, demoniczną przenikliwością, jak Stendhal, lub Dostojewski, i nie wykazuje łączności życia indywidualnego z życiem kosmicznym, jak Prus. Stąpa on lekkim i pewnym krokiem po ziemi, z trudem jednak tylko i bardzo ociężale porusza się w sferach transcendentalizmu.

Jest to realista najczystszej wody i w najszlachetniejszym stylu. Nie negując bynajmniej, jak krańcowi naturaliści, „ducha i spraw jego,” przedstawia Sienkiewicz

zawsze „sprawy owe” w formie już gotowej, uzmysłowionej, wcielonej w czyn, ruch, namiętność, lub cierpienie, i troszczy się niewiele o głębszy, pierwotny, nienamacalny podkład tych objawów.

Dlatego też każda, choćby najbanalniejsza postać wychodzi z pod pióra autora „Potopu” jako istota z krwi i ciała, pełna, żywa, realna, podobna do nas i naszych znajomych. Ludzie ci, zbudowani w sposób mistrzowski z pierwiastków znanych nam doskonale, są niejako uosobieniem prawdy i życia, ale prawdy przeciętnej i życia zwyczajnego.

Nawet figury wyjątkowe i oryginalne nie utrzymują się długo na wysokim poziomie i schodzą w toku opowiadania na grunt dostępny dla wszystkich. Taki Płoszowski np. imponuje nam bardzo krótko swoją rzekomą genialnością i odsłania się szybko jako niesłuchanie realny, ale zarazem dość marny neurastenik-erotoman, ciekawy bez wątpienia jako typ, ale stojący znacznie niżej duchowo od wielu pokrewnych figur w literaturze powszechnej.

W „Rodzinie Połanieckich” znowu wprowadza autor bardzo oryginalną i interesującą postać profesora Waskowskiego. Jest to, podobnie jak Dębicki w „Emancypantkach” Prusa, przedstawiciel idealizmu, twórca dzieła o misji dziejowej Słowian, „którzy mają wprowadzić Chrystusa z życia pojedynczych ludzi do historii,” a zarazem człowiek mądry, oraz niesłuchanie dobry i prosty.

I Waskowski i Dębicki są mistykami, trudno jednak o bardziej niepodobne do siebie typy literackie. Waskowski, modelowany niewątpliwie z natury, sprawia wrażenie człowieka żywego; Dębicki zdaje się być figurą,

skombinowaną bardzo umiejętnie z pierwiastków realnych i fantazyjnych; Waskowski jest reprezentantem całej dogorywającej generacji marzycieli, wyrosłych na naszym gruncie pod wpływem Hegla i Hoene-Wrońskiego; Dębicki — to człowiek wyjątkowy, nie mający w naszym społeczeństwie ani poprzedników, ani towarzyszków.

Jeżeli jednak Waskowski, jako wytwór literacki, przewyższa Dębickiego żywotnością i plastyką, to ustępuje mu za to na punkcie treści duchowej. Dębicki — to nie tylko śmieszny i niezgrabny „belfer,” ale myśliciel i filozof, który doszedł do głębokich a oryginalnych poglądów na świat i życie; Waskowski zaś, zwłaszcza przy końcu powieści, wygląda tylko jak dobroduszny i sympatyczny maniak — i nie więcej.

Słowem, Sienkiewicz stworzył figurę *prawdziwą* i bliższą rzeczywistości, ale niezbyt zasobną w pierwiastki myślowe, Prus zaś dał typ mistyka, *fikcyjny* może, ale za to zupełnie nowy i nieskończenie głębiej pojęty.

Nie chcemy przez to porównanie dowodzić wyższości jednego pisarza nad drugim: każdy z nich jest mistrzem w swoim rodzaju. Szło nam tylko o scharakteryzowanie natury Sienkiewiczowskiego talentu, który, jak każdy talent na świecie, okupuje pewne zalety z jednej pewnemi brakami z drugiej strony.

Otóż te same zalety i te same braki, któreśmy odnaleźli w psychologii pojedynczych jednostek, odnajdziemy i w psychologii społecznej Sienkiewicza, i właśnie ostatnia jego powieść współczesna, „Rodzina Połanieckich,” więcej od innych utworów autora „Bez dogmatu” dostarcza może pod tym względem materiału do analizy krytycznej.

III.

Bohaterem ostatniej powieści współczesnej Sienkiewicza jest Stanisław Połaniecki, uważający się sam i — jak się zdaje — uważany przez autora za antytezę społeczną i psychologiczną Płoszowskiego. Płoszowski nie miał „dogmatów;” Połaniecki je ma, wie o tem i pyszni się z tego.

W tomie II, na str. 132 i 133, czytamy wyraźnie: „Napelniało go to nawet nieraz dumą, gdy się porównywał z takim np. Płoszowskim, którego historia zaczęła być znaną z jego *własnego pamiętnika*. Jednakże ja jestem z *innego* metalu — myślał z pewnem zadowoleniem Połaniecki. Przychodziło mu wprowadzić na myśl, że jednak on, Połaniecki, jest typem mniej wytwornym, mniej uszlachetnionym i wogóle, człowiekiem wyciosanym z grubszego materiału; wszelako odpowiadał sobie, że widocznie wobec warunków życia i odporności, jakiej ono wymaga, jest rzeczą wprost zgubną być zbytnim fili-granem, tak pod względem umysłowym, jak i fizycznym. Widział w sobie daleko większą zdolność życiową. Ostatecznie — myślał — ja mogę się *na coś przydać*, podczas gdy on przydałby się tylko do *postawienia* na *społeczną etażerkę* z bibelotami. Ja potrafię chleb *zdobyć*, on potrafił tylko z gotowego *galki kręcić*. Ja umiem farbować perkaliki, on umiał farbować tylko policzki kobiece. A jaka ogromna między nami różnica w stosunku do kobiety! Ten człowiek przeanalizował swoje życie i życie kochanej kobiety, zgubił ją i siebie, nie mogąc wyjść z wątpliwości, czy ją dość kocha; ja mam też wątpliwości, a jednak swoją kobiecinę biorę — i niedołęgą byłbym, nie mężczyzną, gdybym się miał naprzód bać przy-

szłości, gdybym nie potrafił wycisnąć z niej w prosty sposób tyle dobra i szczęścia, ile się da wycisnąć.“

I rzeczywiście, Połaniecki różni się od Płoszowskiego, ale znów nie tak bardzo, jak mu się zdaje.

Łączy ich obu, po pierwsze, skłonność do analizowania własnych uczuć i zajmowania, a względnie lubowania się własną osobą. Ujawnia się to bardzo jaskrawo w przytoczonym powyżej ustępie, który nie jest wcale jedynym w powieści. Prócz tego, i Płoszowski, i Połaniecki są to, jak wielu osobników ich sfery, ludzie subtelni, niewątpliwie zdolni i inteligentni, ale zarazem bardzo powierzchowni, a nawet niekiedy wprost płyty.

Jak w dogmatyzmie i zwątpieniu Płoszowskiego, tak w wierze oraz energii Połanieckiego, darmobyśmy szukali jakiegoś tytanicznego podkładu, jakichś wulkanicznych wybuchów i Prometeuszowych aspiracji. Pierwszy, nawet rozpatrywany przez szkło powiększające, nie dorasta do proporcji Hamletów, Faustów i Manfredów; drugi zaś, ów człowiek pracy i czynu, ma również „piers na miarę krawca tylko, nie Fidyasza.“ Obaj tedy stoją na jednej, mniej więcej, płaszczyźnie, i to płaszczyźnie, wznoszącej się niebardzo wysoko ponad przeciętny poziom.

Jako artysta, jest Płoszowski, przy całej wrażliwości estetycznej, bezpłodnym tylko dyletantem, jako myśliciel — zerem: sceptycyzm jego — to raczej apatyczna obojętność, niżeli krytyczna bystrość i głębokość.

Czemże jest Połaniecki jako działacz? „Potrafi chleb zdobyć.“

Zapewne, jest to coś, ale znowu nie tak bardzo wiele.

Jakież są jego ideały?

„Życie trzeba, — powiada on (I, 56) — a więc trzeba z życia wydobyć co się da.“ A że pieniądze wystarczyć nie mogą, więc prócz pieniędzy są dwie rzeczy, o które dbać i ubiegać się warto: „*spokój i kobieta*,“ ogromnie dobra, ogromnie pewna, bardzo moja i bardzo kochana.“

Juści są to także rzeczy nie do pogardzenia, ale tylko filister może robić je ostatecznym kresem swych pragnień.

Prócz „chleba, spokoju i ukochanej kobiety“ istnieją chyba jeszcze inne cele; wspomina o nich nawet autor niejednokrotnie w książce, nadając im ogólnikowe miano „służby bożej“, ale bohaterowie zdają się pojmywać ową „służbę bożą“ bardzo ciasno. Spełniać uczciwie swoje obowiązki rodzinne, zawodowe i przyjacielskie — oto niemal wszystko.

Wprawdzie spółnik Połanieckiego, Bigiel, mówi: „Trzeba czemś na świecie stać, a co my mamy? Pieniądzy nie mamy, rozumu o tyle o ile, daru orientowania się w położeniu niewiele, gospodarności mało; naprawdę mamy to jeszcze, że tu się, prawie mimowoli, przez jakiś ogólny nastrój, coś albo kogoś kocha, a jeśli się nawet nie kocha, to się czuje tego potrzebę. Bo ostatecznie, póki się w brzuchu ma jeszcze *jakaś iskrę*, póty się nie *jest* zupełnem *bydłędem* — a tu się ją ma właśnie dlatego, że się coś kocha.“ (II, str. 161—162).

Brzmi to wcale ładnie, ale w ciągu całej książki nie widać jakoś owej szeroko pojętej miłości, wcielającej się w czyn. Ba! gorzej jeszcze: nie mówi się o niej nawet zbyt wiele, a jeżeli się mówi, to jako o czemś niewyraźnym, odległym, obojętnym.

Owa „iskra“, o której wspomina Bigiel, tleje nadzwyczaj słabo we wnętrzu tych ludzi, przysypana po-

połem powszedniości, nie świeci ona i nie grzeje wcale...

To prawda, ale cóż temu, na Boga, winien autor, który, bądź co bądź, kopiuje tylko rzeczywistość? Skądże mu brać bohaterów, kiedy go otaczają sami filistrzy? To trudno, z próżnego i Salomon nie należy!

Niewątpliwie, że z takiego stanowiska rozpatrując kwestyę, nie możnaby autorowi i jego dziełu zrobić nawet cienia zarzutu. Ale, idzie tu nie o to bynajmniej, że Połaniecki za mało posiada danych na bohatera, lecz o to, że go sam Sienkiewicz, jak ongi Płoszowskiego, wyróżnia i otacza jakąś aureolą sympatii.

Aureola ta nie ma, co prawda, takiego blasku, jak ów promienny nimb, który ozlacał piękną głowę adogmatyka-samobójcy; sympatya autora do własnego tworu jest mniej serdeczną i silną; trafiają się nawet momenty, kiedy powieściopisarz traktuje ten charakter z lekką ironią—wszystko to atoli łagodzi tylko, ale nie zmienia faktu, że Połaniecki i jego program życiowy cieszą się szczerem uznaniem autora książki.

„Cieszą się uznaniem“ — możnaby na to powiedzieć: no, i cóż w tem złego? Przecież Połaniecki — to człowiek nawskroś porządny i uczciwy, a cała jego działalność bynajmniej na potępienie nie zasługuje...

Zapewne, nie tylko nie zasługuje na potępienie, lecz nawet mogłaby zasłużyć na względne uznanie, gdyby Połaniecki był tylko zwyczajnym, żyjącym pośród nas, t. j. znikomym człowiekiem; z chwilą jednak, kiedy go uniesmiertelniono, t. j. kiedy z życia przeszedł do poezji — postać rzeczy się zmienia.

Przedstawiony zupełnie *obiektywnie* i bezstronnie byłby Połaniecki, jak wiele innych figur książki, doskona-

łym typem literackim, podlegającym tylko krytyce artystycznej. Z chwilą jednak, kiedy autor podnosi niejako ów typ do godności *wzoru*, krytyka społeczna wstępuje w swoje prawa i — protestuje.

Protestuje, bo program, którego uosobieniem jest wybrany przez powieściopisarza osobnik, wydaje jej się zbyt poziomym i ciasnym. Powiększyć swój majątek szczęśliwymi spekulacjami, ożenić się, zdradzić żonę, załować tego szczerze, stać się na nowo czułym i kochającym małżonkiem i, dla zrobienia przyjemności ukochanej kobiecie, uratować jej dobra ziemskie i osiąść w nich, by pracować dalej na roli, — wszystko to może wystarczyć aż nadto dobrze do wypełniania życia przeciętnej jednostki, ale w życiu ogólnospołecznem waży nie tak bardzo wiele.

A może Połaniecki, robiąc to, na co mu pozwalają warunki, posiada przynajmniej jakieś, choćby nie dające się urzeczywistnić, ale sięgające nieco dalej aspiracye, jakieś oryginalniejsze poglądy i wznioślejsze ideały?

Broń Boże! Prawdę powiedziawszy, to Połaniecki względnie więcej jeszcze i lepiej robi, niżeli myśli. Szerokie kwestye społeczne i ogólnoludzkie zdają się go niewiele obchodzić; z pytaniami zaś, dotyczącymi ostatecznych celów i przyczyn bytu, załatwia się on w sposób bardzo prosty, przyjmuje bowiem w końcu, bez dyskusyi, gotową, istniejącą odpowiedź na nie.

I bez wątpienia, ma do tego najzupełniejsze prawo, szkoda jednak, że nie motywuje w sposób cokolwiek głębszy i nowszy przewrotu w swoich zapatrywaniach. Twierdzić atoli, że ten, czy ów światopogląd dlatego tylko więcej wart jest od innych, iż przeżył znaczną liczbę

wieków. podczas których „licho zabrało kilkadziesiąt systematów filozoficznych“ — to nie argument.

Istniały i istnieją przecie starsze jeszcze wierzenia, które pogrębały znacznie większą liczbę systematów, a które mimo to nie budzą w nas bezwzględnej zaufania: o prawdziwości i żywotności danego poglądu decyduje bowiem nie jego sędziwość, lecz zupełnie inne czynniki, których Połaniecki nie chce, czy nie umie wciągnąć do rachunku.

Wszystkie braki moralno-umysłowe tej postaci wpadają w oczy i rażą dlatego właśnie, że autor, — co mu się z dodatnimi charakterami często zdarza, — mówiąc od siebie, przedstawia Połanieckiego w zbyt korzystnym świetle i budzi przez to nader wysokie oczekiwania, którym słowa i postępek samego bohatera kląm zadają. Stąd powstaje pewien dysonans, osłabiający nawet artystyczną stronę, nie tylko samej figury, lecz i całej powieści.

IV.

Na szczęście, Połaniecki nie jest ani najlepszą, ani jedyną kreacją w utworze; Sienkiewicz wprowadził tam całą galerię typów, wziętych bezpośrednio z życia i doskonale wykonanych.

Przepysnie wyszły zwłaszcza charaktery ujemne, traktowane przez autora albo zupełnie obiektywnie, jak Maszko, lub też z leciutkim odcieniem humoru, jak Pławicki, albo brane ironicznie, jak pani Broniczowa i jej otoczenie.

Adwokat Maszko jest nierzadkim w naszym społeczeństwie okazem karyerowicza, który, pomimo wrodzonego poczucia uczciwości, nie przebiera w środkach, aby

tylko wypłynąć na powierzchnię życia i który, mimo dużych zdolności i sprytu, kręci w końcu kark i tonie w błocie, gdyż całą swoją działalność oparł nie na istocie rzeczy, lecz na pozorach i błyskotliwych efektach. Mało znajdziemy w literaturze figur tak realnych i przeprowadzonych tak konsekwentnie pod względem psychologicznym.

Obok Maszki możnaby postawić starego Pławickiego, ojca pani Połanieckiej; szkoda tylko, że autor w ciągu powieści usunął go powoli na drugi plan.

Pławicki—to stary egoista i pozer, który sam bierze na seryo swoje komedye czułości, oburzenia, patosu, i tak zapala się własną deklamacją, że przestaje być wstrętnym, a robi się zabawnym. Wprowadzony na scenę, Pławicki mógłby się unieśmiertelnąć i stać przysłowiowym, tyle w nim prawdy i rzetelnego komizmu.

Co do pani Broniczowej, to ta, razem z całą gromadką osób, należy do obszernego epizodu, stanowiącego rodzaj „państwa w państwie“, czyli „romansu w romansie.“

Epizod ten nie wiąże się organicznie z całością i mógłby być bez szkody dla dzieła wyjęty i wydany jako oddzielna i, nawiasem mówiąc, *doskonała* powieść, której możnaby nadać tytuł: „Miłość poety.“ I tu bowiem, jak w większości prac Sienkiewicza, osiłą, około której obraca się akcja, jest miłość, tym razem jednak owa miłość wygląda cokolwiek inaczej, niż zazwyczaj.

Autor nie traktował już tego uczucia, jak to dotychczas czynił zawsze — z ciepłą i serdeczną sympatią, lecz dotknął go się z niezwykłą szorstkością i siłą. Zamiast miękkich, lubieżnych, harmonijnych akordów, rozległy się obecnie dysonansowe zgrzyty, którym towarzyszy

chwilami żaloszny jęk szarpanych gwałtownie i rozrywanych strun...

Do tej pory miłość w utworach Sienkiewicza posiadała pewien zupełnie specjalny charakter. Jaki? To trudno wyrazić w prostym określeniu. Była to przede wszystkim miłość mocno zmysłowa, która jednak nie dochodziła nigdy do rozmiarów jakiegś wielkiej i wspańniętej w swoim żywiołowym wylewie namiętności.

Niepohamowana siła uczucia, popychająca Romea w ramiona Julii; spóźniony, i właśnie dlatego wściekły, wybuch erotyzmu Wokulskiego; romantyczne szaleństwa Gustawa — tych wszystkich potężnych barw nie widać było na palecie Sienkiewicza.

Płoszowski kochał głęboko może, ale manifestował swoje uczucie, jak niedołęga, pozbawiony woli; Anielka znowu mordowała swą miłość u stopni ołtarza, poświęconego bóstwom legalności i biernego szacunku dla faktów spełnionych.

W pięknej pieśni na cześć Erosa, zatytułowanej „U źródła“, młody doktor filozofii kocha wprawdzie gorąco, ale tak jakoś spokojnie, po filistersku, jak dobrze wychowany młodzieniec współczesny, to znaczy: jak człowiek, przywykły do hamowania wszelkich porywów namiętności. Zmysłowość jego znajduje sobie za to ujścia pokątne, tajemne, boczne. Zostawszy np. z panną sam na sam, nie odważy się on ująć jej w ramiona, ale będzie się zachwycał *ukradkiem* „jej krótkimi włoskami, zafryzowanymi na szyi.“ Kiedy rozmowa pomiędzy narzeczonymi zaczyna się zbliżać do drażliwego tematu urządzenia sypialni, on odczuwa rozkoszne dreszcze, ona zaś ucieka do drugiego pokoju, „by zawiązać bucik,“ i t. p.

Jest to w gruncie rzeczy ton o wiele bardziej drażniący, niżeli klasyczna swoboda i naturalistyczna brutalność.

Niemalą również rolę odgrywa dziecinne przekomarzenie się i wdzięczenie kochanków. „Czy niema tu kogo zakochanego?“ — pyta się jedno drugiego. „Nie patrz na mnie, idź sobie“ — mówi młoda, zawstydzona małżonka, na drugi dzień po ślubie do męża, wyciągając ku niemu namiętnie usta.¹⁾ „Czy brzydki grymaśnik przyj-

¹⁾ Przytaczamy głównie wyjątki z noweli „U źródła,“ tam bowiem Sienkiewiczowskie pojęcia o miłości znalazły najcharakterystyczniejszy może swój wyraz. O kochanku mówiliśmy wyżej; kochanka, panna Tola, nie różni się bardzo od swego narzeczonego. Jest to także jedna z wielu miłutkich, ale mizernych duszynek dzisiejszych: piękna, zwłaszcza kiedy włoży brązowy pałtocek „loutre i takiż toczek,“ młoda, łagodna — no i nie więcej.

Rozmowy tych dwojga odfotografowanych z życia kochanków są tak banalne, jak życie większości ludzi współczesnych. Nie troszczą się oni o to, czy to „głos słowika, czy skowronka“ odezwał się za oknem, ale szczebioczą grzecznie i przyzwoicie o kolorze obicia w saloniku i jadalni, albo się przekomarzają, jak dzieci.

Słowem, wszystko jest tam powszednie, codzienne, ale oddane z taką prostotą, prawdą i plastyką, że wzrusza i zachwyca. To nie bohaterowie wprawdzie, tylko ludzie zwyczajni, troszczący się między innymi i o takie głupstwa, jak to: czy pokój sypialny pomalować na różowo, czy też inaczej? — ale ci ludzie czują szczerze, kochają się, przynajmniej w danej chwili, głęboko.

Że z czasem wyrośnie z nich banalna para filistrów — o tem zapomina się całkiem. Autor, odtwarzając rzeczywistość, umiał ją upoetyzować bez uciekania się do jakichś środków niezwykłych, bez deklamacji, bez retoryki. Fałszywe tony, dźwięczące tak przykro w każdym stosunku miłosnym dwojga „cywilizowanych“

dzie?“ — pyta panna Pławicka Połanieckiego. „Przyjdzie, bo kocha“ — odpowiada zapytany z żartobliwą czułością.

Ten filigranowy realizm, w połączeniu z pewnym słodkawym pietyzmem w traktowaniu miłości, sprawia niekiedy wrażenie maniery, która już, niestety, znalazła naśladowców, zapożyczających, jak zwykle, u swego wzoru to, co jest najmniej oryginalne i najmniej naśladowania godne, a wskutek tego do naśladowania najłatwiejsze.

Otóż w epizodzie, o którym była wyżej mowa, Sienkiewicz porzucił tę manierę i począł traktować miłość tak samo, jak traktuje wiele innych rzeczy, t. j. prosto

kochanków, znikły. Weźmy np. tę scenę, kiedy młoda mężatka, zawstydzona, stara się ukryć rumieniec przed mężem, „ale jednocześnie usta jej wyciągnęły się ku mnie prawie namiętnie, ja zaś wpilem się w nie z uniesieniem. A wiatr począł rzeczywiście sy-pać białe kwiaty na nasze głowy..“ Jest to obrazek tak piękny, że niewiele podobnych znajdziemy w całej nowelistyce współczesnej.

Świetny w odtwarzaniu scen i uczuć miłosnych, mniej bywa szczegółliwym Sienkiewicz w refleksjach nad tym przedmiotem. Dwie fantazje, w których malarz zapragnął przerodzić się w filozofa miłości, wyszły dosyć blado. „Wyrok Zeusa“ posiada parę przecudnych opisów przyrody helleńskiej, oraz doskonałą, w swym jędrnym i szorstkim nieco realizmie, charakterystykę bogów olimpijskich, ale jako symbol, alegorya, grzeszy pewną banalnością idei przewodniej.

Równie banalną jest apokryficzna legenda indyjska pod tyt. „Bądź błogosławiona.“ O tem, że kobieta powinna być pocieszyćcielką i szczęściem poety, „ciepłem technieniem wiosny, które stopi śniegi jego serca, promieniem słońca w ciemnych pieczarach,“ etc. — o tem wszystkim mówiło się nieraz. W każdej literaturze

i szczerze, bez okrywania jej lubieżną przezroczą haftowanych złotem i srebrem muślinów i bez śladu efektacji.

Miłość występuje tam nie tylko jako miły pretekst do mizdrzenia się, oraz wymiany czułych słówek i pocałunków, lecz jako owa straszliwa potęga, płynąca z nieznanego nam źródła i popychająca ludzi, niby lalki bezmyślne, w tę i ową stronę dlatego, by się przez to spełniły jakieś niedoścignione dla naszego rozumu cele...

Narzędziem tej potęgi jest panna Lineta Castelli, jęden z niezadkich, niestety, potworów, których monstrualność polega na olbrzymiej dysharmonii pomiędzy zewnętrzną powłoką a treścią wewnętrzną, pomiędzy ciałem a duchem.

dałoby się odnaleźć garstkę lepszych i gorszych poezji i roman-sów na ten temat.

Owo „ziarno,“ czy nawet całe „ziarno“ banalności, dodane do utworu artystycznego, czyni go niewątpliwie strawniejszym dla mas, które zbytnią subtelność i oryginalność przeraża i odpycha. To fakt. Jeżeli jednak krytyk ma prawo do własnego gustu, to przyznam, iż wolę, kiedy Sienkiewicz nie robi *żadnych* — świadomych, czy bezwiednych — koncesji na rzecz *gustu powszechnego*. Wtedy jest oryginalnym, subtelnym i jędrnym. Dowodem wszystkie sceny, w których autor występuje nie jako apolo-gista i bałwochwalca, lecz jako bezstronny malarz miłości; dowodem znakomite typy *wjemne* kobiet w „Rodzinie Połanieckich,“ oraz świetna postać pani Elzen w noweli „Na jasnym brzegu.“ W zestawieniu z temi pełnemi życia figurami wszystkie niemal bohaterki *dobrze* (Anielka, Marynia, Helena, Lygia) wyglądają blado i mglisto. O wiele lepiej wychodzą — rzadkie zresztą u Sienkiewicza — typy kobiet, które się wzniosły *ponad* miłość (pani Emilia.)

Nowy zupełnie rodzaj niewiast, traktowanych w sposób szorstki i prosty, ale pełen wyrazu, zaczął autor „Połanieckich“ malować w „Krzyżakach“ na tle pół-barbarzyńskiej epoki.

Piękna, jak posąg grecki, ponętna jak Armida, jest panna Castelli, zwana „Topolką“, „Kolumienką“, albo „Niteczką“, — istotą niesłychanie marną, płytką i głupią. To typ owego salonowego sfinksa, który nas ludzi często szlachetnym wyrazem rysów i niezgłębioną napozór przepaściowością spojrzenia, a który przy bliższym poznaniu, odsłania się jako połączenie cudnego niewieściego ciała z duszą małpy i rozumem gęsi.

Podobnie jak wiele jej towarzyszek, „Kolumienka“ uważa się sama i uważana jest przez otoczenie za wcielenie wrażliwości estetycznej, która to wrażliwość naprawdę sprowadza się do tego, że panna Castelli umie dostrzedz odrazu, czy jej narzeczony włożył ładną, czy brzydką szpilkę do krawata, albo też, czy skarpetki, które nosi, są z jedwabiu, czy też z bawełny...

Na punkcie erotyzmu idzie ona za ślepym instynktem — a może za głosem doboru płciowego, który ją, narzeczoną genialnego poety, pcha w objęcia lalkowatego, ale klasycznie pięknego i elegancko odzianego idyoty i błazna, Kopowskiego.

Ofiarą tego uroczego demona banalności pada Ignacy Zawilowski, człowiek inteligentny, uczciwy i wysoce utalentowany, który, nie mogąc przeżyć rozczarowania, strzela sobie w łeb i, aczkolwiek zostaje wydarty śmierci, traci zupełnie zdolności twórcze.

Panna Castelli jest, podobnie jak pokrewna jej duchem panna Izabella z „Lalki“ Prusa, prawdziwym arcydziełem. Trudno o większą plastykę, prawdę i logikę psychologiczną.

Na tej samej wysokości pod względem pomysłu i wykonania artystycznego można postawić panią Broniczową, ciotkę i opiekunkę Castelki, rozkochaną w niej i zdecy-

dowaną na wszystko, nawet na podłość dla zapewnienia jej szczęścia. Wykrętna, kłamliwa, beczelna, gadatliwa, podstępna i głupia, jest pani Broniczowa typem, dosięgającym, ale nie przekraczającym granic karykatury, a przysiętem nawskroś nowym i oryginalnym.

List, napisany przez nią do Zawilowskiego po katastrofie (III, 327) i zawierający między innymi przebaczenie za to, że go zdradzono, jest prawdziwym „dokumentem ludzkim“, tak świetnie połączył w nim autor przewrotną naiwność i naiwną przewrotność, stanowiące zasadnicze cechy charakteru pani Broniczowej.

I reszta osób tej samej gromadki, a mianowicie: naiwny i zakochany pan Osnowski, oraz zwyrodniała i wiarołomna pani Osnowska, stary dziwak Zawilowski i jego córka, jako też przepiękny kretyn, a bóstwo płytkich kobiet, Kopowski, należą do doskonalszych kreacji Sienkiewicza, każda z tych figur bowiem jest podniesiona do godności typu, nie tracąc przytem wcale wyrazistych cech indywidualnych; każda wskutek tego zajmuje czytelnika z dwojakiego stanowiska: raz, jako utwór artystyczny, i powtórnie, jako atom, wyrwany z rzeczywistego życia.

Z wielu drobniejszych epizodów zasługuje na szczególną uwagę niezwykła cokolwiek, ale i niezwykle piękna historia Litki, młodego dziewczątka, rozwiniętego i umierającego przedwcześnie z miłością do dorosłego mężczyzny, Polanieckiego, w sercu.

Z pominiętych typów wspomnieć należy o żonie Polanieckiego, zacnej, pięknej, ale bladej Maryni; o pani Emilii, matce Litki; o dekadancie Bukackim, który zapełnia próżnię życiową, oddając się dyletantyzmowi artystycznemu i zastrzykując sobie morfinę. Reszta, z wy-

jątkiem malarza Świrskiego i jednogodzinnej kochanki Połanieckiego, pani z Krzesławskich Maszkowej — to już figuranci i komparsi.

Reasumując teraz wszystko, cośmy w ostatniej powieści społecznej Sienkiewicza zauważyli, możemy powiedzieć, że: jako całość, nie jest ona doskonałą, gdyż postać bohatera głównego, rozpatrywana zarówno ze stanowiska artystycznego, jak i społecznego, posiada pewne braki, ogólny zaś nastrój nie jest dociągnięty do należytego dyapazonu. Swoją drogą jednak, w pojedynczych szczegółach, epizodach i w rysunku wielu postaci rozwinął Sienkiewicz, jakeśmy się wykazać starali, całą potęgę swego olbrzymiego talentu i wzbogacił naszą literaturę legionem prawdziwych, realnych, nowych i świetnie odtworzonych typów, przy których wykonywaniu bystry obserwator walczył o lepsze z artystą.

1894.

II.

Powieść historyczna.

(„QUO VADIS“).

I.

Głos ogółu uznał „Rodzinę Połanieckich“ za jedną z najsłabszych, „Quo vadis“ zaś za najlepszą z prac Sienkiewicza. Tym razem „*vox populi*“ nie pomylił się w sądzie. Istotnie, „Quo vadis“ należy do dzieł, wyskakujących bardzo wysoko ponad poziom przeciętnej twórczości.

Niezależnie jednak od swojej wartości estetycznej, wspomniana powieść jest niezmiernie interesującą dla krytyki i z tego jeszcze względu, że nigdzie chyba wszystkie właściwości talentu autora, zarówno jego najsilniejsze, jak i najsłabsze strony, nie uwydatniły się jaskrawiej i dobitniej.

Pochodzi to stąd, że romans musiał się z konieczności opierać na dwóch żywiołach, żywiołach biegunowo sobie przeciwnych, a jednak stykających się i przeplatających z sobą. Jednym z nich był skazany na śmierć, ale krzepki jeszcze duch rzymsko-pogański, drugim — narodzony świeżo i wątły na pozór, ale pełen już sił żywotnych chrystyanizm.

Każdy z tych czynników — rozpatrywany ze stanowiska estetycznego — wymaga innej metody traktowania, innych barw, innego rozkładu światła i cieniów, innego nastroju.

Przeciwwstawić sobie dwa te niepodobne do siebie światy, odmalować je w sposób należyty, a mimo to nie zepsuć ogólnej harmonii i jednolitości dzieła — oto był cel, do którego każdy autor w danym wypadku dążyć musiał.

Dążył do niego naturalnie i Sienkiewicz, czy jednak i w jakim stopniu go osiągnął — wykaże nam analiza tej pięknej powieści.

Rzecz dzieje się w Rzymie za panowania Nerona, a właściwie w końcowych sześciu latach jego panowania, kiedy ostatni potomek rodu Augusta, zamordowawszy już matkę, żonę i brata, brnął coraz głębiej w zbrodniach, rozpuście i artystycznie - błazeńskich szaleństwach.

Sam Nero, wytworny towarzysz jego zabaw, Petroniusz, oraz liczny tłum dworaków płci obojej — reprezentują świat pogański.

Żona dzielnego i cnotliwego wojownika Aulusa Plauciusza, Pomponia Graecina ¹⁾, wychowanka obojga małżonków, Kallina Lygia, oraz zakochany w niej siostrzeniec Petroniusza, Winicyusz, stanowią łącznik pomiędzy społeczeństwem rzymskim a chrześcijanami, których przedstawicielami zrobił autor apostołów Piotra i Pawła, z całą rzeszą pobożnych wyznawców różnego charakteru, narodowości i stanowiska społecznego.

Intryga, jak zwykle u Sienkiewicza, obraca się około miłości. Namiętny Rzymianin, Winicyusz, pokochał skromną chrześcijankę, Lygię, i pragnie z niej — ponieważ jako zakładniczka barbarzyńców nie jest mu równa rodem — uczynić swoją nałożnicę. Nero, namówiony przez Petroniusza, każe młodą dziewczę porwać z domu Aulusów i oddaje ją siostrzeńcowi swego ulubieńca. Tymczasem jednak wierny sługa Lygii, siłacz Ursus, wsparty przez współwyznawców, odbija ją i ukrywa. Winicyusz, przy pomocy dowcipnego łotra-filozofa Chilona, szuka kochanki, odnajduje ją wreszcie, nawraca się na chrześcijaństwo i ma zamiar połączyć się z umiłowaną węzłem

¹⁾ Tacyt (Ann. XIII, 32) nie mówi o Pomponii wyraźnie, że była chrześcijanką, lecz, że obwiniona o „zabobony obce“, na sąd męża oddana i za niewinną uznana, żyła potem długo w „ustawicznym smutku“. Ów „obcy zabobon“ tłumaczą sobie powszechnie jako wiarę w Chrystusa, choć niema na to żadnych dowodów pewnych. Sienkiewicz miał najzupełniejszą słuszość, rozwiązując wątpliwość w duchu dla swego utworu najkorzystniejszym; szkoda tylko, że Pomponia tak prędko się usuwa ze sceny powieściowej i wogóle nie bierze prawie udziału w akcji.

małżeńskim, gdy wtem, w skutek fałszywego oskarżenia, rzuconego przez Żydów ¹⁾, Tigellina, oraz tego samego mściwego szpiega, Chilona, mnóstwo chrześcijan, a między nimi i Lygia, dostaje się do więzienia, skąd ich prowadzą kolejno do cyrków na śmierć męczeńską. Winicyusz szaleje, ale nie traci wiary w „Opatrzność“, a odzyskawszy wreszcie cudem prawie Lygię, zaślubia ją i żyje szczęśliwy i spokojny na ustroniu, patrząc z rozczuleniem na żonę, która „przędzie czerwoną welnę...“

Obok tej głównej, dosyć grubej i powszedniej nici fabuły, biegnie równolegle inna, drobniejsza, ale z subtelniejszego o wiele wysnuta materiału: jest to walka pomiędzy eleganckim i niedbałym Petroniuszem a brutalnym i zazdrośnym Tigellinem o wpływ na umysł Nerona. Walka ta, jak wiadomo z historyi, której się na tym punkcie autor trzymał wiernie, zakończyła się upadkiem i śmiercią szlachetniejszego przeciwnika.

Resztę powieści zapelniają mniej, lub więcej, dramatyczne epizody, oraz, *niezrównane* przeważnie, opisy dzikiej wspaniałości i jaskrawego przepychu cesarowych uczt i uroczystości, lub artystycznego wykwintu, panującego w domu Petroniusza. Pod koniec przybywa jeszcze pożar Rzymu, jako też szereg wstrząsających nerwami obrazów męczeństwa chrześcijan w więzieniu, cyrku i ogrodach imperatora.

¹⁾ Udział Żydów w tem oskarżeniu uważa Renan za prawie pewny, inaczej bowiem trudno wytłumaczyć, dlaczego Żydzi, którzy zawsze i wszędzie zlewano i nienawidzono na równi z chrześcijanami, wyszli tym razem cało z katastrofy?... Dostęp do Nerona mogli mieć przez Poppeę, żywiącą słabość do judaizmu, jako jednej z religii wschodnich, które były wówczas w Rzymie modne, zwłaszcza wśród kobiet.

W drobniejsze szczegóły treści wchodzić nie będziemy, gdyż dzieło to, więcej może od innych utworów Sienkiewicza było, jest i będzie prawdopodobnie czytane, a zatem i znane ogółowi. Przejdziemy więc odrazu do charakterystyki główniejszych grup i postaci.

II.

Zacznijmy od świata pogańskiego, który wogóle oddany jest bardzo dobrze, w kilku zaś specjalnych momentach i figurach — świetnie. Autor — można to przyznać bez narażenia się na zarzut przesady — osiągnął chwilami *najwyższych* szczytów artyzmu.

Taki rezultat nie powinien dziwić nikogo. Życie Rzymian w epoce upadku — to materiał jakby stworzony dla Sienkiewicza, który dokoła siebie dostrzega przedewszystkiem kształty, barwy i ruchy, w sferze duchowej zaś najlepiej może rozumie uczucia i popędy ludzi, wrażliwych tylko na piękno zmysłowe i miłość, stępionych zaś, lub obojętnych względem „dogmatów“ innego porządku.

Z wielu dodatnich żywiołów twórczości utalentowanego powieściopisarza (humor, dar spostrzegawczy etc.), dwa wzmiankowane wyżej zdają się stanowić najpotężniejszy oręż artystycznego arsenału Sienkiewicza.

Zachwycano się w swoim czasie pełnemi życia opisaniami bitew, pojedynków, oblężeń etc. w sławnej trylogii historycznej i podziwiano precyzyjny obraz ukrzyżowania w „Pójdźmy za Nim.“ Otóż dzieje Rzymu za Nerona dostarczały pod tym względem o wiele więcej i o wiele wdzięczniejszego materiału, który też autor w sposób mistrzowski wyzyskał i opracował

Opisy, uważane zwykle za synonim „nudów“, za niepotrzebny balast literacki, zapelniający niewiedomo po co stronicę książki, stały się, dzięki niezwykłemu i jednemu może w swoim rodzaju talentowi plastycznemu autora „Quo vadis“, najprzyjemniejszą, najciekawszą i najpiękniejszą ozdobą romansu. Czytelnik nie tylko ich nie pomijał — jak to się często z opisaniami robi — ale wczytywał się w ich treść, pochłaniając każdy szczegół, każde zdanie, każdy wyraz niemal.

Czy to będzie natura martwa (Forum I, 27), czy słynna ucznia (I, 93—117), czy pochod dworu Nerona (II, 165—173), czy opis pojedynczej osoby, jak Lygia w kąpieli (I, 87), lub Eunice, całująca posąg Petroniusza (I, 20), czy wreszcie jakiś ruch, w rodzaju zarzucenia togi na głowę zrozpaczonego Winicyusza w cyrku — zawsze autor daje nam obraz skończony, pełny, efektowny i prawdopodobny, prawdopodobny nawet wtedy, kiedy stoi w niezgodzie z prawdą, jak np. zwycięstwo Ursusa nad turem w arenie.

Szereg najwspanialszych i najplastyczniejszych obrazów atoli, nanizany nawet na nitkę zaciekawiającej intrygi, nie daje jeszcze romansu we właściwym tego wyrazu znaczeniu, lecz, co najwyżej, jakąś malowniczą opowieść, lub bajkę. W romansie muszą być uwydatnione nie tylko stroje, kształty i ruchy, lecz — i to przedewszystkiem — myśli, uczucia, żądze, słowem: charakter ludzkie.

I na tym punkcie epoka Nerona okazała się bogatą kopalnią motywów dla autora „Bez dogmatu.“ który podczas bardzo miejsca w swoim repertuarze psychologicznym wyznaczył takim typom, jak Płoszowski i Bukacki,

traktując tych dekadentów i dyletantów z większą od innych figur sympatją artystyczną.

Owóż, jak wiadomo, czasy panowania cezara-histryona były właśnie okresem najwyższego rozkwitu dyletantyzmu estetycznego. Sztukę i literaturę uważano za jedyną rzecz godną uwagi i traktowania seryo — reszta zasługiwała tylko na lekceważenie i pogardę.

Sam władca był najpierwszym i najstraszniejszym z dyletantów, artystą „który drżał przed widzami i wprawiał ich w drżenie,“ dekadentem, który chciał rzeczywistość upodobnić do swoich niezdrowych marzeń, cezarem, dbającym więcej o swój głos i oklaski tłumu, niżeli o tron i państwo...

Obok tej karykatury estetyzmu istniał w owej epoce człowiek, będący wcieleniem sympatyczniejszych stron tego kierunku, człowiek, który, według słów Tacyty (XVI, 18—20): „spiał we dnie, a nocy na prace albo rozkosze obracał, lecz rozpustował z wytworem, a mowy jego i postęпки, im swawolniejsze i z jakimś niedbalstwem złączone, tem większy pozór milszej prostoty niosły“¹⁾. Człowiekiem tym był Kajus Petroniusz, niegdyś dzielny rządcą Bitynii, później zdolny konsul, a w końcu „*arbiter elegantiarum*“ na dworze Nerona, który „nie lubem, rozkosznem i gustownem nie osądził, coby się Petronienu nie podobało.“

Te dwie postacie, tak pokrewne a tak różne zarazem, w których znalazły swój wyraz wszystkie najlepsze i najgorsze, ujemne i dodatnie strony rozkładającego się już ducha klasycznego, musiały pociągnąć i pociągnęły autora „Bez dogmatu.“ Zrobił on też z nich najwybit-

¹⁾ Przekład Naruszewicza.

niejsze typy swojej powieści, a zarazem stworzył dwa arcydzieła charakterystyki literackiej.

Przyszło mu to tem łatwiej, że i Nero i Petroniusz byli, bądź co bądź, dziećmi rzymskiej kultury, a wskutek tego żyli, pomimo swych estetyczno-literackich upodobań, więcej zewnętrznem, niżeli wewnętrznem życiem. Sceptycyzm dał im tylko większą swobodę ruchów, nie przeżarł jednak rdzą swoją sprężyn woli i nie wyłobił przepaści pomiędzy myślą a czynem.

Charaktery tego rodzaju lepiej się nadają do malowniczego traktowania, w jakim Sienkiewicz celuje, niżeli postacie sceptyków nowoczesnych, u których całe życie zbieгло się do mózgu, skąd je dopiero wydobywać potrzeba nazewnątrz za pomocą analitycznego skalpela.

III.

Pojmowanie charakteru Nerona, jako dyletanta o słabym, ale rzeczywistym¹⁾ talencie, połączonym z niezmierną próżnością i żądzą sławy, jest względnie nowe. Przedtem uważano go albo za waryata, albo też za zepsutego nadmiarem władzy i znudzonego łatwością zaspokajania swych żądz tyrana (Kraszewski „Caprea i Roma“). Niektórzy znowu, jak Hamerling („Ahasverus“), robili z Nerona jakąś postać pełną demonicznego uroku i siły, jakiegoś tytana, który nie może się zadowolić rzeczywistością i tęskni do ideału:

¹⁾ Swetoniusz opowiada (LII), że widział manuskrypt wierszy Neronowych, pełen poprawek i przekreśleń, pisany więc nie tylko własnoręcznie, ale z własnej głowy. Mniemanie, jakoby Nero podawał cudzą pracę za swoją, uważa wspomniany historyk za niezgodne z prawdą.

..... przez cały ciąg mojego życia
 Wciąż walczę o to — całym duszy żarem,
 Pożądaję tego, co dla żądzy ludzi
 Jest do zdobycia i — *nie do zdobycia*,
 Lecz to ostatnie rwie najśladźszym czarem!

W innem miejscu zaś przyrównywa go poeta do potwora, co

Na ludzkości postawił się szczycie,
 Jak posąg bóstwa — póki stał zuchwały,
 A dziś w upadku olbrzymio wysoki —
 Pomnik grobowy strasznej swej epoki.

Kto przeczytał uważnie Swetoniusza i Tacyty, ten musi uznać pogląd Hamerlinga za niezgodny z rzeczywistością, aczkolwiek uprawniony poetycko, choćby z tego względu, że istotnie Neron oglądany z odległości, Neron w „perspektywie“ — sprawia wrażenie jakiegoś kolosu, wyniesionego ogromem swych zbrodni ponad powszednią miarę ludzką. Tak go nawet sądzili chrześcijanie ówczesni, nadający mu miano „antychrysta“, t. j. sumy wszelkiego zła i przewrotności.

Był to niewątpliwie sąd zbyt pochlebny, Neron bowiem oglądany zblizka, Neron w „szlafroku“, wydaje się raczej wyuzdanym, ruchliwym i pełnym energii żywotnej pajacem, niżeli demonem. Biografia jego, napisana przez Swetoniusza, roi się od anegdot, przedstawiających charakter imperatora-artysty — którego wychowawcami byli najpierw cyrulik i tancerz, a później zdolny, ale zmanierowany filozof — w świetle prawie komicznym. Swetoniusz jednak, pisarz sumienny, ale pozbawiony zupełnie zmysłu syntetycznego, nie umiał pogodzić pozornych sprzeczności postępowania Nerona i nie wyciągnął z mnó-

stwa ciekawych faktów żadnego wniosku ogólnego. Zrobiono to dopiero znacznie później.

Jednym z tych, co, czyniąc z artystycznej manii Nerona fundament jego charakteru, umieli swój sąd najlepiej umotywować, był Renan, który poświęcił całą książkę rozbirowi charakteru i panowania syna Agrypiny i Domitiusa Aenobarba ¹⁾.

„Było to — powiada autor „Początków chrystianizmu“ — usposobienie nawskroś *deklamacyjne*; natura zła, obłudna, lekka, próżna; nieprawdopodobna mieszanina fałszywej inteligencji i głębokiej złośliwości; *artysta mierny*, ale *najzupełniej szczerzy*, amalgamat waryata, błazna i aktora... sumienny romantyk, imperator operowy, przypominający nowoczesnego mieszczucha, któremu poezja romantyczna do tego stopnia przewróciła w głowie, że chciałby naśladować w życiu Hana z Islandyi, albo Burgrafów.“

¹⁾ Aenobarbus, „miedzianobrody“, nie było wcale pogardliwym przydomkiem — chociaż to tak u Sienkiewicza wygląda, — jeno nazwiskiem rodowym Nerona, które porzucił z chwilą, kiedy został adoptowany przez ojczyma swego i poprzednika, cesarza Klaudyusza. Wszyscy Aenobarbowie zarastali czerwono, co legenda objaśniała w sposób dla nich bardzo pochlebny, interweniując bóstwa: protoplasta rodu, Lucius Domitius, poślany z wieścią o zwycięstwie do rodaków, nie wierzył istotom, które mu owo polecenie dały, a wtedy broda jego zmieniła swą barwę z czarnej na miedzianą, i właściwość ta przeszła na wszystkich potomków, nie wyłączając ostatniego z nich, Nerona (Swetoniusz. I) Ponieważ Nero po kądzieli tylko był spokrewniony z domem panującym, nie lubił przeto miana „Aenobarba“, przypominającego mu jego pochodzenie; kiedy jednak Vindex w swoich manifestach nazwał go w ten sposób, Neron oświadczył, że woli powrócić do rodowego nazwiska, ponieważ mu je zaczynają wyrzucać (Swet., XLI).

Wartość literacka tej charakterystyki spoczywa nie w tem, iż zgadza się ona ze źródłami, lecz w tem, że zgadza się z duchem naszej epoki, która lubi sprowadzać wszystko do średniej, zrozumiałej dla każdego, słowem *realnej* miary. Źródła dziejowe były od wieków znane i dostępne, dlategoż więc ani Racine („Britannicus“), ani Kraszewski, ani Hamerling nie wyczytali w nich tego, co Renan? Dlatego, że każda jednostka, czy generacja wyciąga zawsze z danej książki, pomnika, autora, kroniki, tyle tylko, ile jest wyciągnąć zdolna, załatwiając się z obojętną sobie resztą lekceważącym machnięciem ręki. To też, co pewien czas powinna się odbywać rewizya zaniebdanych źródeł, oraz kontrola popularnych wyobrażeń o osobach, doktrynach i rzeczach.

Nim to jednak nastąpi, nim „pomniejszające“ sądy Taine'a o Napoleonie i Robespierze, a Renana o Neronie, ulegając ciągłemu prądowi ewolucyi, będą znowu zmodyfikowane, poeci współcześni mają prawo uważać je za ostateczne i niewzruszone.

Przyjęcie Renanowskiej charakterystyki Nerona przyszło Sienkiewiczowi tem łatwiej, że on sam, jako estetyk i psycholog jest przecie skończonym realistą i lepiej maluje niezbyt wielkich, lecz żywych ludzi, niżeli olbrzymie, ale mgliste widma romantyczno-demoniczne. Autor „Quo vadis“ jednak nie szedł bynajmniej ślepo za autorem „Antychrysta“, ale robił samodzielne i źródłowe studia, które mu też pozwoliły stworzyć postać wypukłą, pełną życia i ruchu; konsekwentną i jednolitą, pomimo rysów psychicznego nieładu; prawdopodobną, zrozumiałą i realną, pomimo niezwykłości żądz i postępów.

Cementem, spajającym szaleństwa ceszarowe w organiczną całość, była jego głęboka wiara w wielkość włas-

nego talentu, szczere zamięrowanie sztuki, oraz próżność bezdena, właściwa wszystkim megalomanom artystyczno-literackim. Autor kładzie na te rysy szczególny nacisk, wraca do nich kilkakrotnie i z nich wyprowadza zboczenia duchowe Nerona.

Oto w chwili, kiedy Rzym płonie (tom III, rozdział IV), cesarz wzywa tragika Aliturusa, z którego pomocą układa twarz i wejście. Potem, stoi na wodociągu Apijskim, „z lutnią w ręku, z twarzą tragicznego aktora, z myślą *nie o ginącej* ojczyźnie, ale o *postawie i patetycznych słowach*, któremi by najlepiej wielkość klęski mógł oddać, obudzić największy *podziw* i najgorętsze zyskać *oklaski*. Nienawidził miasta, nienawidził jego mieszkańców, *kochał tylko swoje pieśni i wiersze*, więc *radował się* w sercu, że wreszcie ujrzał tragedję, podobną do tej, którą opisywał. *Wierszorób* czuł się szczęśliwy, *deklamator* czuł się natchniony, *poszukiwacz wzruszeń* poił się straszliwym widowiskiem.“ Zaczyna improwizować: „i twarz poczęła mu się mienić; nie wzruszyła go zagłada ojczystego miasta, ale upoił się *wzruszył* patosem *własnych* słów.“

Innym razem znowu, roztkliwiony muzyką i śpiewem, spowiada się Nero przed przyjaciółmi, wyznaje, że pod wpływem sztuki czuje się szlachetniejszym, lepszym, ale w tej samej chwili zapytuje: czy Terpnos i Diodor przewyższają go w artyzmie, czy nie? — i dopiero otrzymawszy odpowiedź przeczącą, porzuca zamiar odebrania nieszczęśliwym lutnistom życia... (II, str. 216).

Takich i tym podobnych rysów, wyróżniających estetyczno-literackie okrucieństwo i wyuzdanie Nerona od wyrachowanej srogości i zimnej rozpusty Tyberyusza, oraz krwiożerczych bufonad Kaliguli, zebrał autor „Quo

vadis“ niemało, dopełniając dane, zaczerpnięte ze źródeł, własnymi dodatkami, utrzymanymi w odpowiednim stylu.

Jak Nero, tak i Petroniusz Sienkiewicza żyje tylko poezją i sztuką, a gardzi rzeczywistością, ale Petroniusz nie jest miernym rymopisem, lecz prawdziwym poetą, i dlatego nie dba o pochwały i oklaski tłumu, wystarcza mu bowiem sama rozkosz tworzenia; Petroniusz posiada umysł jasny, zachwycając się więc sztuką, zna jej granice i nie wypycha gwałtem życia w szablon literacki, nie szuka wrażeń nienaturalnych i potwornych; Petroniusz, rozkoszując się bytem, nie lęka się śmierci; Petroniusz wreszcie posiada w głębi swej duszy owo klasyczne, raczej heleniskie, niżeli rzymskie, poczucie miary estetycznej, którego brakło Neronowi, a które u ludzi wrażliwych na piękno stanowi zarazem coś w rodzaju etycznego hamulca. Petroniusz więc, choć obojętny na cnotę, miał jednak wstręt do podłości, okrucieństwa i zbrodni, ponieważ były to rzeczy estetycznie wstrętne.

Renan nazywa go: „osobistością, która streszczała w sobie i symbolizowała ducha epoki.“ Jest to określenie doskonałe, które jednak zepsuł następujący dodatek: „*L'honnête homme de ce règne de l'immoralité transcendente — c'était Petrone.*“ Wygląda to tak, jakby Petroniusz był jedynym „ucziwym“ człowiekiem owych czasów, tymczasem miano to może służyć enotliwemu senatorowi Trazei, ale nigdy arbitrowi wykwinu na dworze rozpustnego imperatora. Trazea jednak nie miał nic wspólnego z epoką i sprawiał na jej tle wrażenie anachronizmu; Petroniusz tymczasem czuł się wśród powszechnego zwyrodnienia, jak ryba w wodzie, i wyróżniał się od reszty epikurejczyków tylko większą intelligen-

cją i subtelnością, oraz szlachetniejszym smakiem. Tak go też pojął i odmalował Sienkiewicz, tworząc do dwóch wymownych stroniczek Tacyty wspaniały komentarz plastyczny.

Postać Petroniusza w „*Quo vadis*,“ wykonana prawdziwie *con amore*, przewyższa nawet świetną figurę Nerona na punkcie artystycznego obrobienia. Autor wyczelował w niej jeszcze staranniej każdy szczegół, każdy rys, każdą fałdkę draperyi, a w dodatku ustawił ją wśród harmonijnie dopasowanego otoczenia domowego, którego dyskretna elegancja odbija wdzięcznie od jaskrawej brutalności cesarowego przepychu.

Sienkiewicz pamiętał także i o tem, żeby zbytnią, jak na owe czasy, subtelność i delikatność zrównoważyć szorstkimi rysami rzymskiej bezwzględności w rodzaju biczowania „bez zepsucia skóry,“ pięknej i zakochanej w swoim wykwinnym panu niewolnicy Eunice, która — mówiąc nawiasem — należy do najświetniejszych typów w galerii postaci niewieścich Sienkiewicza i wdziękiem swoim podnosi jeszcze urok estetyczny, otaczający osobę Petroniusza.

Jedną tylko zrobilibyśmy uwagę: oto, idąc za uświęconem tradycją mniemaniem, zlał Sienkiewicz Petroniusza-dworaka z Petroniuszem-pisarzem, a chociaż nowoczesna krytyka nie uznaje tożsamości autora „*Satyriconu*“ z arbitrem elegancyi ¹⁾, twórca „*Quo vadis*“ nie miał

¹⁾ „*Satyricon*,“ romans obyczajowo-satyryczny, napisany prozą, przeplatana wierszami, powstał niewątpliwie w I wieku po Chrystusie, ale — co dzisiaj już jest dowiedzione — nie wyszedł z pod pióra znanego *Kajusa* Petroniusza, lecz *Tytusa* Petroniusza, o którym nie posiadamy bliższych wiadomości. Teuffel przypuszcza nawet, że autor nazywał się inaczej, a romans naro-

obowiązku odstępować od starej legendy literackiej; szkoda tylko, że stanawszy raz na tym gruncie, nie wyzyskał sytuacji i nie pokazał nam Petroniusza choć na jedną chwilę w otoczeniu bohaterów romansu, pośród tych bogatych a głupich wyzwolenców, oraz ubogich a sprytnych awanturników, których życie i obyczaje utalentowany pisarz rzymski tak dokładnie i zajmująco opisał. Przecież Petroniusz musiał robić studia z natury, musiał patrzeć własnymi oczyma na to, o czym z takim humorem opowiada. Jeden Chilon Chilonides, Grek, szpiegujący chrześcijan i prowadzący dowcipne rozmowy z Petroniuszem, przypomina komicznego filozofa i poetę Eumolpa z „Satyriconu;“ tylko Eumolpus, aczkolwiek równie niemoralny, zabawny i gadatliwy, mniej jest bezczelnym, złośliwym i chytrym.

Wogóle gruntowniejsze uwzględnienie „Satyriconu“ nietylko dopełniłoby korzystnie charakterystykę Petroniusza, ale rozszerzyłoby ramy, w jakie Sienkiewicz ujął swój świat klasyczny, którego przedstawiciele w powieści ugrupowali się prawie wyłącznie dokoła dworu.

Większość tych figur traktowana jest sylwetkowo, ale wyraźnymi rysami, i każda z nich: i gruby żarłok Vitellius, i pyskаты szewc Vatinius, i przesądny Vestinus, i poeta Lukan, i zła a piękna Poppea, i poczciwa Akte, i t. d. — odrzynają się ostro od tła ogólnego, złożonego

dził się poza murami Rzymu, na południu Włoch. (Porównaj także: Bernhardt „Grundriss der Römischen Litteratur,“ str. 563 — 566, oraz I. N. M. de Guerle „Recherches sceptiques sur le „Satyricon“ et son auteur.“) W utworze tym jest odmalowane okropne wyuzdanie klas średnich społeczeństwa rzymskiego. Ciekawy ustęp Satyriconu: „Uczta Trimalchiona,“ wyszedł w doskonałym przekładzie polskim Wł. M. Dębickiego.

z senatorów, dworaków, tancerek, atletów, śpiewaków, niewolników, oraz nieosobistej masy wrzeszczącego motłochu miejskiego.

Szerzej, ale dość konwencyjonalnie jest obrobiony niktzemny prefekt pretoryanów, a przeciwnik Petroniusza, Tigellinus, oraz młody żołnierz Winicyusz, odgrywający zupełnie przyzwoicie obowiązkową rolę kochanka. Ten ostatni jednak należy już właściwie do świata chrześcijańskiego, którym zajmujemy się w następnym rozdziale.

IV.

O ile świat pogański w „Quo vadis“ wyszedł barwnie, wypukło i żywo, o tyle świat chrześcijański wygląda szaro, płasko i bezdusznie. Dwaj główni jego przedstawiciele, apostołowie Piotr i Paweł, zlewają się prawie z całą pobożną rzeszą, chociaż autor wysila się, ażeby ich naprzód wysunąć.

Jeszcze Piotr św. zostawia trwalszy ślad w wyobraźni czytelników, ponieważ Sienkiewicz przeciwstawia go kilkakrotnie, i to w sposób bardzo efektowny, Neronowi nie jako osobistość osobistości wprawdzie, lecz jako ideę idei:

„Wzrok cezara zatrzymał się na stojącym na kamieniu apostoł. Przez chwilę dwaj ci ludzie patrzyli na siebie, nikomu zaś ani z tego świetnego orszaku, ani z tych nieprzeliczonych tłumów, nie przyszło na myśl, że spoglądają na siebie w tej minucie dwaj władcy ziemi, z których jeden minie wkrótce, jak krwawy sen, drugi zaś, ów starzec, przybrany w prostaczą lacerne, obejmie w wieczyste posiadanie świat i miasto.“ (II, 172).

Wogóle, wyjąwszy piękną scenę, kiedy książę apostołów, łagodząc namiętny wybuch surowego Kryspusa.

zezwała na miłość Winicyusza i Lygii i wykazuje przytem swoją prostotę i dobroć, postać Piotra, aż do chwili śmierci, traktowana jest symbolicznie raczej, niżeli indywidualnie.

Gorzej jeszcze dzieje się ze św. Pawłem, który przesuwają się, niby cień, przez opowiadanie, występując bezpośrednio trzy, czy cztery razy tylko. A przecież wielki „apostół pogan“ była to osobistość niezwykle pod każdym względem: działacz, który zostawił głębokie ślady, nie tylko w tradycji, ale i w historii; człowiek, obdarzony szerokim umysłem, szlachetnym sercem i niepożytą energią; przeciwnik ciasnych separatystyczno-zaściankowych ideałów żydowskich i propagator brzemiennej w skutki zasady dopuszczenia wszystkich narodów świata do krynicy „nowej wiary.“

Poglądy i działalność św. Pawła zrobiły mu mnóstwo zaciętych nieprzyjaciół, nie tylko wśród Żydów, lecz i wśród współwyznawców, solidaryzujących się na pewnych punktach z czcicielami „Starego Zakonu.“ Dzięki denuncjacji wrogów, dostawał się apostoł kilkakrotnie do więzienia, i właśnie w epoce, kiedy się powieść rozgrywać zaczęła, znajdował się w Rzymie pod strażą, oczekując na wyrok cesarski i prowadząc dalej propagandę, oraz walcząc i dyskutując z przeciwnikami, jak o tem świadczą choćby końcowe ustępy „Dziejów apostoelskich.“

„Niechże wam wiadomo będzie, — mówił — iż *poganom* posłane jest to zbawienie boże, a oni słuchać będą. A gdy on to rzekł, odeszli Żydowie, mając między sobą wielki spór.“ (XXVIII, 28, 29).

O tem wszystkiem nie mógł Sienkiewicz nie wiedzieć, gdyż, prócz „Dziejów apostoelskich,“ istnieje cały szereg gruntownych prac nowoczesnych, poświęconych analizie

wybitnego charakteru i płodnej działalności św. Pawła, który zostawił wspaniałe listy, gdzie wyłożył swoją doktrynę i odsłonił serce.

Dlaczegoż więc autor „Quo vadis“ zbył te kwestye lekkim muśnięciem tylko? Przecież wobec faktu, że wspomina o nich Pismo Święte, względy prawowierności nie mogły chyba stanowić przeszkody... Gdzież więc należy szukać przyczyny tego zaniedbania, tem dziwniejszego, że wygląda na świadome i dobrowolne?

W temperamentie i uzdolnieniu artystycznym Sienkiewicza.

Umysł artysty nie jest martwą gąbką, nasiąkającą wszelkim płynem bez różnicy koloru i gatunku; nie, to raczej żywe ziarno, które wchłania takie tylko soki, które mu dopomagają do wzrostu, a zachowuje się obojętnie względem innych.

Jak dwa różne nasionka, posadzone w ten sam grunt, wydadzą odmienne owoce i kwiaty, tak i dwaj pisarze, czerpiąc materiał z tego samego środowiska, czy epoki historycznej, stworzą dwa, niepodobne do siebie, dzieła. To, co uwydatni jeden, będzie pominięte przez drugiego, i *vice versa*. Geniuszów uniwersalnych, którzyby z jednakową siłą reagowali na wszystko i odtwarzali wszystko — niema i nigdy nie było ¹⁾. Otóż Sienkiewicz, wrażliwy niesłychanie, jak wiemy, na zmysłową stronę zjawisk wszechzycia, mniej jest czuły na procesy duchowe, niedostępne bezpośrednio dla ucha i oka. To też,

¹⁾ Uniwersalność geniuszów epoki renesansu polegała tylko na różnaitości sposobów wypowiedzania swojej treści; treść jednak, czy w taki, czy w owaki uzmysłowiona sposób, pozostawała ta sama: Michał-Anioł, rzeźbiarz, nie różnił się w istocie swojej od Michała-Anioła, malarza i architekta.

o ile pod względem malowniczym talent autora „Quo vadis“ zdaje się nie posiadać granic, o tyle w dziedzinie psychologicznej porusza on się swobodnie w kole, zatoczonym przez niezbyt długi promień.

Intuicyi, czyli owego tajemniczego daru jasnowidzenia psychicznego, pozwalającego artyście wcielać się w dusze najróżnorodniejszych, nieznanych nawet i niewidzianych nigdy istot, posiada autor „Bez dogmatu“ niewiele. To jednak, co sam czuł, widział, dotykał, lub na zasadzie analogii mógł sobie wyobrazić, wychodzi z pod jego pióra z jedyną w swoim rodzaju potęgą i wyrazistością. Wspominaliśmy już o tem, jak świetnie odtworzył dwóch głównych przedstawicieli świata pogańskiego, Nerona i Petroniusza, oraz ich otoczenie. I przyszło mu to łatwo, gdyż — nie mówiąc o wdzięcznej dla literackiego plastyka stronie zewnętrznej — mógł wzorować psychologię tych ludzi na pokrewnych zjawiskach współczesnych.

Inaczej rzecz się miała z Pawłem.

O ile łatwo dzisiaj o typy ukoronowanych nawet estetów ¹⁾, krańcowych niedowiarków i epikurejczyków, oraz chwiejnych zabobonników, o tyle trudno o wzór człowieka głębokiej wiary, połączonej z wielką energią i zdolnością do poświęceń, słowem o mistyka w szlachetnym i szerokim stylu. Tutaj trzeba było posługiwać się intuicyą — a ta nie dopisała. Autor nie zaniedbał, swoim

¹⁾ Zmarły niedawno wielbiciel Wagnera, król Ludwik bawarski, chciał także zamienić rzeczywistość w poemat lub operę, i lubił, przebrawszy się za Lohengrina, pływać po sztucznym jeziorze w swoim pałacu, przy świetle sztucznych gwiazd i księżycą; urządzał przedstawienia teatralne dla samego siebie i t. p. Słowem, był to Nero łagodny i nieszkodliwy.

zwyczajem, zaznaczyć, że Paweł „miał twarz chudą, z lysiejącą czaszką, pokrytą po bokach kędzierzawym włosiem — brzydką, a zarazem natchnioną“ — ale rysopis ten, jakkolwiek nie pozbawiony wyrazu, stanowi zaledwie ciekawy prolog do charakterystyki, która, niestety, nie zjawia się wcale.

U osobistości tego rodzaju, co Paweł św., wyraz twarzy, chód, ruchy i wogóle cała strona zewnętrzna o wiele mniej znaczy i „mówi,“ niżeli u takiego Nerona, lub Petroniusza. Jeżeli autor powie o synu Agrypiny, że w „jego występującem nad brwiami czole było jednak coś olimpijskiego, w ściągniętych brwiach znać było świadomość wszechmocy, lecz pod tem czołem pół-boga mieściła się twarz małpy i komedyanta, próżna, pełna zmiennych żądz, zalana, pomimo młodego wieku, tłuszczem, a jednak chorobliwa i plugawa,“ — to odmalował nam znakomicie całego prawie człowieka. Jeżeli przedstawi eleganckiego Petroniusza, jak wjeżdża spokojnie w środek rozhułkaną tłuszczy, bijąc po głowach najzuchwalszych laską z kości słoniowej, i staje wreszcie „nieruchomy, podobny w swej białej odzieży do marmurowego posągu,“ — to mamy, oprócz pięknego obrazu, przyczynek do charakterystyki niedbałego, ale odważnego arystokraty, który nie traci nigdy przytomności i dominuje nad każdą sytuacją. Ale ani „czerwone oczy,“ ani „łysina,“ ani „drżące ze starości głowy“ apostołów, ani nawet włożone im *mechanicznie* w usta wyrazy i cytaty Pisma Świętego, nie mówią nam nic o duchu, ożywiającym tych ludzi, których portrety musiały być robione inną, subtelniejszą o wiele metodą i za pomocą innych, mniej materyalnych środków technicznych. Należało rozkroić powłoki zewnętrzne i pokazać głąb ich serca...

Zarzut braku pogłębienia, zrobiony sylwetkom przewodników chrystyanizmu, da się rozciągnąć także i na resztę przedstawicieli, oraz na ogólne pojęcie i odtworzenie nastroju nowej wiary. Wprawdzie chrystyanizm nie przybrał wówczas jeszcze kształtów tak określonych, jakie mu nadały później prace Ojców Kościoła i rozprawy soborów, ale istniało już ognisko wewnętrzne, podtrzymujące zapal w wiernych i — co dziwniejsza — przyciągające niewiernych. W czym tkwił urok „Dobrej Nowiny“ — autor nie uzmysłowił prawie wcale. Petroniusz, wysłuchawszy zabarwionych utylitarne rozpraw św. Pawła, pozostaje tem, czem był; Winicyusz nawraca się, ale przez miłość dla Lygii, silna więc przymieszka erotyzmu mąci czystość jego aspiracji religijnych. W Chilonie tylko, wskutek wyrzutów sumienia, zachodzi jakiś przewrót wewnętrzny, którego jednak autor bliżej i głębiej nie analizuje. Oto wszystko.

Reszta chrześcijan modli się, wierzy, umiera nawet, ale i modły i tortury uderzają nas przede wszystkim plastyczną swą stroną i niczem więcej. Widzimy postawy, czyny, cierpienia męczenników, ale nie czujemy ducha, który im dawał ten zapal, pokorę i wytrwałość nadludzką.

Pysnym jest Ursus, zmagający się z turem, lub dla wiący gladyatora Krotona, ale Ursus mógł robić to samo — nieochrzczony... I złorzeczenia konającego na krzyżu Krypusa, i miłosierdzie Glauka, i śmierć męczeńska Chilona — wszystko to posiada niewątpliwie dużo siły dramatycznej, ale widocznem jest tylko z zewnętrznej, dotykanej, nie z psychologiczno-mistycznej strony: motywy tych faktów pozostawił autor domysłowości czytelnika.

Jedynie u Winicyusza Sienkiewicz wykazywał stop-

niową przemianę uczuć i wyobrażeń, ale analiza ta również nie sięga zbyt głęboko, gdyż i sam Winicyusz do głębiej pojętych postaci nie należy.

Figur kobiecych spotykamy po stronie chrześcijan nadzwyczaj mało, i żadna do doskonałych zaliczyć się nie da. Lygia o tyle stoi niżej od Eunice, o ile Petroniusz przewyższa Winicyusza. Wogóle ta chrześcijańska para kochanków więcej interesuje niezwykle zwrotami i dramatycznością swych losów, niżeli charakterami, które nie wykraczają zbyt daleko po za średnią normę „szlachetnych“ typów powieściowych.

Reasumując teraz wszystko, cośmy o chrystyanizmie w powieści Sienkiewicza powiedzieli, dochodzimy do wniosku, że, aczkolwiek świadome sympatyje autora były po stronie nowego świata i ducha, temperament artystyczny ciągnął go ku staremu, pogańskiemu, który też wyszedł bez zarzutu, zarówno pod względem treści, jak formy. Do uwydatnienia wszystkich stron chrystyanizmu atoli, środki, jakimi włada autor, nie wystarczyły. I ten, który w opisach scen i charakterystykach postaci klasycznych był barwnym, zwięzłym, jędrnym i porywającym, stawał się przy odtwarzaniu psychologii świętych i męczenników — powierzchownym, rozwlekłym i bladym.

Momenty czysto malownicze, jak tortury i mordy masowe wyznawców Jezusa etc., są oddane naturalnie z właściwą Sienkiewiczowi prawdą i siłą, ale wewnętrzna, duchowa strona wydaje się, jakby o parę tonów niedociągniętą. Nie czuć tam tchnienia nieskończoności, nie widać błysków światła wiekuistego...

Są chwile, w których — jak np. w podniosłej scenie chrztu Winicyusza — autor zbliża się do owych mistycznych szczytów, ale chwile takie trafiają się rzadko i mało

wpływają na ogólny koloryt całości, gdzie nadzmysłowość z trudem tylko przebija się przez grube zmysłowe opony.

Nawet ważny i pięknie zrobiony obraz spotkania św. Piotra ze Zbawicielem nosi raczej pozory subiektywnej wizji, niżeli cudu.

Słowem, wrodzona skłonność do realizmu trzymała ciągle fantazję autora przy ziemi. Tematy podobne mogą, co prawda, być traktowane zupełnie realistycznie, ale tylko wtedy, jeśli autor zajmie wyraźnie bezstronne i obiektywne stanowisko; Sienkiewicz tymczasem i sam wierzy i pragnie wzbudzić wiarę w czytelniku, ale nie wie, jak się do tego zabrać. Rezultatem konfliktu pomiędzy artystą a kaznodzieją jest, jak zwykle, połowiczność, która wyssała życie z kilku stronic książki.

V.

Poznaliśmy już świat pogański i świat chrześcijański w powieści Sienkiewicza. Teraz musimy przyjrzeć się wzajemnemu stosunkowi obu tych światów. Ogólnie biorąc, autor przedstawił ów stosunek we właściwym i zgodnym z prawdą dziejową świetle. Ze strony chrześcijan widzimy wstręt i pogardę do pogańskiego kultu „demonów“, w połączeniu z bezbrzeżną wyrozumiałością i miłosierdziem dla samych pogan. Ze strony Rzymian znowu uderza przede wszystkim absolutna nieznajomość zasad prześladowanej wiary.

Rzymianie wogóle odznaczeni się, jak wiadomo, nadzwyczajną tolerancją w kwestjach religijnych i, gdyby nie potwarz, rzucona na chrześcijan, że są „nieprzyjaciółmi rodu ludzkiego“, gotowymi „zatruchać studnie, pożerać dzieci i palić miasta“, prześladowanie nie doszłoby do

skutku, a przynajmniej nie przybrałoby tak krwawej formy.

Najwyższą karą za wyznawanie zasad, stojących w niezgodzie czy to z religią państwową, czy z poglądami danego cesarza, bywało zwykle wygnanie z granic miasta, prowincyi, i t. p. Dopiero wtedy, kiedy wyznawcy jakiejś religii dopuszczali się czynów niemoralnych i przeciwnych prawu, karano ich jako zwykłych zbrodniarzy. Otóż chrześcijan oskarżono o takie przestępstwa, a ponieważ dziwny, tajemniczy i nieznany bliżej nikomu sposób ich życia zdawał się potwierdzać to oskarżenie; ponieważ dalej, Neron musiał zważyć na kogoś ciężące na nim podejrzenie o pożar Rzymu,—więc, nie wchodząc w szczegóły sprawy, poddano niewinnych ludzi najsroższym mękom i karom. Od tej pory sfery oficjalne przez długi, bardzo długi czas jeszcze zachowywały się wrogo względem chrześcijan, potępiając ich uporne przywiązanie do „zabobonu“ (superstitio prava et immodica), oraz wyraźną niechęć do kultu urzędowego.

Po za władzą jednak, która nie mogła i nie chciała pozwolić na rozrost organizmu obcego w łonie państwowem, istniało, jak wiemy, niemało ludzi prywatnych, stykających się i zapoznających bliżej z nową wiarą i przyjmujących nawet jej zasady. Liczba nawróconych, z początku drobna, powiększała się ciągle, obejmując coraz to wyższe i inteligentniejsze warstwy. Fakt ten, jak wszystko na świecie, musiał mieć swoją przyczynę: chrystyanizm odpowiadał widocznie pewnym potrzebom duchowym pogan. Jeżeli jednak złamani życiem i bólem niewolnicy, nędzarze i „wydziedziczeni“ znajdowali w nowej religii pociechę, osłodę i ulgę, to co pociągało boga-

tych, szczęśliwych i wielkich, do których los zdawał się uśmiechać?

Na to pytanie nie odpowiada autor „Quo vadis“ w sposób bezpośredni. W innej pracy jego („Listy o Zoli“) spotykamy jednak ustęp, który, aczkolwiek do dzisiejszych zwrócony czasów, dalby się prawie bez zmiany zastosować i do ludzi epoki Nerona: „Dziś zazwyczaj trzeba świeżego powietrza, wątpię — nadziei, targanym niepokojem — trochę spokoju, przeto słuszniej czynią, zwracając się tam, skąd nadzieja i spokój płynie. tam, gdzie ich błogosławią krzyżem i gdzie im mówią: *Tolle grabatum tuum et ambula!* I tem się tłumaczy ostatnia ewolucja, której fale zaczynają się rozchodzić na wszystkie strony świata.“

I ówczesnym ludziom brakło nadziei, wiary i miłości — słowem, czegoś, coby zappełniło ich pustkę wewnętrzną. Tę ujemną stronę życia duchowego Rzymian odczuł i oddał autor bardzo dobrze, uplastyczniając ją w kilku postaciach, począwszy od Kajusa Septyma Cinny („Pójdźmy za Nim“), który „nie wyznawał żadnych zasad i nie chciał ich mieć“, a skończywszy na apatycznym Petroniuszu, który nie wiedział, po co właściwie żyje, i gotów był w każdej chwili umrzeć. Ale samo uczucie pustki duchowej nie popchnęłoby jeszcze pogan w objęcia Ewangelii. Obok tego *negatywnego* musiał istnieć i istniał rzeczywiście czynnik *dodatni*, który usposabiał pewne sfery świata greko-rzymskiego do przyjęcia posiewu „Bożego Słowa.“

Czynnikiem tym była filozofia, która, począwszy od Sokratesa i Platona, pracowała nieustannie nad tem, żeby człowieka „przeduchowić“ i, że się tak wyrazimy, „uwewnętrznić.“ Przecież nawet niektórzy Ojcowie Ko-

ścioła (Justyn, Klemens aleksandryjski) przyznawali otwarcie, że w dziełach filozofów starożytnych znajdowały się „ziarnka prawdy objawionej.“ Otóż te głębokie metafizyczno - etyczne poglądy mędrców i moralistów świata klasycznego stanowiły niejako most pomiędzy „starą“ i „nową erą“ i przyspieszyły znacznie proces ewolucji dziejowo-społecznej. Chrystyanizm zaspokajał te potrzeby duchowe właśnie, które były w znacznej części rozbudzone przez filozofów i filozofię.

Szersze uwzględnienie owego żywiołu w charakterystyce epoki podniosłoby niezmiernie nie tylko wartość myślową, lecz i historyczną dzieła, sprowadziłoby bowiem obraz stosunku chrystyanizmu i poganizmu do rzetelnych proporcji.

I w „Pójdźmy za Nim“ i w „Quo vadis“ autor głównym motorem nawracania się na chrystyanizm uczynił „miłość“, ale nie miłość mistyczną, powszechną, wielką, o której pisał św. Paweł, lecz zwyczajne ziemskie uczucie, wiążące obie płcie z sobą.

W sercu sceptyka, Cinny, wiara powstaje pod wpływem wdzięczności za cudowne, bo niespodziewane wyleczenie ukochanej a wierzącej już Antei; Winicyusz zaś idzie ślepo za Lygią. Otóż rola kobiet i miłości w propagandzie była niewątpliwie olbrzymią, ale nie wyłączną, szkoda więc, że siły wyższego porządku, działające współcześnie i równolegle, są prawie pominięte.

VI.

Dotychczas zajmowaliśmy się tylko treścią znakomitego utworu; obecnie czas pomówić nieco o formie.

Jak wspominaliśmy, nad innemi stronami przeważa w „Quo vadis“ opisowość: cała powieść rozpada się właś-

ciwie na szereg wspaniałych obrazów, oddzielanych od siebie momentami prostego opowiadania, w których skupiły się inne, mniej lśniące i efektowne żywioły romansu.

Jeżeli pewnym ustępom dzieła Sienkiewicza nadajemy nazwę „obrazów,” to dlatego, że słownictwo estetyczne nie posiada odpowiedniego terminu na określenie podobnych *arcydzieł* produkcji literackiej.

„Obrazami” są te sceny z tego tylko względu, że istotnie przemawiają do czytelnika w sposób plastyczny, nasycając jego wyobraźnię harmonią barw i linii. Ale, aczkolwiek rezultat przypomina malarstwo i rzeźbę, środki, jakich używa autor, nie mają nic wspólnego ze wspomnianymi sztukami; Sienkiewicz bowiem rzadko bardzo „maluje” w sposób przedmiotowy: kreśląc plan danego kęsa przestrzeni i wyliczając po kolei wypełniające ją osoby i rzeczy. Nie, najczęściej autor odtwarza nie same przedmioty, lecz ich subiektywne odzwierciedlenie w umyśle któregoś z bohaterów lub bohaterek.

Tak np., kiedy Lygia, prowadzona przez Akteę, wchodzi do triklinium pałacowego, spostrzega z początku jakiś barwny chaos: „Jak przez sen ujrzała tysiące lamp migocących i na stołach, i na ścianach; jak przez sen, usłyszała okrzyk, którym witano cezara; jak przez mgłę, dojrzała jego samego... Okrzyk ją zgłuszył, blask olśnił, odurzyły wonie...”

Czytelnik nie widzi jeszcze nic wyraźnego, a już staje się usposobiony do tego, co ma zobaczyć.

Autor, odtwarzając niejasne i nieuporządkowane wrażenia Lygii, nie obytej z przepychem ucht Neronowych, przygotowuje sobie w sposób mistrzowski tło „obrazu,” którego szczegóły zaczynają *kolejno i stopniowo* występo-

wać na plan pierwszy. Powoli Lygia się uspokaja i oryentuje w zamęcie: widzi osoby, sprzęty, kolory, a w końcu spogląda na groźnego cezara, który „pochylo-ny nad stołem i zmrużywszy jedno oko, a trzymając przy drugim wypolerowany szmaragd, którym się stale posługiwał, patrzył na nią... I wydało jej się, że na nią spoj-rzało zielonawe oko smoka... I ujrzała głowę wielką, osadzoną na grubym karku, straszną wprawdzie, ale niemal śnieszoną, albowiem podobną do głowy dziecka; tuni-ka ametystowej barwy rzuciła sinawy blask na jego szeroką i krótką twarz,” itd., itd.

Obok Neroną występują, jeden po drugim, inni biesiadczy: każdy, we właściwej i najbardziej charakterystycznej dla niego chwili i pozie, zjawia się i znika, luzowany zaraz przez inne, równie barwne, pełne i żywe zjawisko.

Ważniejsze osoby i rzeczy wyprowadza autor częściej i zatrzymuje się nad nimi dłużej, a suma tych wszystkich szczegółów widzianych *nie odrazu*, ale *kolejno*, tworzy właśnie t. zw. „obraz,” który jednak nie jest bynajmniej martwym opisem, gdyż pojedyncze części jego zmieniają się ciągle, stosownie do toku zdarzeń. Słowem, Sienkiewicz nie utrwała swoich „obrazów” w przestrzeni, lecz rozwija je w czasie, i dlatego właśnie osiąga tak potężne efekty, opisy jego bowiem, dzięki zachodzącym w nim nieustannie zmianom, nie nużą, lecz przeciwnie podniecają ciągle uwagę czytelnika.

Zajęcie wzrosło i przez to jeszcze, że w każdy taki opis wplata autor jakąś nić dramatyczną, jakąś gałązkę intrygi, jakiś problemacik sytuacyjny, który w trakcie rozwijania się „obrazu,” rozwija się także, dążąc do katastrofy.

Podczas uczt Neroną niepokoi nas pytanie, co cesarz

zrobi z zakładniczką; w czasie pożaru Rzymu, Winicyusz nie tylko przebiega przez płonące części miasta, ale i szuka kochanki; w cyrku wszyscy, nie tylko widzowie, ale i czytelnicy, oczekują z niepokojem rezultatu walki Ursusa z turem, i t. p.

W ten sam sposób, w jaki Sienkiewicz „malował“ pojedyncze „obrazy“, jest ułożona i cała powieść; to jednak, co na małą skalę dawało przewyborne rezultaty, okazało się mniej świetnem w zastosowaniu do wielkiego utworu, który nie może się obejść bez dokładnie i systematycznie opracowanego planu architektonicznego.

Pojedyncza scena zyskuje nawet na tem, jeżeli się w niej wysunie naprzód tylko najważniejsze i najbarwniejsze momenty, a pominie „szarą“ resztę; ale co innego „obraz“ chwili, a co innego „obraz“ epoki. Tutaj trzeba uwzględnić także i mniej efektowne, mniej błyskotliwe żywioły, boć one stanowią kanwę, na której życie haftuje tylko kiedy niekiedy jaskrawszy „wzorek.“

„Wzorków“ takich było w epoce Nerona znacznie więcej, niż dzisiaj, ale, bądź co bądź, nie one tworzyły podstawę istnienia ówczesnego.

Obok hulaszczey gromadki świetnych augustyanów, rzeszy mordowanych chrześcijan, oraz bezimiennego motłochu, znajdowały się w społeczeństwie rzymskiem inne sfery, klasy i stany. Otóż w „Quo vadis“ widać tylko kolorowe plamy i jednolite tło, lecz niema śladów uwarstwienia i perspektywy społecznej. Kto nie zna skądinąd ustroju państwa Rzymskiego, ten się nie zorientuje w stosunkach, autor bowiem, prześlizgując się tylko po senacie, pretoryanach, niewolnikach, rycerzach i t. p., zastrakowuje całą swoją siłę w kierunku przygód i portretów kilku osób wybitnych.

Porównajmy na tym punkcie „Quo vadis“ z „Faraonem“ Prusa, a zobaczymy, jak umiejętnie ostatnio wymieniony autor ugrupował różne żywioły państwa Nadnilowego, i jak ci Egipcjanie, Hyksosi, Fenicyanie, Żydzi, Asyryjczycy, żołnierze, pisarze, kapłani i szlachta, przesuwały się obok siebie, a jednak nie wchodziły sobie w drogę i nie zasłaniały się wzajemnie. Widzimy doskonale każdego z nich i rozumiemy rolę, jaką w mechanizmie państwowym odgrywa. Każdy bowiem jest ustawiony na właściwym planie ogólnego obrazu i nie wpada z nadto w oczy, ani też nie rozplywa się w odcieniach tła. Otóż tej umiejętności perspektywicznego traktowania mas nie posiadał Sienkiewicz nigdy: kompozycja była zawsze i pozostała słabą stroną jego utworów. Wskutek tego świat rzymski, aczkolwiek przedstawiony po mistrzowsku, wyszedł nieco jednostronnie i ułamkowo: poznaliśmy pierwiastki rozkładowe, ale nie dostrzegliśmy wcale potężnego ducha starej Romy, ducha, który żył jeszcze długo pod gnijącą skorupą, trzymając olbrzymie państwo w całości, i który przekazał wiele cennych właściwości dziedzicom swoim...

Braki w układzie atoli wynagradza pisarz umiejętnością wyszukiwania i stopniowania efektów sytuacyjnych. Czytelnik ciągle się czegoś obawia lub spodziewa. Dopiero pod koniec napięcie dramatyczne osłabło. Wogóle ostatnie rozdziały sprawiają wrażenie roboty pośpiesznej i nie dostrzegają się do ogólnego tonu powieści. Zwłaszcza dwa tak ważne momenty, jak śmierć Nerona i śmierć Petroniusza, wyglądają blade, jeśli je porównamy z barwniejszemi scenami powieści.

„Śmierć Nerona“ skopiował autor ze źródeł, nie dodając prawie nic od siebie, więc też rzecz wyszła sucho,

po kronikarsku, chociaż to była „une scène à faire,” zwłaszcza dla Sienkiewicza, który tak doskonale pojął i konsekwentnie przeprowadził charakter cezara-artysty.

Śmierć Petroniusza uległa cokolwiek zmianie, ale na niekorzyść. U Tacyty wygląda to jakoś lepiej, kiedy „*arbiter el-gintiarum*,” kazawszy otworzyć sobie żyły, *dyktuje, konając*, list, w „którym, wypisawszy zbrodnie pańskie najszkaradniejsze i najskrytsze, posłał go Nero-nowi pod pieczęcią i złamał pierścień, aby go potem na zgubę czyją nie użyto.” (XVI, 19).

U Sienkiewicza list ów był napisany *przed* otwarciem żył, co nie tylko jest niezgodne z prawdą, lecz i słabszy sprawia efekt. W dodatku autor „*Quo vadis*” przemilczał zupełnie o wrażeniu, jakie list ów wywarł na Nerona, chociaż Tacyt i o tem wspomina: „Dziwującemu się Neronowi, jakowym sposobem sromoty jego nocne na jaw wyszły, przypomniała się Sylla, niewiasta małżeństwem senatorskiem znajoma, a wszystkich jego rozpust spólnica i Petroniego przyjaciółka. Wygnać ją zatem kazał, jakoby wyplotła, co widziała.” (XVI, 20. Przekład Naruszewicza).

Swoją drogą, po zestawieniu sumy wad z sumą zalet „*Quo vadis*,” różnica wypadnie bezwarunkowo na korzyść utworu, który, zarówno w osobistych aktywach pisarza, jak i w aktywach współczesnej beletrystyki naszej stanowi ważną, bardzo ważną pozycję.

Niektóre szczegóły, sceny, postacie, obrazy są — zarówno pod względem malowniczym, jak i sytuacyjno-dramatycznym — zrobione tak świetnie i tak silne sprawiają na czytelniku wrażenie, że w literaturze powieściowej całego świata mało znajdziemy rzeczy podobnych.

PRUS I SIENKIEWICZ.

(Paralela).

I.

Do czego prowadzi zestawianie z sobą talentów twórczych? czy dowieemy się przez to, który z nich jest wyższy?

Bynajmniej. *Mierzyć* można tylko rzeczy jednorodne, tymczasem prawdziwe talenty, po za czysto zewnętrznymi cechami, niewiele mają żywiołów wspólnych. A im mniej ich mają, tem lepiej: wartość artysty i dzieło jego spoczywa właśnie we wszystkim, co nowe, oryginalne, niepodobne do istniejących już typów, motywów i wzorów.

Przy zestawieniu więc obu naszych największych powieściopisarzy współczesnych, dążyć będziemy przede wszystkim do uwydatnienia ich odrębności, pozostawiając zupełnie na boku jałową kwestję rzekomej wyższości lub niższości.

Dla pewnych grup i jednostek zawsze wyższym będzie jeden, dla innych — drugi.

To rzecz nieunikniona i zależna od nastroju wrażliwości. Czytelnicy, reagujący silnie na dany rodzaj bodźców estetycznych, słabo odczuwają podniety odmiennego typu i *vice versa*. Stąd namiętne a bezpłodne spory, ożywające niekiedy ciężką atmosferę naszych salonów, ale niewłaściwe w krytykach.

Porównywać można tylko epigonów jakiegoś mistrza; samych mistrzów wolno tylko zestawiać, by przez kontrast uwypuklić dosadniej ich rodzime, indywidualne właściwości.

II.

Po Warszawie kursuje formułka, wyrażająca pogląd inteligentnego ogółu na twórczość obu powieściopisarzy naszych. Prus jest *więcej filozofem*, Sienkiewicz *więcej artystą* — powiadają czytelnicy.

Ta popularna definicya nie odbiega może zbyt daleko od prawdy, ale niepodobna jej przyjąć *en bloc*, bez zastrzeżeń, uzupełnień i komentarzy.

Ściśle biorąc, każdy twórca, w każdym zakresie działalności ludzkiej, jest i musi być współcześnie i filozofem i artystą, każdy bowiem posiada pewien ogólny pogląd na cel i istotę bytu, i każdy dąży do wcielenia tego poglądu w formy realne.

Kto nie umie uzmysławiać swych uczuć i myśli, będzie — genialnym niekiedy — dyletantem; kto zna doskonale technikę danej sztuki, lecz nie ma nic własnego do powiedzenia, jest tylko wirtuozem.

Atoli u talentów tego pokroju, co Prus i Sienkiewicz, treść równoważy formę: artyzm i filozofia zlewają się w jedną harmonijną całość.

Dlaczegoż więc ludzie mówią, że Prus jest *więcej* filozofem, a Sienkiewicz *więcej* artystą?

Sądźmy, że nie idzie tu tyle o stosunek treści do formy, ile raczej o rodzaj owej „treści“ i „formy.“

III.

Na słynnym fresku Rafaela, zwanym „Szkołą Ateńską“, w centralnym punkcie obrazu, stoi dwóch mędrców, z których jeden, Plato, wzniósł dłoń ku niebu, drugi, Arystoteles, wyciągnął rozpostartą prawicę przed siebie, zaznaczając niejako tym gestem, że świat, otaczający człowieka, winien być głównym celem badania naszego.

Te dwie figury symbolizują dwojaką dążność ducha ludzkiego, który pragnie ująć wewnętrzną i zewnętrzną, idealną i realną, nieskończoną i skończoną, niepoznawalną i poznawalną, nadzmysłową i zmysłową treść istnienia.

Każde zjawisko, poczynszy od najdrobniejszego, a skończywszy na całym ogromie wszechbytu, należy współcześnie do dwóch światów: do stykającego się z nami bezpośrednio świata skutków, oraz do tkwiącego korzeniami w otchłaniach wieczności świata przyczyn.

Pierwszy poznajemy za pośrednictwem obserwacji zmysłowej, drugi zaś przy pomocy rozumowania oderwanego, w połączeniu z t. zw. intuicyą, oraz wyobraźnią twórczą.

Otóż, rzadko się zdarza, żeby który artysta posiadał wszystkie wspomniane dary w równym stopniu. Zwykle pewna zdolność rozwija się nadmiernie kosztem reszty, i jeden sztukmistrz okazuje wyraźną skłonność do odtwarzania zmysłowo-plastycznej strony życia, drugi zaś stara się pochwycić nici przyczynowe, wiążące objawy istnie-

nia z sobą i ze wszechświatem, i splata je w pewną organiczną całość.

Nie tylko w dziełach pojedynczych osobników, lecz i w twórczości całych ras, narodów i epok, widać wyraźne i stałe odchylenie się busoli duchowej ku jednemu albo drugiemu biegunowi.

Żywioł realno-plastyczny przeważa w literaturach greckiej i rzymskiej; najdoskonalszym zaś typem literatury, opartej niemal wyłącznie na pierwiastkach filozoficznych, jest piśmiennictwo staro-indyjskie, gdzie potężny potok życia transcendentualno-kosmicznego pochłania w swych nurtach objawy indywidualno-zmysłowe. Pokrewną w dążeniach była poezja i sztuka wieków średnich, marząca tylko o nieskończoności i wieczności, a lekceważąca świat skończony i doczesny, do którego zwróciła się znowu, wykarmiona klasycyzmem, epoka Odrodzenia.

W każdym narodzie i wieku atoli, kierunek panujący nie przytłumia absolutnie przeciwnego. W epokach krańcowego idealizmu zjawiają się talenty o uzdolnieniu zmysłowo-plastycznym, i odwrotnie: okresy, hołdujące trzeźwemu realizmowi, wydają pisarzy skłonnych do metafizyki, a nawet mistycyzmu.

W Grecyi, obok Platona istniał Arystoteles, a obok Arystofanesa — Eurypides.

W Rzymie Catullus poprzedza Wirgiliusza; we Włoszech Dante — Boccaccia. W Hiszpanii Cervantes godzi się z Calderonem; we Francyi Rabelais z Kalwinem, La-fontaine i Molière z Pascalem. W Niemczech Schiller królował przy boku Goethe'go, w Anglii zaś Shelley szedł ręką w rękę z Byronem.

Słowem, zawsze i wszędzie prąd zasadniczy rozszczepiał się i polaryzował.

U nas w okresie romantyzmu, jak słusznie zauważył Zygmunt Krasiński, rozdzielenie wyrażało się w „dośrodkowej“ potędze geniuszu Mickiewicza, oraz w „odśrodkowości“ panteistycznych dążeń Słowackiego, chociaż obaj poeci do jednej należeli epoki i szkoły i jednym ideałom częściej składali.

W dzisiejszem piśmiennictwie naszym, głównymi przedstawicielami owej antynomii estetycznej, występującej stale w dziejach literatury i sztuki, są — Prus i Sienkiewicz.

IV.

Ponieważ obaj koryfeusze naszego powieściopisarstwa wzrastali w epoce realizmu, kiedy poezja, porzucony na pewien czas tęczowe krainy fantazyi, zwróciła się niemal wyłącznie ku rzeczywistości, obaj przeto odtworzali w głównych swoich dziełach życie prawdziwych ludzi, nie idealnych bohaterów, lub nadziemskich demonów i tytanów.

Na tem jednak kończy się podobieństwo obu autorów, z których każdy z innego punktu na owo życie patrzył i malował je w odmienny sposób.

Dla Sienkiewicza (mamy obecnie na myśli artystyczną, nie dziejowo-społeczną stronę jego wielkich utworów), życie — to przedewszystkiem potężna symfonia barw, kształtów i ruchów; dla Prusa — to głęboka zagadka, którą rozwiązać należy.

U Sienkiewicza proces życiowy przypomina machinę, idącą całym pędem: olbrzymie koło rozmachowe furczy, migają pasy, suną się transmisye, lśni stal polerowa-

na, jarzy się krwawo czerwien miedzi, świecą łagodnie brązowe okucia i ozdoby, a białe kłęby pary buchają, sycząc, z cylindrów, w których tłoki skaczą szybko w górę i na dół. Wszystko to razem zlewa się w pewien chaos, ale chaos niezwykle przyjemny dla oka, ze względu na swój ruch, blask i koloryt, a dla ucha ze względu na rytmiczność gwaru...

U Prusa machina nie kręci się w tak szalonym tempie i nie oślepia swym połyskiem, ale twórca ustawił ją w ten sposób, że oko nasze obejmuje nie tylko wielkie koła, tłoki i pasy, ale nawet najdrobniejsze gwoźdźdiki i śrubki, wiążące mechanizm w jedność. Spostrzegamy od razu wszystkie części składowe i rozumiemy ich stosunek do siebie i do całości; widzimy, skąd płynie energia, poruszająca motor, jakie przechodzi w nim fazy i jakim jest cel jej działania...

V.

Naturalnie, że porównanie powyższe, jak każde zresztą porównanie, ma tylko względną wartość dowodową, nie obejmuje bowiem wszystkich cech, charakteryzujących talent obu pisarzy.

Nikt nie zaprzeczy, że Sienkiewicz, obok kolorów i kształtów, odtwarzał także w sposób wyrazisty myśli i uczucia, Prus zaś nie tylko zgłębiał istotę życia, lecz odzwierciedlał również po mistrzowsku jego objawy zewnętrzne.

Jeżeli jednak zechcemy uwzględnić to, co stanowi zasadniczy ton arcydzieł obu pisarzy, co jest osią ich twórczości, co wieje z ich prac, niby woń z kwiatów, musimy się zatrzymać na pierwiastkach plastycznych u Sienkiewicza, a na żywiole filozoficzno-poetycznym u Prusa.

Porównajmy tylko z sobą dwie powieści historyczne obu autorów: „Quo vadis“ i „Faraona.“

Co nas uderza przede wszystkim w pierwszej? Niezrównana oryginalność, barwność i jędrność opisów, realność, wypukłość i żywotność figur, oraz nadzwyczajna pełnia ruchu w scenach zbiorowych.

A co nam daje „Faraon?“ Naprzód świetny i narysowany z uwzględnieniem wszelkich wymagań perspektywy obraz wewnętrznego ustroju, oraz rozwoju państwa Egipskiego w danym momencie dziejowym; następnie psychologię jednostek i grup społecznych, rozpatrywanych nie jako samoistne atomy, lecz jako żywe członki wielkiego organizmu politycznego.

Tę samą, do pewnego stopnia, różnicę spostrzeżemy, rozbieżając powieści współczesne obu pisarzy¹⁾. W „Rodzinie Połanieckich“ np. mamy interesującą galerię doskonale narysowanych i pełnych prawdy postaci, należących przeważnie do jednej tylko warstwy społecznej i słabo związanych z życiem ogółu. W „Lalce“ tymczasem Prus przedstawił nie jedną klasę, lecz całe społeczeństwo, na którego tle występuje kilka wybitniejszych, ale zrosłych z niem bardzo mocno typów.

Słowem, Sienkiewicz, w swoim dążeniu do oddania z możliwą dokładnością życia realnego, kładzie główny nacisk na to, czym życie najwyraźniej do wrażliwości naszej przemawia, a mianowicie na charakterystyczne cechy zjawisk pojedynczych; Prus zaś, uważając rozproszone fenomeny za manifestacje jednolitej siły wyższej, za

¹⁾ I porównanie „Wrażeń z podróży“ Sienkiewicza z takimiż wrażeniami Prusa daje ten sam rezultat. Pierwszy maluje piękno oglądanych miejscowości, drugi — kreśli ich plany i wchodzi w szczegóły ekonomiczne, administracyjno-społeczne etc.

wyniki ogólniejszej przyczyny, stara się zawsze i wszędzie uwydatnić ich związek i zależność od owej przyczyny.

Sienkiewicz tedy jest indywidualistą, Prus zaś syntezykiem.

VI.

Do każdego z bohaterów Prusa daloby się zastosować to, co autor mówi o młodym studencie w fantazyi pod tyt.: „Sen“¹⁾: „Spostrzegł, że z jego serca wysnuwają się tysiące promieni, jakby złotych nici, które biegły w stronę ziemi i czepiały się, jedno domu rodziców, inne domu, gdzie przepędził dzieciństwo, inne drzew, pod którym biegał, kamieni, na których siadał zmęczony, krynicy, skąd pijał wodę. Jeszcze inne serdeczne promyki zahaczały o jego kolegów, o ulubione książki, o znajome panny, a nawet o gazety i paradyz w teatrze. Były to wszystko przedmioty i ludzie, których kochał. Dzięki zaś promieniom, czy nitkom, które połączyły go z nimi, jego własne życie w tej chwili spotężniało mu tysiąc razy.”

Uwzględniając na każdym kroku łączność wszystkiego ze wszystkim i śledząc ustawicznie oddziaływanie wszystkiego na wszystko, *musiał* Prus—skłonny z natury do układania swych pojęć w formy architektoniczne—dojść do własnego systematu filozoficznego.

Systemat ów znowu nie mógł być prostą klasyfikacją faktów, lecz *musiał* wkroczyć w granice transcendentalizmu, gdyż Prus zawsze po za tem, co zmysłowe i *zmiennie*, szuka tego, co nadzmysłowe i *niezmiennie*. „Filozof—według własnych słów jego—to pracownik, który usiłuje pokazać ludziom *cel i plan całej natury* wi-

¹⁾ Bolesław Prus: „Opowiadania wieczorne,” str. 415.

działnej, tudzież — odsłonić rąbek *niewidzialnego* świata.“ Jest to definicya bardzo szeroka, a zadanie niełatwe.

Otóż Prus spróbował sam rozwiązać trudny problem i w „Emancypantkach“ wyłożył obszernie i systematycznie, przez usta jednego z bohaterów, swoje poglądy na świat „widzialny“ i „niewidzialny“, oraz ich wzajemny stosunek.

Metafizyczne teorie Prusa rozbieraliśmy szczegółowo na innem miejscu¹⁾, tutaj wystarczy uwaga, że właściwie autor „Emancypantek“, ujmując wszechświat w organiczne ramy i wyznaczając różnym jego składnikom odpowiednią rolę, zrobił to samo na wielką, co robił w każdej swojej powieści na mniejszą skalę, a mianowicie: stworzył piękną syntezę.

Ponieważ jednak tym razem synteza ogarnęła nie tylko zjawiska psychologiczne, lub społeczne, ale wszystko, co istnieje, ułatwia ona krytyce oryentowanie się w bogatej i oryginalnej twórczości Prusa.

Podobnego klucza nie dał nam do rąk Sienkiewicz, który, jeśli dotykał kwestyi ogólnofilozoficznych, to albo, jak w „Bez dogmatu“, traktował je analitycznie, albo też, jak w „Rodzinie Połanieckich“, lub „Quo vadis“, załatwiał się z niemi w sposób dogmatyczny. Niekiedy jednak, pozostawiwszy na boku wszelkie teorie, rzucał obraz — i wtedy wywoływał na pewno silne wrażenie. Tak np. w noweli „Lux in tenebris lucet“ opowiada, jak rzeźbiarz Kamionka umiera, nie wiedząc jak i kiedy, i, obudziwszy się ze snu życiowego, spostrzega obok siebie żonę, a poniżej „*swego własnego trupa z szeroko*

¹⁾ Porównaj str. 71—84.

otwartemi ustami, które w wyśótkłej twarzy tworzyły jakby czarną jamę. I patrzył na to wychudłe ciało, jak na rzecz obcą. Zresztą, po chwili wszystko poczęło mu ginać z oczu, bo owa otaczająca ich jasność, jakby popychana zaświatowym wiatrem, szła gdzieś w nieskończoność...

Jak widzimy, problemat nieśmiertelności został tu wzięty, jako rzecz, stojąca po za dyskusją, a przytem czysto zmysłowa i realna. Dusze sprawiają wrażenie istot, subtelniejszych może od ludzi, ale najzupełniej cielesnych. Autor nie wdawał się w rozumowania, tylko przedstawił fakt w taki sposób, w jaki mu go poddyktowała jego zmysłowa, plastyczna wyobraźnia i, jak się to zwykle w podobnych wypadkach u Sienkiewicza zdarza, osiągnął efekt niepospolity.

Sienkiewicz tedy, podobnie jak Homer i Hezyod, budował świat nadziemski z żywiołów świata ziemskiego, Prus zaś, którego fantazja przypomina na wielu punktach wyobraźnię poetów indyjskich, a który wychodził z zasady, że „prawdy nikt nie dotknie palcem, nie dojrzy jej okiem, ale znajdzie ją duchem i w duchu,” stawiał kwestye nadzmysłowe na czysto transcendentalnym gruncie i albo rozwijał je w sposób filozoficzny, albo też ubierał w formy oryginalnych symbolów i alegoryi.

VII.

Dla uzupełnienia paraleli, musimy jeszcze rozpatrzyć, jak ci dwaj pisarze traktowali trzy ważne czynniki twórczości poetyckiej, a mianowicie: miłość, humor i cierpienie.

Co do miłości, to w najdojrzałszych pracach Sienkiewicza odgrywa ona rolę dominującą. Wygłosiwszy

w młodzieńczym swoim utworze pod tyt.: „Na marne“ (1879), zdanie, że „nadto, nadto sił kładziemy w gonitwie za miłością kobiety, potem miłość gdzieś, jak ptak, odleci, a siły idą na marne,“ — zmienił Sienkiewicz później pogląd na tę kwestyę i w prześlicznej noweli pod tyt. „U źródła“ (1894), twierdzi stanowczo, że „takie życie, którego miłość, nawet jako sen, nie nawiedzi, jest gorsze.“ „Gdyby przyszedł jaki genialny matematyk i obliczył miłość na pieniądze — dopiero wzięlibyśmy się za głowy, co to za bogactwo!“

To też w każdym z arcydzieł wielkiego realisty miłość należy do żywiołów, nie tylko pierwszorzędnych, lecz traktowanych z pewną predylekcyą, idealizowanych, pieszczonych i pielęgnowanych przez autora, niekiedy nawet kosztem innych czynników.

W „Bez dogmatu“ np. struna erotyczna brzmi tak silnie, że przytłumia w końcu inne, niemniej ważne, nuty.

W „Trylogii“, w „Rodzinie Połanieckich“, w mnóstwie nowel i alegoryi („U źródła“, „Wyrok Zeusa“, „Bądź błogosławiona“), oraz w „Quo vadis“ — wszędzie jest dużo, bardzo dużo mowy o miłości, i wszędzie mówi się o niej z poetycznym rozrzuwaniem, z pietyzmem prawie.

Inaczej wygląda erotyzm u Prusa. Rozpatrując zjawiska życiowe z wysokiego stanowiska filozoficznego, widzi on w miłości nie przedmiot kultu, lecz wielką potęgę żywiołową, podobną do innych rodzajów energii powszechnej i dążącą, przy pomocy ludzi, do spełnienia pewnych celów kosmicznych.

Uważając ludzkość za „sieć, wyławiającą ducha z natury“, a kobiety za „węzły owej sieci“, sądzi on, że miłość

ści nie można brać w oderwaniu od całego układu faktów przyrodniczo-moralnych, lecz trzeba ją traktować, jako jeden z wielu motorów ciągłej ewolucji wszechświata.

Dlatego też u Sienkiewicza miłość zawsze jest czynnikiem, nie tylko wszechwładnym, lecz i dobroczynnym: „dogmatem“ i talizmanem szczęścia... — Prus zaś przyznaje jej dodatnie znaczenie wtedy tylko, kiedy, jak wielka a burzliwa rzeka, ujętą będzie w granitowe tamy.

Wszyscy prawie bohaterowie Sienkiewicza kochają i znajdują w miłości źródło zadowolenia i rozkoszy (Skrzetuski, Kmicie, Połaniecki, Petroniusz, Winicyusz etc.), a jeżeli który kończy niedobrze, to albo dlatego, że, jak Płoszowski, bał się pokochać w porę, i przez to złamał sobie życie, albo też, jak Zawilowski, dał się opętać podszepotom i wpływom ubocznym, i umiłował przypadkiem kobietę nieodpowiednią, to jest niższą od siebie moralnie i umysłowo.

U Prusa miłość rzadko występuje w szacie godowej. Już w jednym z drobniejszych utworów odmalował „przekłętę szczęście“, strzaskane przez namiętność zmysłową.

Równie fatalnem w skutkach jest wściekle i szalone uczucie, jakie, pomimo energicznego oporu, opanowało i kruszy Wokulskiego. W „Emancypantkach“ miłość zesłała na drugi plan i także nie przedstawia się zbyt pociągająco: poczciwa Ada Solska zostaje żoną łotra; panna Howard zamienia uczucie w farsę; pani Latter zwichnęła sobie los, a Madzia i Solski — nie mogą się połączyć.

W „Faraonie“ poszedł Prus jeszcze dalej i stworzył jedyną może w literaturze europejskiej powieść, w której, po za kilku epizodami, miłość nie występuje prawie

zupełnie na scenę, zajętą ciągle przez knowania polityczne i kwestye społeczno-psychologicznej natury.

VIII.

A jak się przedstawia dar, który obaj autorowie posiadają w najczystszy i najszlachetniejszy gatunku? Jak mianowicie wygląda humor u Prusa, a jak u Sienkiewicza?

Prus sam określił niegdyś naturę humorystyki literackiej wogóle — a pośrednio i swojej własnej — w sposób następujący: „Humorysta w wielkim stylu niczego nie usiłuje zdobyć, nikogo nie nawraca i nikomu nie ulega; on raczej obserwuje wszystko i wszystkich z *pobłażliwym* spokojem. Nie uznaje żadnych dogmatów, nie uważa nic za konieczne, ani za niemożliwe, lecz tylko za prawdopodobne. W stosunku do natury trzyma się on tej granicy, z której równie dobrze widać *namacalne* fakty *rzeczywistości*, jak i *mistyczne* cienie *nadmystowego świata*. W stosunku do ludzi, znajduje się jakby na *grzbiecie* łańcucha *gór*, skąd po jednej stronie ciągną się łagodne zielone stoki, po drugiej skaliste otchłanie, z jednej pogoda, z drugiej ślota. Dla takiej *wysokości* znikają równie dobrze mali, jak i wielcy, bogaci, jak i ubodzy, mędrcy, jak i prostaczkowie, a pozostaje tylko *duś* *ludzka*, jej nikłe radości i lzy ukryte.“

Określenie powyższe jest tak szerokie, że dałoby się w nie wtłoczyć nie tylko humorystykę, lecz — z pewnemi zastrzeżeniami — i całą twórczość artystyczną Prusa, w której to, co się popularnie nazywa „humorem“, zajmuje sporą, ale ograniczoną dziedzinę.

Oceniając rzeczy z wyższego, a więc zewnętrznego

punktu widzenia, zachowuje Prus względny spokój ducha i rzadko bardzo pozwala swemu dobrotliwemu humorowi przerodzić się w gryzącą satyrę.

Częściej daleko zdarza się to u Sienkiewicza, który, stojąc, nie ponad życiem, lecz w samym jego wnętrzu, silniej odczuwa zło i umie je w razie potrzeby chlostać biczem bezlitosnej ironii. Za dowód może posłużyć cała, wykończona świetnie pod względem psychologicznym, grupa głupich, lub zwyrodniałych kobiet w „Rodzinie Połanieckich“ (pani Broniczowa, pani Osnowska, Niteczka etc.)

Skoro zaś autor „Szkiców węglem“ przestanie szydzić, wtedy traktuje i obrabia sceny, oraz charaktery komiczne z równą werwą, lecz zarazem z wielką sympatją artystyczną: bawi się nimi sam i sprawia niemal rozkosz czytelnikowi.

Doskonale postacie sprytnego i dowcipnego Zagłoby, chytrego i wygadane go Chilona, głupowatego Bartka Zwycięzcy itd., weszły u nas do popularnej galeryi figur przysłowiowych.

Humorystyczne typy i pomysły Prusa w powieściach — nie w kronikach — są niekiedy zbyt skomplikowane, żeby się mogły stać popularnemi. Taki Rzecki np. nosi w sercu całe morze uczucia, i dlatego, pomimo dużej dozy komizmu, nie rozwesela, lecz wzrusza.

Śledząc przebieg zabawnej rozmowy starego mania-ka politycznego z ex-obywatelem Wirskim ¹⁾, o kampanii włoskiej, czytelnik uśmiecha się, tłumiąc łzy, napływające mimowoli do oczu.

¹⁾ „Lalka“, II.

IX.

Różnica zapatrywań, uwydątniona przez nas przy rozbiorze kwestyi humoru i miłości, występuje równie jaskrawo w poglądach pisarzy na jeden z najważniejszych problematów istnienia, a mianowicie: na ból, zło, cierpienie.

W dziełach obu autorów, podobnie, jak w życiu, więcej znajdujemy kart smutnych, niżeli wesołych, więcej rozpaczy, niżeli radości.

W pierwszych swoich utworach odtwarzali obaj, z głębokiem współczuciem, niedole i troski biednych, drobnych, wydziedziczonych istot, („Szkice węglem“, „Pamiętnik nauczyciela“, „Jamiół“, „Bartek Zwycięzca“, „Latarnik“, „Janko muzykant“, — „Anielka“, „Kamizelka“, „Sieroca dola“, „Michałko“, „Antek“).

Później, rozszerzywszy horyzont swych obserwacji, malowali męczarnie dusz wielkich i silnych, odtwarzali jęki nadszłych i pozbawionych nadziei jednostek, lub też opowiadali tragiczne dzieje monarchów, bohaterów i narodów.

Jaką jednak rolę wyznaczał każdy z nich cierpieniu?

Sienkiewicz, jak zwykle, nie rozwiązywał kwestyi teoretycznie, tylko dał szereg wstrząsających scen i dramatycznych obrazów, z których można pośrednio wyciągać wnioski o poglądach artysty na przedmiot, w mo-
wie będący.

Otóż, jak się zdaje, autor „Bez dogmatu“ uważa cierpienie za rzecz, ze względu na niedoskonały ustroj świata, konieczną, ale bynajmniej nie pożądaną: za dopust boży, za wynik osobistych albo narodowych błędów itp., ale w każdym razie za czynnik *negatywny*, bez którego ludzkość czułaby się swobodniejszą i lepszą.

„Życie tyle jest warto, — powiada w noweli „U źródła“ — ile w niem jest szczęścia.“ I dlatego właśnie ceni tak wysoko miłość, że widzi w niej „ogromny kapitał, niewyczerpane źródło owego szczęścia.“

Prus nie tylko odtwarzał ból i niedolę ludzką, lecz, swoim zwyczajem, zapragnął zbadać ich cel, oraz przyczynę, i doszedł do przekonania, że cierpienie posiada pewną, i to niemałą, wartość *pozytywną*.

Na pierwszy rzut oka wyda się to paradoksalnem; rozpatrywana jednak ze stanowiska transcendentalnego, kwestya sprawia wrażenie logiczne, a zarazem staje się zgodną z całym systematem filozoficznych poglądów Prusa.

W jednym z drobniejszych, lecz bardzo pięknych i głębokich utworów, wyłożył autor swoją teorię w sposób symboliczny, ale tak prosty i zrozumiały, że wystarczy przytoczyć odpowiednie ustępy bez wszelkich komentarzy.

Rzecz dzieje się na „tamtym“ świecie. Prowizoryczny nieboszczyk, ubogi student medycyny, pyta sam siebie: „Na co w życiu ludzkim są cierpienia, a na co radości?“

Gdy to pomyślał, ujrzał ciemną kuźnię, gdzie jeden olbrzym dął miechem w ognisko, z którego wyskakiwały iskierki mniejsze od maku, drugi chwytął iskry i zamykał je w granitowych kulach, dużych, jak karmelicka bania.

Iskry — to były dusze ludzkie, granit wyobrażał — ciało.

Trzeci olbrzym brał granitowe kule z zamkniętymi wewnątrz iskierekami i strasznym stalowym kołcem, przy pomocy tysiącfuntowego młota, dziurawił granit aż do środka.

„Za każdym uderzeniem granit *jęczał i płakał krwawymi łzami*. Ale wnet z jego wnętrza wydobywała się cieniutka lodyżka światła. Wtedy olbrzym wysadzał kulę z kuźni na powietrze; tam lodyżka rosła i pokrywała się gałązkami, albo wiewiółkami, a olbrzym brał znowu kulę, znowu wbijał jej kołec aż do środka, znowu wydobywał nową lodyżkę światła, która wystawiona na powietrze znowu rosła. I tak wciąż!“

Zdumiony student zapytał olbrzymia: co robi i kim jest?

„Pomagam rozwijać się duszom, — odpowiada widmo — a jestem *Cierpienie*. Gdyby nie *ja*, dusze wasze zostałyby do końca świata ziarnami maku, które *spią* w bryle *materji*.“

To nie tylko głębokie, lecz i jasne.

Cierpienie jest ważnym czynnikiem ewolucyjnym, nie należy mu więc zlorzeczyć. Nietylko w fizycznym, lecz i w moralnym świecie, nic zginąć nie może, a skutki, nie dające się wymierzyć zmysłowymi środkami, trwają jednak i działają w sferach niedostępnych badaniu, a mimo to realnych i prawdziwych...

X.

Z szeregu powyższych zestawień widać, że Sienkiewicz i Prus — to talenty wielkie, lecz różnorodne w typie, dążeniach i formie.

Obaj są poetami pierwszej wody, ale kiedy Sienkiewicz idealizuje świat zmysłowy, wykazując, ile w nim jest ładu, składu i piękna, Prus, mniej nieco czuły na harmonię zewnętrzną, stara się natomiast uchylić rąbek zasłony, skrywającej wewnętrzny porządek istnienia.

JULIUSZ SŁOWACKI.

I.

Słowacki i Shelley.

(Beatryks Cenci).

I.



Zmiany pomiędzy poetów angielskich wieku XIX najsilniej oddziaływał na Słowackiego Byron, jakkolwiek ten właśnie wieszcz Albionu najmniej może pokrewieństwa duchowego z naszym poetą posiadał. Ów bowiem ponury nastrój wyobraźni, wspólny obu mistrzom słowa, nie był bynajmniej zjawiskiem sporadycznym, wyjątkowym, lecz cechą wszystkich prawie poetów tamtej epoki, szczególnie zaś polskich, mających wówczas więcej, niż inni, powodów do smutku i rozpacz.

Byron, w którego utworach cierpienie znalazło najsilniejszy i najpiękniejszy wyraz poetyczny, zwracał na siebie oczy wszystkich zrozpaczonych i pobudzał do naśladownictwa; nie więc dziwnego, że i Słowacki, obdarzony giętką, elastyczną naturą, poddał się temu wpływowi i został bajronistą, czego nawet sam później żalo-

wał i co sam wydrwiwał („Beniowski,“ pieśń I)¹⁾. Ale właśnie owa giętkość, owa, jak powiedział prof. Tarnowski, „bluszczowość“ natury Słowackiego robi go zupełnie niepodobnym do Byrona, będącego najpotężniejszym przedstawicielem niezłomnego indywidualizmu i krańcowej podmiotowości w poezji.

Byron się nie giał, nie rozplywał, był zawsze sobą i tylko sobą, a wcielić się w kogo innego nie mógł i nie umiał, co nawet do pewnego stopnia ścieśniało jego twórczość. „Robił on szalone skoki, ale nie zdołał zerwać łańcucha, który go kępował,“ powiada Taine o autorze „Childe-Harolda,“ dodając dalej, że żaden z wielkich poetów nie miał tak ciasnej wyobraźni²⁾. Grał on po mistrzowsku, ale na jednej tylko strunie, wydobywając z niej, co prawda, dźwięki gwałtowne, wstrząsające, jak głos trąb jerychońskich, ale zawsze prawie te same. Harfa Słowackiego, posiadając większe bogactwo tonów, nie brzmiała nigdy tak potężnie; imaginacja jego była mniej plastyczną, ale szerszą i barwniejszą, a prócz tego, poeta polski nie był wcale realistą, nie stał, jak Byron, mocno na ziemi, lecz bujał w tęczowych regionach fantazyi.

Porównajmy tylko dwa utwory, pokrewne sobie formą i nastrojem: „Don Juana“ Byrona i „Beniowskiego,“ najbardziej podmiotowy poemat Słowackiego. W pierwszym ironia występuje z niepohamowaną wściekłością, przechodzącą niekiedy w cynizm (np. zestawienie choroby morskiej i miłości, humorystyczny opis kannibalizmu

¹⁾ I jestem dzisiaj, niech mnie porwie trzysta,
Nie Polak, ale istny Bajronista.

²⁾ Taine. „Histoire de littér. angl.,“ IV, str. 351 i nast.

rozbitków etc.), a cały poemat technicznie, jak się wyraził Goethe, jakąś genialną bezczelnością. W „Beniowskim” kontrasty nie są tak jaskrawe, humor nie tak cyniczny, wybuchy gniewu nie tak bezlitośne i zjadliwe, a ironia, jakkolwiek ostra, jest o wiele subtelniejszą, niż u Byrona, który nie kole, lecz rąbie i ćwiertuje swoich przeciwników. Prócz tego, w „Don Juanie” wszystko odbywa się przy jaskrawem oświeceniu, uwydatniającem każdy, choćby najwstrętniejszy, szczegół realny, gdy w utworze Słowackiego rozlany jest jakiś blask fantastyczny, pozwalający widzieć tylko piękne strony przedmiotów, a zostawiający brzydotę w półcieniu.

Słowacki nie lubił nagiej rzeczywistości, ilekroć bowiem z nią się zetknął, „opadały mu skrzydła;” wołał on „lekkie, tęczowe obłoki fantazyi”¹⁾. Ta żywość i lotność wyobraźni, ta eteryczność, tak sprzeczna z naturą geniuszu Byrona, czyni Słowackiego podobnym do innego angielskiego poety, Shelleya, o którym wyraził się Herwegh, iż był to: „Duch Elfa w śmiertelnika ciało przyodziany.” Czyż i Słowacki nie posiadał także czegoś z lotnej natury Elfów?

W większości utworów Shelleya panuje również, przy braku plastyki i cielesności, niczem nie hamowana, lśniąca, powietrzna fantazyja; niektóre z jego poematów, np. sławny i piękny „Epipsychidion,” są mniej materyjalne jeszcze, niż „W Szwajcaryi” Słowackiego, tak, iż wątku treści prawie pochwycić niepodobna, wszystko bowiem rozplywa się w mglistem, uroczem, melancholijnem marzeniu.

„Osoby Shelleya — powiada Edward Schuré — żyją,

¹⁾ Przedmowy do „Lilli Wenedy” i „Balladyny.”

ale nie życiem zwykłym; zdaje się, że poeta uformował je z ciała o wiele przezroczystszej, utkał z subtelniejszych, niżeli nasze, żywiołów i hodował w atmosferze eterycznej.”

Charakterystyka ta dałaby się doskonale zastosować do większości, ba, do wszystkich prawie kreacji autora „Balladyny.”

Podobieństwo obu poetów sięga głębiej jeszcze. Shelley, jak wiadomo, był panteistą nawskroś¹⁾, Słowacki sam o sobie mówi w „Beniowskim” (pieśń III), że jest „panteista trochę i romantyk,” a dalej w tym samym poemacie (pieśń V) składa następujące, czysto panteistyczne wyznanie wiary:

„Boże!

Kto Ciebie nie czuł w natury przestrachu,
Na wielkim stepie, albo na Golgocie;
Ani wśród kolumn, które, zamiast dachu,
Mają nad sobą *miesiąc* i *gwiazd* krocie;
Ani też w *uczuć młodości zapachu*
Uczuł, że jesteś; ani *rwąc stokrocie*,
Znalazł w stokrociach i niezapominkach:
A szuka w modłach i dobrych uczynkach —
Znajdzie... ja sądzę, że znajdzie... i *życzę*
Ludziom *małego* serca: *kornej wiary*,
Spokojnej *śmierci*...

Krasiński, jedyny ze współczesnych, który rozumiał i sprawiedliwie oceniał Słowackiego²⁾, mówi o nim: „Jest forma *panteistyczna* niezawodnie w tym duchu. On

¹⁾ Porównaj: Taine, „Histoire de littér. angl.,” IV, i Brandes, „Hauptström,” IV; Schuré, „Rev. de d. M.,” 1877; „The poetical works of Persy Bysshe Shelley,” edited by M-rs Shelley; „Oeuvres complètes de Shelley,” traduites par F. Rabbe, 1885, Paris.

²⁾ Porównaj „Listy Krasińskiego do Gaszyńskiego,” str. 148—150, 157, 161.

stoi, jak szyba mórz, wśród wszechświata i odbija wszystkie słońca, księżyce, anioły, bogi, szatany, co się przesuwają nad nim“¹⁾).

I w utworach z epoki towianizmu czuć panteistyczne technienie. „Król-Duch“ opiera się przecież na idei metempsychozy, przypominającej przesiąknięte panteizmem systemy religii wschodnio-indyjskich, w wydanych zaś pośmiertnie pismach filozoficznych Słowackiego znajdujemy kompletny systemat metafizyczny, oparty na panteistycznym fundamencie²⁾).

Nawet stosunek obu poetów do epoki współczesnej przedstawia pewne podobne rysy. Słowacki, równie jak Shelley, był najliberalniejszym z grona poetów swego narodu, posiadał najswobodniejszy, najszerszy pogląd na świat i naturę³⁾. I Shelley, i Słowacki nie cieszyli się uznaniem i sympatją współczesnych; pierwszego rozumiał i kochał tylko poeta—Byron, drugiego—autor „Irydiona.“

Shelley nie bardzo interesował naszych romantyków. Odyniec zaznacza wprawdzie w listach swoich, że studiował wespół z Krasińskim „Queen Mab,“ oraz inne poezye Shelleya, ale więcej, jak się zdaje, dlatego, że odznaczały się one „rozmaitością i harmonią miary wierszowej“ (str. 288), niżeli ze względu na treść i ducha tych utworów, które nie zrobiły widocznie wielkiego wrażenia na umyśle obu czytelników. Odyniec nic o nich więcej nie pisze, Krasiński zaś, poruszając w listach do Gaszyńskiego wiele kwestyi literackich i estetycznych, mówi o Szeks-

¹⁾ „List Krasińskiego do Słowackiego,“ cyt. przez Małeckiego, II, 158.

²⁾ Patrz dalej „Mistyka Słowackiego.“

³⁾ Porównaj Spasowicz: „Dzieje literatury polskiej,“ 425.

pirze, Byronie, Goethem, a nawet o Janie Pawle i Heinem, ale o Shelleyu nie wspomina ani jednym słowkiem.

Słowacki w listach do matki (Rzym, rok 1836) raz tylko o nim wzmiankuje, i to w sposób, świadczący, że poetę angielskiego znał tylko ze słyszenia. Píše on mianowicie: „Drugim śpiącym poetą na tym cmentarzu jest Shelley, przyjaciel Byrona; bezbożny, utopił się, ciało jego spalono na stosie, prochy leżą na cmentarzu, lecz niespokojne, tablica marmurowa pękła na dwoje, może jaki duch w bezksiężycowej nocy rozłamał ją na dwoje i uniósł duszę ateisty.“ Oto wszystko; nawet o charakterystycznym napisie grobowym: „Cor cordium“ (Serce serce), malującym tak doskonale wewnętrzną istotę Shelleya, Słowacki nie wspomina. Epitety „bezbożny,“ „ateista“ użyte niewłaściwie, ateizm bowiem stanowił tylko bardzo krótką i bardzo wczesną fazę rozwoju intelektualnego Shelleya, który od chwili, kiedy zaczął tworzyć, ujawnił wyraźną skłonność do panteizmu i słusznie jest uważany za wybitnego przedstawiciela tego właśnie kierunku umysłowego w poezyi.

W przedmowie do „Laona i Cytny“ oświadczył Shelley wyraźnie, że „napada tylko na fałszywe i poniżające wyobrażenia o Istocie Najwyższej, lecz nie na samą Istotę Najwyższą,“ czyli, że jest przeciwnikiem grubego antropomorfizmu, ale nie wiary w istnienie pierwiastku boskiego we wszechświecie.

Gdyby więc Słowacki znał Shelleya, nie wyraziłby się w ten sposób, ale właśnie dlatego, że go zupełnie *prawie nie znał*, podobieństwo obu poetów nabiera tem większej wagi, ponieważ nie mogło ono wypływać z naśladownictwa, lecz tkwiło widocznie w nich samych.

II.

Obok tego podobieństwa jednak istnieją głębsze daleko różnice.

Przedewszystkiem poglądy filozoficzne i religijne Shelleya odznaczają się krańcowym radykalizmem i stoją, mniej więcej, w takim stosunku do poglądów Słowackiego, jak np. poetyczny deizm Byrona do zapatrywań religijnych Mickiewicza. To też, kiedy Słowackiego nie rozumiano tylko i mało czytano, Shelley był przez społeczeństwo swoje wyklętym i wzgardzonym. Dalej, wszystkie większe utwory poetyczne angielskiego piewcy, z wyjątkiem „Cencich,” zajmują się kwestyami uszczęśliwienia społeczeństwa, zawierają dążenia reformatorskie i tchną najczystsza, najszlachetniejszą miłością ludzkości¹⁾, — to zbliża Shelleya raczej do naszego poety wszechmiłości — Krasińskiego, lub też do „czującego za miliony” Mickiewicza, niżeli do autora „Balladyny,” który w poezji hołdował więcej hasłu: sztuka dla sztuki.

I Shelley, i Słowacki byli niewątpliwie panteistami, ale panteizm angielskiego poety był nawskroś naturalistyczny, panteizm Słowackiego zaś nosił wybitnie mistyczny i spekulatywny charakter. Shelley czuł się częstką wszechświata: wznosił on się razem ze skowronkiem ku słońcu, płynął z obłokami po stropie niebieskim; wzrastał i więdnął razem z mimozą, i wołał do wiatru zachodniego: „Porwij mnie, zrób ze mnie swą lirę, bądź moim duchem, o dumny duchu, bądź mną!...”

Słowacki nie odczuwał zewnętrznego życia natury w sposób tak silny i bezpośredni; panteizm jego nie pły-

¹⁾ „Królowa Mab,” „Rokosz Islamu,” „Prometeusz.”

nał, jak u Shelleya, z instynktu, lecz z wyobraźni, i przybrał z czasem formę skończonego systematu spirytualistycznego, pokrewnego gnostycyzmowi i kabale, oraz metafizyce indyjskiej¹⁾.

Prócz tych różnic, wpływających z indywidualnego usposobienia, wychowania i odmiennych warunków społecznych, istnieje jedna jeszcze: *rasowa*. Przy całym bogactwie i lotności imaginacji, Shelley, jak wszyscy wielcy poeci angielscy, był w gruncie realistą²⁾. Czytając jego młodociane utwory, trudnoby to było na pierwszy rzut oka przypuścić, a jednak tak jest niewątpliwie: realizm, poczucie prawdy i natury przebija tam z poza mglistych obłoków fantazyi. W długich przypisach i przedmowach poeta stara się zawsze objaśnić naukowo każdą swoją ideę, każde śmielsze porównanie, lub niezwykle obraz poetyczny.

W „Królowej Mab” np., gdzie w imię miłości dla wszechstworzenia domaga się zmiany pokarmów mięsnych na roślinne, uzasadnia ten pogląd olbrzymim, filozoficzno-przyrodniczym komentarzem. A kiedy w innym miejscu tego samego poematu użył obrazu:

„Jasna kula słońca
Po ciemnym płynęła sklepie,”

to zaraz sumiennie notuje w przypisku, że poza granicami atmosfery słońce sprawiać musi takie, nie zaś inne wrażenie, i dowodzi tego, opierając się na *cyfrach*, prawami optyki. W przedmowie do „Alastora” zwraca uwagę psychologii na interesujący, wyjątkowy, jakkolwiek prawdziwy, stan duszy opisany tutaj; a w ostatnim

¹⁾ Patrz dalej „Mistyka Słowackiego.”

²⁾ Ob. Brandes, „Hauptström,” IV.

swoim utworze „Rodzina Cencich,” który Byron nazwał najlepszą tragedią od czasów Szekspira, oraz we fragmencie pod tyt. „Karol I,” stoi już zupełnie na gruncie realizmu, zapuszcza głęboko w serce ludzkie sondę analizy psychicznej i tworzy postacie z ciała i krwi, drgające życiem i prawdą.

Ten nawpół senny marzyciel umiał „rzucić granit pod swoje tęcze” i wchodzić w zażyłość nie tylko z widmami, lecz i ze śmiertelną rzeszą. W dedykacji, poprzedzającej „Rodzinę Cencich,” powiada: „Dzieła, wydawane dotychczas przeze mnie, były jedynie wizjami, w które chciałem wcielić moje własne pojęcia sprawiedliwości i piękna; były to marzenia o tem, *co być powinno*, lub *być może*. Dramat niniejszy — to smutna *rzeczywistość*; zadowolam się teraz malowaniem — za pomocą barw, których mi dostarcza własne moje serce—tego, *co było*.”

A dalej dodaje w przedmowie: „Pisząc tę sztukę, unikałem starannie wprowadzenia tego, co zowie się powszechnie *poezyą czystą*; niema tam porównań oderwanych i osamotnionych opisów: używałem języka *rzeczywistego*, właściwego ludziom wogóle, nie zaś specjalnej klasie, do której należy autor.”

Podobna powściągliwość dykcji poetycznej, oraz dobrowolne matowanie *zewewnętrznej* powłoki stylu dla wzmocnienia jego *wewnętrznej*, idealnej siły — są to cechy najzupełniej niezgodne z naturą talentu Słowackiego, który właśnie znał i rozumiał tylko t. zw. *poezyę czystą* i wśród lśniącej kaskady precudnych porównań i metafor czuł się w swoim rodzinnym żywiole.

To też szczerzy realizm był dla Słowackiego krainą niedostępną. Pod jego czarodziejskiem piórem fantazja

zlewała się wszędzie z rzeczywistością, barwiąc ją pięknie, uroczo, chociaż nie zawsze zgodnie z prawdą.

Jeden jedyny wyjątek pod tym względem stanowią szczątki dramatu pośmiertnego, „Złota czaszka,” pozwalające przypuszczać, że bogaty, szeroki, proteuszowy talent Juliusza Słowackiego mógł być i dziedzinę realizmu objąć w posiadanie.

Mógł być, ale nie objął. Przeszkodził temu zapewne towianizm; w każdym razie jednak, przypuszczeń nie możemy tutaj brać w rachubę, a według faktów, Słowacki jest i pozostanie królem *tęczowo-krwawego* państwa fantazyi.

Tak jest, *krwawego*. Karty bowiem dzieł autora „Balladyny,” nie tylko lśnią cudnymi kolorami tęczy, lecz rumienią się także purpurą krwi. Do najkrwawszych jego utworów należy pośmiertna tragedia „Beatryks Cenci,” którą poniżej z tragedią Shelleya, opartą na tym samym temacie, zestawiamy.

III.

Ohydne czyny, stanowiące zasadniczy motyw tragedyi Cencich, należą do tak wyjątkowych, że zużytkowanie ich w poezyi, zwłaszcza dramatycznej, nie jest łatwem i wymaga specjalnych warunków, czyniących owe występki estetycznie możliwymi i uprawnionymi poetycznie.

Sztuka starożytna знаła podobne motywy, ale poeci nie stworzyli ich sami, lecz znaleźli gotowy materiał w skarbnicy mitów i podań. W opracowaniu poetycznem starali się oni złagodzić okropność zbrodni, akcentując wpływ fatalności, wysuwając naprzód interwencję rozgniewanych bogów i t. p., niezależne od ludzi

czynniki. Owidyusz (Metam., X w., 305—510), ostrzegłszy ojców, by odpowiedniego ustępu nie pozwalali czytać dzieciom, przypisuje kazirodczą żądzę Myrry działaniu jędz piekielnych. U Sofoklesa, Edyp, morderca ojca i małżonek własnej matki, jest tylko nieszczęsną igraszką fatum, męczennikiem, ofiarą za grzechy całego rodu Labdakidów, przekłętą przez bóstwa.

Tym sposobem, kazirodztwo i ojcobójstwo, nie wynikając z woli osobistej człowieka, były raczej pokutą, karą, niż zbrodnią, i nie kalaly nieświadomego, zaślepionego przez losy przestępcy. Dowodem druga tragedia Sofoklesa, „Edyp w Kolonie,” gdzie ów nieszczęsny Hiob greckiego świata zostaje nietylko uniewinnionym, lecz świętym niemal, trup jego bowiem ma przynieść błogosławieństwo ziemi, w której spocznie na wieki.

Wprowadzenie żywiołu *zewewnętrznej konieczności*, jako czynnika uniewinniającego, łagodzącego, stanowiło jeden ze sposobów nadawania zbrodni cech estetycznych, umożliwiających użycie jej w poezji.

Droga ta, zgodna z poglądami starożytnego świata, była wówczas jedyną. Obok niej jednak, istnieje druga, pokrewna naszym współczesnym zapatrywaniom na życie i na dramat, będący jego odzwierciedleniem. Droga owa, której trzymał się Szekspir, kreśląc figury wielkich złoczyńców, polega na tem, że autor odkrywa wewnątrz człowieka, zaznacza wszystkie pobudki, popychające go do występku, czyni przed nami cały łańcuch motywów psychologicznych, czyniąc przez to charakter zbrodniarza zrozumiałym i prawdopodobnym; czyli innymi słowy: odsłoniwszy tajniki serca ludzkiego, poeta wyprowadza na jaw *wewnętrzną, psychiczną konieczność* danej zbrodni, i tym sposobem uprawnia ją estetycznie.

Pierwszą z tych dróg wybrał Słowacki, drugą — Shelley.

Ideę przewodnią dramatu Słowackiego wypowiadają wiedźmy (Akt I, scena II):

Żegnajmy węzami drzwi —
To nasz dom, to pałac *krwi* —
Potępione całe plemię.

Na rodzie Cencich ciąży więc fatalizm, klątwa. Za co? Czy za występki ojca? Wyraźnie poeta tego nie mówi, ale następujące słowa wiedźm, dotyczące starego Cenci, pozwalają to przypuszczać (Akt I, scena II):

III Wiedźma: Poszedł do krwawego łoża
I śpi —

I śpi —
II I śpi —
III *Daj noża.*

I Czy *sama* myślisz robić czyn?
Jest *matka*, jest *córka*, jest *syn*...

Znaczy to: Cenci podpadł już wprawdzie pod władzę potęg ciemności, ale korzystniej dla piekieł będzie, skoro go ukarzą własne dzieci, grzesząc przez ten samowolny wymiar sprawiedliwości.

Wysłannice otchłani podniecają więc do mordu syna, Tomasa Cenci, zjawiając się przed nim w dzikich stepach Kampanii i wrzeszcząc: „Śpiesz się, siostrę ci gwałcą!” A po spełnionej zbrodni ojcobójstwa ukazują (Akt I, IV) Gianiemu piękną twarz Beatryksy, by zakochanego wpłatać w krwawe losy rodziny Cencich, zrobić go bratobójcą (Akt IV, scena I i II) i zgubić. „Zakocha się, będzie trul!” — śpiewają furye z piekielną radością.

Oparłszy akcję tragedii w głównych zarysach na

fatalizmie, wcielonym w owe trzy więdźmy, poeta nie przeprowadził tego poglądu konsekwentnie przez całą sztukę. Niektóre osoby, np. Pietro Negri, działają tylko z wewnętrznych pobudek: z miłości etc.

Następnie, do zabójstwa starego Cenci przyczyniają się nie tylko podniecania furii, lecz i namowy Pietra. Beatryks, topiąc nóż w sercu ojca, zdaje się działać z własnego popędu; później zaś (Akt III, scena II i V) krwawe widmo zamordowanego opanowuje na pewien czas jej wolę, a w dalszym ciągu, aż do końca dramatu, postępowanie bohaterki oparte jest znowu na czysto psychologicznych motywach.

Wszystkie te różnorodne żywioły płaczą się z sobą chaotycznie, nadając utworowi mozaikowy, niejednolity charakter. W żadnym chyba z dramatów Słowackiego, owa, zaznaczona przez Chmielowskiego niepewność stanowiska, z którego poeta na świat rzeczywisty spogląda ¹⁾, nie występuje tak jaskrawo, jak w „Beatryks Cenci.“

Wprawdzie pojęcie nieubłaganego przeznaczenia zbyt daleko odbiega od naszych poglądów, aby, jak o tem świadczą chyby próby Szyllera („Narieczona z Mesyny“) i romantyków niemieckich (Schicksalstragödien), mogło ono stanowić żywotny czynnik współczesnego dramatu, mimo to jednak, umiejętne użycie i logiczne przeprowadzenie tego motywu podniosłoby wartość rozbieżnej tutaj tragedii Słowackiego więcej, aniżeli połowiczne i chwiejne stosowanie psychologii, a tem bardziej nieuzasadnione mieszanie obu pierwiastków razem. Wszak-

¹⁾ Piotr Chmielowski: „Pogląd na poezję polską w XIX wieku.“

że z „Lilli Wenedy,“ w której podstawą akcji jest fatalizm, ciężący nad ludem Wenedów, poeta stworzył dzieło piękne i imponujące potęgą.

IV.

Przejdźmy teraz do tragedii Shelleya. Spotykamy tutaj tylko nagą i okropną rzeczywistość; żywiołu fantastycznego brak zupełny; wszystko, co się odbywa, zgodnem jest z prawdą psychiczną i historyczną. Shelley bowiem nie wziął tragedii Cencich w oderwaniu, lecz przedstawił ją na tle dziejowem epoki, która nie była ubogą w analogiczne wypadki.

Wiek XVI—to najpiękniejszy rozkwit sztuki z jednej, a najstraszniejsze rozkiełznanie dzikich instynktów i namiętności z drugiej strony. Gwałty, morderstwa, otrucia były wtedy rzeczą codzienną, a kazirodstwo także do bezwzględnych wyjątków nie należało. Dość wspomnieć haniebne dzieje papieskiej rodziny Borgiów. Dodajmy do tego: religię Włochów, zabobonną i pozbawioną zupełnie pierwiastków etycznych; dalej, bezwstydnie niemoralne, przekupne rządy ówczesnych władców Rzymu, oraz wrodzoną rasom południowym zmysłowość — a będziemy mieli wszystkie czynniki, z których i pośród których mógł się zrodzić taki charakter, jak stary hrabia Francesco Cenci.

Jest to jedna z tych potężnych, demonicznych postaci, w jakie obfitowała tętniąca życiem epoka Renesansu, jeden z owych charakterów, łączących w sobie dziką energię z dzikszą jeszcze niemoralnością, których skończony typ przedstawia Cezar Borgia.

Obdarzony żelaznem zdrowiem i siłą, oraz olbrzy-

Cenci, lubieżny tyran, musi być najgorszym ojcem i mężem, nad najbliższymi bowiem najłatwiej i najbezkarniej pastwić się może. Następne akty przedstawiają tylko w działaniu to, co zapowiada ekspozycja. Widzimy więc, jak Cenci, dowiedziawszy się o nagłej śmierci synów, którym z rozkazu Papieża musiał płacić alimenty,

wydaje z radości przepyszny bankiet. Słyszymy dalej, że Beatrycze i jej macocha, Lukrecya, znoszą najokropniejsze męczarnie, że hrabia morzy je głodem, lub karmi zgniłym mięsem i poi błotnistą wodą, że córkę swą bije i włóczy po komnatach, ciągnąc za „piękne, złote warkocze“ etc., etc.

Udręczone istoty próbują najpierw legalnego oporu, i Beatrycze chce podać do Papieża skargę. Plan ten skutecznie trudno, Cenci bowiem, któremu władze odebrały z rąk starszą córkę, nie pozwala młodziej widywać się z nikim, a każdemu, kto okazuje litość nieszczęsnym kobietom, grozi zamordowaniem. Wreszcie udaje się Beatryczy wręczyć skargę prałatowi, Orsino, ale ten sam pożąda pięknej Rzymianki i, nie mogąc przełamać jej dumnego oporu, przypuszcza, że tyrania domowa zmusi wreszcie dziewicę do rzucenia się w jego objęcia. Zamiast więc, jak obiecał, oddać pismo Papieżowi, ukrywa je, oświadczając błagającej, że Ojciec Święty skargę odrzucił. Wszystko zatem stracone; nieszczęśliwa nie może się nikąd spodziewać pomocy i musi cierpieć, i to cierpieć niezasłużenie, gdyż Beatrycze nigdy nikomu nie uczyniła nic złego:

Kwiatka, robaczka nigdy nie zdeptała.

Jest ona dobrą, szlachetną, czystą; odrzuca zaloty nikczemnego Orsina — którego niegdyś kochała, a który dla bogatych beneficjów został księdzem — gdyż nie chce nieprawych rozkoszy. Przytem posiada piękność, młodość i czuje, że ma prawo do innego życia.

W charakterach ojca i córki znajdujemy jeden tylko rys wspólny: energię. Beatrycze daje jej dowody, za-

równo występując śmiało przeciw tyranowi, przed którym drży cała rodzina, jak i później w sądzie ¹⁾.

V.

Owym drobiazgowym rysunkiem charakterów, owymi szczegółami domowego pożycia Cencich poeta przygotowuje nas do katastrofy, która u Słowackiego spada niespodzianie, ogłuszając czytelnika. To też, kiedy u Shelleya zbrodnia wydaje się konieczną, Słowacki pozostawia wiele kwestyi nierozjaśnionemi. W jego tragedyi stary Cenci raz tylko, i to na krótko, zjawia się na scenie. Co to za człowiek? — nie wiemy. Może szaleniec, waryat? W takim razie córka nie miała nawet cienia prawa zabijając go; mogła się przecież schronić, opuścić dom rodzicielski. Czyż stało temu coś niezwalzonego na przeszkodzie? Na te wszystkie pytania poeta nie daje wyraźnej odpowiedzi.

Inaczej u Shelleya. Tu wiemy, że Beatrycze jest zupełnie bezbronną i bezwładną. Jedyną pociechą w jej cierpieniach było przeświadczenie o zupełnej niewinności, kiedy więc Cenci nie tylko gwałci córkę, lecz z szatańską złośliwością chce doprowadzić ją do tego, by *dobrowolnie* była mu posłuszną, by zatraciła wszelkie poczucie godności i wstydu; kiedy jej mówi: „Spodziewam się zrobić cię *taką*, że *najpodlejszy* nawet z ludzi twego, dziś tak dumnego, wzroku już się nie ulęknie“ ²⁾; kiedy, jednym słowem, pragnie ją zatruć moralnie („jej oporna wola musi z własnego popędu upaść tak nisko, jak ciężar, który ją do ziemi przyciąga.“ Akt IV, I), — wtedy nie-

¹⁾ Akt I, scena III. Akt V, scena II i III.

²⁾ Akt II, scena I.

szczęsnej, zhańbionej ofierze nie pozostaje nic, prócz sztyletu. Broni ona bowiem z niezłomną energią nie tylko swej cielesnej, lecz i *duchowej* czystości. Słowa, które w ustach bohaterki Słowackiego, jak słusznie zauważył Chmielowski, mają pozór samochwalstwa ¹⁾, nie raziłyby wcale, wychodząc z ust bohaterki Shelleya. Ona miałaby prawo powiedzieć sędziom:

Na miejscu, gdzie krew moją rozlejecie,
Postawcie ołtarz *białemu* wstydowi,
I z alabastru posąg przezroczysty;
A szyję jego krwią oczerwieniwszy,
Zakryjcie perły, albo liliami;
A będzie — to Bóg nowy — w nowym Rzymie!...

Czemu Beatrycze nie w piersi własnej, lecz w sercu ojca zatopiła mordercze żelazo? Na to Słowacki daje mglistą odpowiedź: że, „rozkochana przecuciami w Gianim, jemu broniła wierności.“ Znaczy to, mniej więcej, iż, pragnąc pozostać czystą dla przyszłego kochanka, „straszną ofiarą“ okupiła swą czystość. Ale niezbędności owej ofiary nie widzimy wcale, zwłaszcza, że u Słowackiego Beatryks zabiła ojca nie za *czyn*, lecz za usiłowanie czynu; dlatego podzielamy w zupełności zdanie cytowanego wyżej komentatora, że jedyną pobudką ojcobójstwa był u Beatryks egoizm, potrzeba życia i rozkoszy.

W inny sposób rozwiązał tę kwestyę Shelley. I jego Beatrycze posiada wrodzony wszystkim stworzeniom instynkt samozachowawczy, i ona boi się zstąpić w „grób ciemny, zimny i robaków pełen,“ i ona żałuje „uroczy-

¹⁾ Chmielowski, Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego: Beatryks.

stych blasków słońca,“ lecz więcej jeszcze przeraża ją myśl, że śmierć „nie zdoła może zagasić świadomości hańby,“ oraz obawa religijna popełnienia grzechu.

Ten ostatni motyw nie jest bez znaczenia. Cała rodzina Cencich modli się i wierzy. Nawet stary hrabia błaga na klęczkach Boga o ukaranie nieposłusznej córki, będąc przekonany, że Stwórca go wysłucha (Akt IV, I). Że, pomimo wiary, grzeszy, nie dziwnego; wie przecież, iż Papież ma władzę odpuszczania; a jeżeli za 100,000 koron można się uwolnić od kary doczesnej, to za dwa, lub trzy razy tyle, dostąpi się odpustu pokuty wieczystej.

W tym samym akcie Lukrecya, na chwilę przed zamordowaniem męża, stara się go nakłonić do odbycia spowiedzi.

Wobec tych faktów skrupuły religijne Beatryczy są zupełnie zrozumiałe. Samobójstwo wydawało jej się większym grzechem od ojcobójstwa, popełnionego w takich warunkach. A decydując się na życie, musiała zabić Cenciego, bo, po pierwsze, hańba podobna, według dziś jeszcze panujących poglądów, tylko krwią gwałciciela zmytą być może, powtórę zaś, wobec dążeń hrabiego do zrobienia córki dobrowolną współniczką występku, nie miałaby ona:

..... ani na ziemi spokoju,
Ani też w niebie nadziei zbawienia.

Dlatego też bohaterka Shelleya jest charakterem rzeczywiście tragicznym. Czyn jej da się usprawiedliwić koniecznością, ale *wymaga* wyrozumowanego usprawiedliwienia; nie mówi on sam za siebie, gdyż nie jest tak bezwzględnie *dobrym*, jak postępek Cenci'ego jest bezwzględnie *złym*. Beatrycze, uważając swój czyn za pra-

wy, czuje ten brak równowagi w głębi duszy; tak przynajmniej można wnosić z wyrazów, wyrzeczonych do brata na chwilę przed śmiercią:

Miłosierną myślą
Staraj się zawsze ból twój ułagodzić,
I nie błędz nigdy w gniewie rozpaczliwym,
Ale błędz raczej w łzach i cierpliwości.
(Akt V, scena ostatnia).

Istniała więc inna droga, nie tylko rozpacz i nóż, ale żeby tę drogę wybrać, należało być nie kobietą, lecz świętą. Święci jednak, w rodzaju „Niezlomnego Księcia“ Kalderona i bohaterów teatru indyjskiego, nie są tragicznymi charakterami, gdyż, jako zbyt do nas niepodobni, budzą oni tylko uwielbienie, nie zaś ów główny żywioł tragedii — *współczucie*, jakie się w nas rodzi na widok nieszczęść Beatryczy, która, przelawszy z *konieczności* krew, *musi* zapłacić za nią — sprawiedliwie, czy niesprawiedliwie, w to tutaj nie wchodzimy — krwią własną.

Beatryks Słowackiego budzi więcej grozy, niż współczucia; zadziwia raczej, niż wzrusza. Jest to charakter namiętny, gorączkowy, ale chwiejny i słaby; zdolny do wybuchów, lecz niezdolny do konsekwentnego działania. Zamordowawszy w uniesieniu, bez wyraźnej konieczności, własną ręką ojca, oświadcza wprawdzie, że „jest spokojną,“ ale trudno temu uwierzyć, widząc, jak na drugi dzień ucieka przed krwawymi chustami z domu.

Jak Julia Romea, tak ona od pierwszego wejrzenia pokochała Gianiego. Kochana wzajemnie i — jak powiada — „nietykalna przez to dla katów,“ sama prawie oddaje się w ręce sprawiedliwości, chcąc „grobem“ prze-

mówić do serca kochanka. W sądzie zachowuje się biernie, pozostawiając prowadzenie obrony matce i bratu; a dopiero kiedy wystawiony obraz zbrodni rozstroił jej nerwy i wyrwał z piersi wyznanie, kiedy wszystko już przepadło, ocknęła się z odrętwienia i przemówiła do sędziów z dumą prawdziwej Rzymianki.

Najsympatyczniejszym rysem tej postaci jest głęboka, szczerą, gorącą miłość do pokrewnego jej duchem Gianiego. Wogóle cały ten miłosny epizod, wpleciony w przerażającą tragedję, należy do bardzo szczęśliwych pomysłów poetycznych. Świeci on, jak jasny promyk słońca, wśród ponurych ciemności. Shelley nie dotknął tej struny zupełnie. W dramacie jego, pisanym krwią i łzami, niema miejsca na szczęście, choćby okupione bólem, ani na smutne nawet uśmiechy. Pocałunki kochanków nie dostroiłyby się do harmonii z cierpieniami duszy, która w głębi swego łona

„Łka i gorzkiemi łzami żółci płacze.“

Ponurość, wiejąca z każdego słowa tragedji Shelleya, nadaje jej wzniosły, potężny, Eschylesowski charakter, lecz zarazem pozbawia żywości kolorytu, jakim się utwór Słowackiego odznacza. Wzorem dla obu poetów był Szekspir, ale każdy z nich jednostronnie tylko zbliżył się do mistrza: Shelley pod względem plastyki, siły i logiki dramatycznej, Słowacki — na punkcie barwności, oraz bogactwa i artystycznego zlewania z sobą najróżnorodniejszych motywów życiowych. Obok tragicznej grozy, spotykamy u niego i ustępy, tchnące najcudniejszym liryzmem, i sceny pełne jędrnego, prawdziwie Szekspirowskiego humoru, jak np. ta, kiedy odzwierci przypu-

szcza, że żona jego, na wieść o strasznej zbrodni, poroniła raczej z ciekawości, niż z przerażenia, bo:

Kobiety — to gotowe zawsze zbyć się płodu
Przed karnawałem, albo egzekucją.

(Akt IV, scena III).

VI.

Streszczając charakterystykę obu dzieł w krótkich słowach, powiemy, że tragedia Shelleya jest utworem głębokim, jednolitym, ale nieco jednostronnym, tragedia Słowackiego zaś — przy wielu kardynalnych wadach w rytmie i przeprowadzeniu charakterów, oraz w budowie sztuki — daje szerszy, jakkolwiek więcej powierzchowny, niż u Shelleya, obraz życia, w którym, prócz mordów, istnieją przecie i tkliwsze, weselsze, jaśniejsze punkciki.

Bądź co bądź, bezstronny sąd musi przyznać palmę pierwszeństwa angielskiemu poecie. Nie należy jednak zapominać o tem, że dramat Słowackiego, nie drukowany za życia autora, był odnaleziony po jego śmierci w formie brulionu, nie zawierającego prawdopodobnie ostatecznej redakcyi, która, gdyby nastąpiła, wiele błędów usunąć mogła.

Brandes w swoich „Odczytach o Literaturze Polskiej w XIX wieku,“ wyraził się w jednym miejscu: Słowacki nie znał Shelleya, bo byłby go z pewnością naśladował w swojej „Beatryks Cenci.“ Czyby go naśladował? To pytanie, na które ośmielimy się odpowiedzieć przecząco. Utwór Shelleya jest tak jędrnym, tak skupionym, a przytem, obok całej okropności, tak prostym w intrydze, że naśladować go niepodobna.

W wielkim obrazie, lub płaskorzeźbie, przepełnionej figurami i ornamentyką, łatwo znaleźć jakiś szczegół, po-

budzający do naśladowania, ale któryż rzeźbiarz, zabierając się do wykucia postaci „Mojżesza,“ będzie ją wzorował na posągu Michała Anioła? A tragedia Shelleya — to grupa, złożona z dwóch tylko marmurowych posągów: jeden ze starą, pomarszczoną, wykrzywioną lubieżnie, okrutną twarzą satyra — ojciec; drugi biały, wyniosły, ze smutnem, o klasycznym profilu, obliczem i z krwawym sztyletem w dłoni — córka. Koło tych dwóch osób skupia się cała akcja; inne figury grają bardzo podrzędną rolę, a efektownych szczegółów i sytuacji brak zupełny.

I gdzież tu materyał do naśladowania? Podobnych, z jednej sztuki odlanych, postaci naśladować niepodobna, można je tylko niewolniczo kopiować, a na to był Słowacki zbyt wielkim artystą. Zapożyczając się nawet, rzadko bardzo przejmował on większe, ważniejsze, głębsze pomysły, a jeżeli już je przejął, to wychodziły one z pod jego pióra zupełnie przeistoczone, nacechowane indywidualnem piętnem poety. (Porównaj: „Świat elfów“ w „Śnie Nocy Letniej“ i „Balladynie,“ „Don Juana“ i „Beniowskiego“ etc.).

Zwykle jednak naśladowniczość Słowackiego kończy się na drobnych szczegółach, które go swą niezwykłością, lub dziwacznością pociągały. Bawią go komiczne figury Szekspirowskich clownów, więc je kopiuje w Grabcu i Ślazier; uderza go jakiś oryginalny motyw sytuacyjny w „Learze,“ lub „Makbecie“ — i zaraz powstają analogiczne sceny w „Balladynie.“ (Zamordowanie Gralona i Grabca, etc.).

Pamiętajmy jednak o tem, że Słowacki naśladuje raczej z kaprysu, niż z potrzeby, złożył on bowiem niemało dowodów bogatej a szczęśliwej pomysłowości, — prócz

tego zaś, wszystkie wzmiankowane wyżej szczegóły i motywy mogłyby być bez szkody, a niekiedy nawet z korzyścią dla danego utworu zmienione, lub opuszczone, jak np. postać Ślaza w „Lilli Wenedzie,” albo owe trzy makbetowskie wiedźmy, przeniesione tak niezręcznie z dzikich pól Szkocyi w marmurowe ulice Rzymu (Beatryks Cenci).

Shelley przed napisaniem swojej tragedyi robił nadzwyczaj sumienne i głębokie studia historyczne, Słowacki zaś — ile wnieść można z kilku, podrzędnych zresztą, szczegółów — znał tylko *legendę*, lecz nie rzeczywistą historię rodziny Cencich ¹⁾; dlatego nie wątpimy wcale, że z utworu angielskiego poety mógł on się wiele nau-

¹⁾ Imiona synów Cenciego: Tomaso i Azo, są u Słowackiego fałszywe, zwali się oni bowiem, jak u Shelleya, Giacomo i Bernardo. Miejszem zbrodni był nie Rzym, lecz zamek Kolonnów: *Petrella*; Słowacki wspomina o Petrelli, jako o *mieście*, które Kolonna zdobył pospołu z młodym Cencim w dzień popełnienia zbrodni, co stoi w zupełnej sprzeczności z faktami, Petrella bowiem nigdy miastem nie była i zdawna do Kolonnów należała.

W r. 1892 Ferdynand Hösick, a w r. 1896 Edward Porębowicz poruszyli w „Ateneum” kwestyę genezy omawianego przez nas dramatu Słowackiego. Pierwszy wykazał pokrewieństwo z Szekspirem i Eschylosem, drugi zaś dowiódł, na zasadzie dokumentów, że bodźców do napisania „Beatryks Cenci” dostarczyły autorowi dwie sztuki francuskie, wystawione w Paryżu w r. 1833 („Guido Reni” Béranda i Bouilly’ego, oraz „Beatryks Cenci” Custine’a), które poeta znał, jak się zdaje, ze sprawozdań dziennikarskich; zwłaszcza sztuka Béranda dostarczyła kilku ważnych motywów. W „Ateneum” w r. 1897 (maj) p. Tadeusz Pini, w art. „Kilka słów w sprawie wpływu Shelleya na tragedję Słowackiego „Beatryks Cenci,” stara się uzasadnić prawdopodobieństwo wpływu poety angielskiego na poetę polskiego. Podaje jednak tylko szereg przypuszczeń, lecz ani jednego dokumentu.

czyć i skorzystać, nie przypuszczamy jednak, by znalazł tam coś, pobudzającego do naśladowania.

Słowackiego pociągała przede wszystkim niezwykłość, „krwawość,” oraz sytuacyjna dramatyczność legendy, Shelleya zaś — współczucie dla pięknej, szlachetnej a nie-szczęśliwej istoty. Pierwшему temat podziałał na wyobraźnię, drugiemu wżarł się do serca.

Że to nie hipoteza, lecz fakt, dowodzą własne słowa Shelleya w przedmowie: „Najwyższym celem moralnym tragedyi jest, budząc sympatyę i antypatyę, nauczyć serce ludzkie samopoznania: tylko w stosunku do wzrostu tej właśnie wiedzy, człowiek staje się mądry, sprawiedliwy, szczerzy, wyrozumiały i dobry.”

O to wszystko nie troszczył się jeszcze Słowacki, pisząc swoją „Beatryks.” Myśli podobne przyszły mu znacznie później, kiedy przestał uważać poezję za środek do zdobycia sławy, a chciał z niej uczynić narzędzie, mające zwykłych „zjadaczy chleba w aniołów przerobić.”

1887.

II.

Mistyczne pisma Słowackiego w zestawieniu z doktrynami współczesnego okultyzmu.

W interesującym wstępie do warszawskiego wydania pism pośmiertnych Słowackiego, dr. Biegeleisen, mówiąc o filozofii mistycznej autora „Genezy z ducha,” nadaje jej miano doktryny *spirytystycznej*. Ponieważ sza-

nowny komentator nie określa bliżej tego wyrazu, a pewne poglądy Słowackiego podobne są do teorii spirytystów, niejeden czytelnik może przypuścić, że pomiędzy doktryną naszego poety a spirytyzmem współczesnym istnieje blizkie pokrewieństwo, i to nie tylko idejowe, lecz i genetyczne. Pragnąc rzucić trochę światła na tę ciekawą kwestię, pozwolimy sobie przedstawić najpierw w krótkości treść i dzieje doktryn spirytyzmu i okultyzmu europejskiego i porównać z nimi następnie teorie filozoficzne naszego poety.

I.

W spirytyzmie należy odróżniać doktrynę od faktów. Faktami, prócz ogromnej liczby spirytystów „wierzących,” zajmowali się następujący uczeni i filozofowie: William Crookes, Russel Wallace, dr. Gibier, Kamil Flammarion, prof. Zöllner pospołu z Fechnerem i Weberem, Schopenhauer, Hartmann, De Rochas, podróżnik Jacolliot, Du Prel, prof. Ulrici, a w ostatnich czasach psychologowie Richet, Dariex, Lombroso, Ochorowicz, oraz fizyk Lodge. Do dzieł i rozpraw tych badaczy odsyłamy ciekawego czytelnika, nam bowiem w danym wypadku nie idzie bynajmniej o naturę i prawdziwość samych zjawisk, lecz o wysnute z nich teorie.

Nie będziemy również przytaczali ani rozbierali hipotez czysto, albo *quasi* naukowych, jak np. „Cztery wymiary” Zöllnera, „Siła psychiczna” Crookesa, „Nieświadome” Hartmanna, „Metaorganizm” Hellenbacha, „Rozszczepienie organizmu medyum” Ochorowicza etc., lecz zajmiemy się jedynie, i to *sine ira et studio*, doktrynami sekt i szkół, które, biorąc za punkt wyjścia fenomeny, zwane popularnie spirytystycznymi, starają się przy ich

pomocy znaleźć odpowiedź na pytania, dotyczące początku, końca i celu wszechbytu¹⁾.

¹⁾ Nie chcąc pstrzyć tekstu odsyłaczami, podajemy tu dzieła, które nam służyły przy pisaniu tego studium: 1) *Prace uczonych*: Kant, „Träume eines Geistersehers erläutert durch die Träume der Metaphysik;“ dr. Gibier, „Spirytyzm współczesny“ i „Analyse des choses;“ Wallace, „Cuda we współczesnym spirytyzmie;“ Ochorowicz, „Nowy dział zjawisk;“ Bron. Trentowski, „Demonomania;“ Flammarion, „Urania;“ Zöllner, „Transcendentale Physik;“ „Naturwissenschaft und christliche Offenbarung, Beiträge zur Theorie und Geschichte der IV Dimension;“ H. Taine, „Le Bouddhisme;“ Du Prel, „Monistische Seelenlehre;“ „Philosophie der Mystik;“ Schopenhauer, „Animal. Magnet. und Magie;“ i „Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt;“ Franck, „La Kabbale ou la philosophie religieuse des Hébreux;“ Chaboseau, „Philosoph. Bouddique;“ Hellenbach, „Die Vorurtheile der Menschheit;“ tom II i III. 2) *Spirytyzm właściwy*: Allan Kardec, „Livre des esprits;“ „Livre des médiums;“ „L'évangile selon le spiritisme;“ „La genèse, les miracles et les prédictions s. l. s.;“ oraz miesięcznik „Revue spirite.“ 3) *Teozofia* czyli *Neo-buddyzm*: Bławatska, „Clef de la Théosophie;“ lady Caithness, duchesse de Pomar, „Théosophie occulte;“ A. P. Sinnet, „Le monde occulte ou Hypnotisme transcendant en Orient“ i „Le Bouddhisme esoterique ou Positivisme Hindou“ (przekład z angielskiego); Henry S. Olcott, „Zasady filozofii i moralności buddyjskiej;“ Hartmann, „Schwarze und Weisse Magie.“ 4) *Okultyzm*: Papus, „Traité élémentaire de science occulte;“ „Magie pratique;“ St. d. Guaita, „Essais des sciences maudites;“ oraz roczniki (1889, 1890, 1891, 1892) przeglądu „l'Initiation, revue philosophique indépendante des hautes études;“ „Sphinx, Monatschrift, herausgegeben von Hübbe-Schleiden;“ Jacolliot, „Świat zagrobowy.“ — Prócz tego przejrzelśmy jeszcze pewną liczbę różnorodnych pism, jak: „Moniteur spirite;“ „Lotus bleu, Antiegoiste;“ „Lux;“ „L'aurore;“ „L'étoile;“ „Religion laïque;“ oraz „Rebus“ petersburski. Nasze własne poglądy na sprawę medyumizmu wypowiedzieliśmy w książce pod tyt.: „Czarnoksiężstwo i Medyumizm“ (Warszawa, 1896).

Systematów metafizycznych, opartych w całości, albo w części na tych zjawiskach, posiadamy obecnie kilka, różnej bardzo wartości filozoficznej, począwszy od trywialnego kardecyzmu, a skończywszy na subtelny neobuddyzmie. Rozpatrzmy je w chronologicznym porządku.

Jak humbug i reklamę, tak i spirytyzm zawdzięcza my ojczyźnie Waszyngtona i Franklina. W Ameryce, gdzie zjawiska te od wieków podobno znane były Indianom czerwonoskórym, spirytyzm stał się głośnym w r. 1848. W parę lat później, zaczęto się nim zajmować w Europie, i to bardzo gorliwie, o czym świadczą tysiączne broszury i książki ówczesne, a między innymi satyryczny „Trapezologion“ (dzisiaj zowią to „Typtologią“) Kraszewskiego, napisany w r. 1851.

Ponieważ nauka urzędowa, lubiąca się zawsze otulać płaszczem jakiegoś, w najgorszym razie choćby i antidogmatycznego dogmatyzmu, nie uważała za właściwe zbadać sumiennie tych fenomenów,—dorywcze obserwacje Faradaya i Chevreulle'a nie sięgnęły do jądra rzeczy,—t. zw. spirytyzm tedy, popadłszy, podobnie jak i magnetyzm, w ręce szarlatanów, dyletantów i tuzinkowych mistyków, zmienił się w przewyborne narzędzie wyzysku i ogłupiania tłumów, nie grzeszących i tak nadmiarem mądrości.

Z całej czeredy proroków wiary w wirujące i pukające stoły wyróżnia się korzystnie, nietyłe inteligencją, ile charakterem, Hipolit Rivail, znany lepiej pod nazwiskiem Allana Kardeca (1803—1869). Uderzony niezwykłością zjawisk, osnuł na nich całą doktrynę, która miała, zdaniem jego, zastąpić z czasem zarówno religię, jak i filozofię.

Doktryna ta, dość płytka zresztą, a więcej jeszcze naiwna, rozszerzyła się bardzo szybko po świecie i liczy obecnie kilka milionów wyznawców. Osiowym punktem religii Allana Kardeca jest wiara w nieśmiertelność duszy, oraz możność obcowania ze światem pozagrobowym za pośrednictwem osób, uzdolnionych do tego specjalnie i noszących w języku technicznym nazwę „medyków.“

Dusza, podobnie jak i Przedwieczny Stwórca świata, jest według Kardeca, *niematerialną* i oddziaływa na ciało za pomocą t. zw. „okołoducha“ (périspit), substancji eterycznej, towarzyszącej duchowi ciągle, nawet po śmierci, t. j. po opuszczeniu ciała fizycznego. Dusza ludzka — a według wielu szkół współczesnych, próbujących zastosować teorię Darwina do rozwiązania problemów pozagrobowych, — i dusza zwierzęca dąży, uszlachetniając się stopniowo, do coraz wyższej doskonałości, która nie ma granic. Środkiem do tego celu są peryodyczne reinkarnacje, zarówno na ziemi, jak i na różnych planetach.

Tego ostatniego punktu nie uznaje większość spirytystów angielskich i amerykańskich, utrzymujących, że dalsze doskonalenie się wyswobodzonego z pęt materialnych ducha powtórnych wcieleń nie potrzebuje.

W okresach pomiędzy jedną a drugą inkarnacją, duch, otoczony perispitem, buja w przestrzeniach międzyplanetarnych i może komunikować się z duchami wcielonymi, pracującymi nad swoim rozwojem na różnych punktach wszechświata.

To są główne zasady doktryny spirytyzmu właściwego, który, jak widzimy, nie zdołał wyjść po za granicę zwykłego, niefilozoficznego dualizmu i nie próbował nawet określić dokładnie, ani też rozwiązać wielu kwestyi, stanowiących przedmiot badań metafizyki. Swoją drogą,

doktryna ta, którąby nazwać można „mistycyzmem gospodarskim“, pociągnęła i pociąga ku sobie masy przeciętnych ludzi, lubujących się w cudowności, a niezdolnych do zrozumienia głębszych spekulacji myślowych. Umysłem wyższym i wykształconym filozoficznie kardecyzm wystarczyć nie mógł, dlatego też inteligentniejsi mistycy poddali się z łatwością nowemu prądowi, który, jak wiele, wiele poprzednich, przyplłynął do Europy — ze Wschodu.

W r. 1875 niejaka Helena Bławatska, wdowa po wysokim dygnitarzu rosyjskim, oraz Henryk Olcott, pułkownik wojsk amerykańskich, założyli w New-Yorku „Towarzystwo teozoficzne“ (początkowo z dodatkiem: aryjskie), którego punkt centralny później umiejscowiono w Madras (Adyar) w Indyach Wschodnich, a które posiada obecnie ze dwieście kilkadziesiąt filii, rozsianych po całym świecie (najgłówniejsza w Londynie) i propagujących wszelkimi siłami i środkami neo-budyzm. Pani Bławatska przebywała przez czas długi w Indyach i Tybecie, studiując tam podobno, pod przewodnictwem uczonych buddystów (mahatmów (?)), literaturę i filozofię indyjską. Rzeczy te zgłębiła ona jakoby bardzo sumiennie i dowody swej wiedzy złożyła w dwóch okazałych dziełach („Isis unveiled“, 2 tomy, „The secret Doctrine“, 5 tomów), którym najwięksi nawet przeciwnicy tej zagadkowej kobiety nie śmieli odmówić „niezwykłej gruntowności i zdumiewającej erudycji.“

Przejawszy się do głębi subtelności i pociągającymi umysł doktrynami buddyzmu, postanowiła Bławatska użyć ich jako środka, „mogącego odrodzić i zreformować zmateryalizowaną cywilizację europejską.“ Jawnie wspierała ją w tem przedsięwzięciu wspomniany powyżej pułk.

Olcott, tajnej zaś, mistycznej pomocy udzielali podobno tej parze „proroków“ ich „mistrzowie“, miejscowi adepci buddyzmu ezoterycznego, zwani „mahatmami.“ Tworzą oni jakoby stowarzyszenie, istniejące od wieków (?), którego głównem siedliskiem są mało dostępne doliny gór Himalajskich (?). Tam to, oderwani zupełnie od świata, ludzie ci oddają się tylko nauce, pracując przeważnie nad poznaniem i zużytkowaniem drzemających w człowieku potęg psychicznych. Doszli też oni podobno — zdaniem Bławatskiej i Olcotta — do niezwykłych rezultatów, o których europejski magnetyzm i fakiryzm indyjski słabeza ledwie ma dawać wyobrażenie.

Ponieważ jednak ów związek „braci himalajskich“ jest, nakształt wolnomularstwa, stowarzyszeniem *par excellence* filantropijnem, przewodnicy mahatmów przeto, uznawszy, że „można już część tej niebezpiecznej wiedzy udzielić ludzkości“, zgodzili się wejść w stosunki z założonem przez cudzoziemców „Towarzystwem teozoficznym“ i czuwać nad jego rozwojem.

Tak twierdzili przynajmniej Bławatska, Olcott i inni naczelnicy ruchu teozoficznego, których wiarygodność i prawdomówność *dużo* pozostawia do życzenia ¹⁾.

¹⁾ Przeciwno Bławatskiej wystąpił delegat Towarzystwa Badań Psychologicznych w Londynie, Hodgson, który podobno odkrył sposoby, jakimi koryfeuszka teozofii robiła „cuda.“ Później, wydał o niej bardzo niepoehlebne świadectwo ruski autor, Sołowiew. Broniła Bławatskiej siostra jej, pani Żelechowska. Po śmierci Bławatskiej, Towarzystwo teozoficzne straciło przewodniczkę i bardzo podupadło, do czego zwłaszcza przyczyniły się skandaliczne postęпки niejakiemu Judge'a, wykluczonego z łona korporacji za „mistyczne“ oszustwa. Ponieważ jednak wykluczenie nastąpiło dopiero pod naciskiem opinii, sprawa ta podko-

Za możliwością tych „opowieści“ przemawia, rozpo-
wszechniona po całym obszarze Indyi, wiara w istnienie
„tajemnego związku“ i „tajemnej wiedzy“ (Yog-Vidya ¹⁾;
jako ważny argument przeciw, służyć może *brak* wszelkich
innych dowodów pozytywnych.

Te szczegóły zewnętrzne nie mają zresztą dla nas
obecnie żadnego znaczenia, ważniejszą jest sama doktry-
na, której najpierwszym i jedynym dogmatem jest maksy-
ma: „Sattiyât nasti parô dharmah“—„Niema wyższej re-
ligii nad prawdę.“ Jakkolwiek więc teozofia stanowi
skończony systemat metafizyczny, będący niejako kwin-
tesencją budyzmu ²⁾, mimo to jednak, „przyjmuje ona
wszystkie gałęzie wiedzy i stara się pogodzić z sobą
sprzeczne poglądy rozmaitych szkół, nie zaprzeczając ni-
czemu z góry, a tylko pragnąc wszystko zgłębić. Każdy
z teozofów gotów jest przyjąć wszelką hipotezę, o ile
tylko wykazaniem zostanie jej prawdopodobieństwo, oraz
zgodność z nauką współczesną, logiką i rozumem.“ (Caith-
ness, Theos. Occ.).

pała urok Towarzystwa, które dziś nie budzi wielkiego zaufania
nawet w kołach mistyków.

¹⁾ Porównaj artykuł uczonego indyjskiego, Zeaeddina Ak-
mala z Lahory, w wiedeńskim tygodniku „Die Zeit“ z r. 1897.

²⁾ Przez jedno d. od „Budha“ — mądrość, wiedza; „Bud-
dyzm“ a właściwie „Buddaizm“, przez dwa d. pochodzi od wyrazu
„Budda“—oświecony (przydomek Sakya Muniego) i oznacza właś-
ciwą religię, gdy tymczasem „Budyzm“ ma być doktryną czysto
filozoficzną, wspólną zarówno inteligentnym buddystom, jak i wy-
kształconym braminom. „Budyzm“ stoi w tym samym, mniej
więcej, stosunku do „buddyzmu“, co gnostycyzm do chrystyani-
zmu, a kabała do mozaizmu. Właściwie cała ta doktryna jest
zlepkiem różnych systematów filozoficznych Wschodu, a specyal-
nie bramińskiej „Wedanty“, oraz pewnych dogmatów buddaizmu.

Jak zobaczymy później, neo-budyzm jest tylko
próbą syntezy „dwóch światów“, próbą, która, wznosząc
się ponad wszystkie wierzenia i poglądy, pragnie wycią-
gnąć z nich to, co jest nie znikomego, i stworzyć tym
sposobem rodzaj wiedzy bezwzględnej, któraby mogła
umysłom, zmęczonemu ciągłą analizą zjawisk, dać wypo-
czynek i orzeźwienie.

Kiedy apostołowie nowej wiary przybyli z Lon-
dynu do stolicy świata, Paryża, doznali tam ze strony
inteligentnych mistyków doskonałego przyjęcia. Powoli
jednak, niechęć do wszystkiego, czego dotknęły ręce an-
glo-saskie, niechęć, która od czasów bitwy pod Azin-
court i śmierci Joanny d'Arc, tli w sercu każdego prawe-
go Francuza, pobudziła paryskich adeptów neo-budyzmu
do nadania zamorskiej doktrynie kolorytu narodowego.

Sakya-Muni był wielki, to prawda — powiedzieli so-
bie pp. Papus (dr. Encausse), Stanislas de Guaita, Barlet,
margrabia de St.-Yves d'Alveydère, Peladan i inni „ma-
gowie“ — ale nie tylko on jeden znał drogę do prawdy.
Na dnie wszystkich religii i filozofii „egzoterycznych“
tkwi jedna i ta sama doktryna „ezoteryczna.“ Znali ją
więc, prócz Hindusów, i Egipcyanie, i Platon, i gnostycy,
i okultyści średniowieczni (Paracelsus, Agrippa), najwy-
raźniej jednak wypowiedziała ją stara, zabarwiona silnie
napływowym panteizmem aryjskim, filozofia żydowska,
zawarta w zasadniczych księgach t. zw. „Kabały“ („Se-
pher-Jezirah“ i „Zohar.“)

Studia nad Kabałą były we Francyi prowadzone
oddawna. Analizę obiektywną tej ciekawej doktryny
napisał w roku 1843 Franck, zmarły niedawno profe-
sor uniwersytetu paryskiego. Nad dalszym rozwojem
doktryn kabalistycznych pracowali głównie: Fabre d'Oli-

vet (1767 — 1825), autor interesujących komentarzy do „Złotych wierszy“ Pitagorasa i „Kaina“ Byrona, jako też Biblii i języka hebrajskiego; Louis Lucas, filozof i przyrodnik, oraz najgłośniejszy ze wszystkich—Eliphas Levi (Alfons Louis Constant, 1810 — 1875), autor wielu frazeologicznych studyów nad kabałą i magią.

Niemalą także rolę w dziejach mistycyzmu francuskiego odegrali: zwolennik i tłumacz Böhme'go, Saint-Martin, oraz nasz Hoene-Wroński, „najekscentryczniejszy, według Libelta, geniusz wieku naszego, mąż rozległej wiedzy i wielkich zdolności,“ twórca mesyanizmu, na który uczeni idealisci współcześni co krok się powołują.

Wszystko to były umysły dziwaczne, ale samodzielne i silne. Obrawszy ich sobie za mistrzów i przewodników, Paryżanie zerwali zewnętrzną łączność z teozofią anglo-indyjską i utworzyli eklektyczną szkołę własną, której nadali średniowieczne miano „okultyzmu.“

II.

Centrum okultyzmu stanowią odrodzone, czy też, jak twierdzą ich członkowie, zreformowane tylko stowarzyszenia: przygotowawcze „Martynistów,“ oraz wyższe „Różanego Krzyża“ (R + C) ¹⁾. Głównym organem ich jest miesięcznik (od 1889) „Initiation,“ którego redakcya kieruje zarazem t. zw. „Grupą niezależną studyów ezote-

¹⁾ Zakon Różanego Krzyża Katolickiego (R + C + C), urządzający słynne wystawy obrazów idealistycznych „z muzyką,“ jest odszczepieńczy odłam właściwej korporacji. Utworzył go znany narwaniec, a zarazem zdolny romansopisarz i poeta, główny reprezentant „magizmu“ w literaturze pięknej, Sâr Peladan, autor słynnej „etopei:“ „Upadek ras łacińskich.“ Pragnąc zaszczyć w łonie zakonu, do którego odnowicieli należał, ultra-

rycznych,“ gdzie odbywają się odczyty, oraz badania i studia eksperymentalne nad wszystkim, co wchodzi, lub wchodziło kiedykolwiek w zakres magnetyzmu, hypnotyzmu, jasnowidzenia, telepatyi, spirytyzmu, t. j. wszystkiego, co starożytność i wieki średnie zwały cudami, czarami, lub magią, Bacon z Verulamu zaś metafizyką praktyczną, a Schopenhauer—metafizyką doświadczalną (Vers. ü. Geist).

Wszystkie te doświadczenia robione są *podobno* z nadzwyczajną ścisłością, a rezultaty ich robierane zupełnie przedmiotowo, bez żadnej powziętej z góry tendencji. Członkowie „Grupy niezależnej,“ odpowiadającej niejako londyńskiemu „Towarzystwu poszukiwań psychicznych,“ mają dwojaki cel przed oczyma: po pierwsze, historyczny, t. j. wyświeetlenie różnych dziwnych zjawisk, o których starożytni i średniowieczni autorowie piszą, jako o faktach niezaprzeczonych, a których racjonalizm współczesny nie umiał dotychczas objaśnić inaczej, niż ordynarnem oszustwem, lub też złudzeniem, trwającem niekiedy całe lata i wieki; powtórę, naukowy, czyli zbadanie dokładne nieznanych sił natury i organizmu ludzkiego, oraz wywoływanych przez nie objawów.

Poznawszy ramy, przyjrzyjmy się teraz samemu obrazowi, czyli doktrynie.

Eklektyczna teoria okultystów, różna zupełnie od

montańskie sympatye i dążenia, był z niego wydalony: założył więc swój własny zakon. Sâr Peladan lubi błazeństwo, maskarady i raz uważa się za największego „maga,“ drugi raz za „kardynała świeckiego,“ oraz „ultramontańskiego legata“ przy okultyzmie. Obecnie mianował się wielkim mistrzem swojego zakonu. O następnych auto-awansach tego zabawnego, ale zdolnego oryginała, doniesie pewno z czasem „Figaro.“

naiwnego spirytyzmu, jest tak podobną do doktryny neobudystów, czyli teozofów, że oba te systematy filozoficzne mogą być uważane za jeden i ten sam, oba bowiem oparte są na metafizyce staroindyjskiej, o której wyraził się Schopenhauer, że odegra ona z czasem w życiu umysłowym Europy rolę ni mniejszą od filozofii greckiej.

I okultyści, i teozofowie są w gruncie rzeczy panteistami, a nawet, wyrażając się ściślej: monistami. Według nich, wszystko, poczynawszy od materii, a skończywszy na Bogu—żyje. Pomiędzy Bogiem jednak, a właściwie bóstwem nieosobistem okultystów, a materią—nie ma żadnej istotnej różnicy. Są to tylko odmiany formy, jednej i tej samej substancji. Cała natura—to olbrzymi pryzmat, który rozszczepia jedną jedyną siłę, zmieniając ją w ciepło, światło, magnetyzm, elektryczność, materię, życie, inteligencję, etc. „Substancja jest jedną,—powiada okultysta Lucas — a jej formy specjalne zależą tylko od różnych rodzajów polaryzacji molekularnej.“ „Materia, przestrzeń, ruch, czas—to objawy jednej i tej samej odwiecznej substancji macierzystej wszechświata“—powiada angielski teozof, Sinnet i t. p.

Obznajmiony z filozofią spekulatywną czytelnik dostrzeżł pewno bez trudu, że owa przedwieczna i jedyna substancja—to nic więcej, tylko: Parabrahm, Paratman szkół hinduskich, „Ensof“ kabalistów, „Przepaść“ gnostyków, „Natura naturans“ Spinozy, „Absolut“ Schellinga i Hegla, „Rzecz sama w sobie“ (Ding an sich) Kanta, „Wola“ Schopenhauera, „Stnienie“ Trentowskiego, „Świat X-wymiarowy“ Zöllnera i Hellenbacha.

Owóż ten prabyt, czy też prasubstancja, różniczkując się ustawicznie, wywołuje cały szereg zjawisk, które

my nazywamy materią i siłą¹⁾. W gruncie rzeczy jednak, materia nie różni się od siły. „Materia—powiada, za Kantem, Lucas—manifestuje się jako pewien opór (résistance), to znaczy siła, bo siły tylko zdolne są stawiać opór. To stwierdza wspólność ich pochodzenia, oraz identyczność z ruchem początkowym i pierwotnym. Materia jest stanem biernym ruchu, jak siła jest jego stanem czynnym.“ Atom nie jest ciałem, lecz abstrak-

¹⁾ Komu się rozbiegane tutaj teorie wydają zbyt fantastycznymi, niechaj raczy pamiętać o tem, że mamy do czynienia nie z naukami ścisłymi, lecz ze spekulacjami metafizycznymi, z którymi u nas nawet ludzie inteligentni mało są obznajmieni. Że tak jest—dowodem krzyki, jakie wywołał Prus, wyraziwszy się w jednej ze swoich kronik, iż: „trójwymiarowe zjawiska świata istniejącego są może tylko rzutami, czyli cieniami, jakichś nieznanых bytów czterowymiarowych.“ Krzyczący zapomnieli widzieć, a może i nie wiedzieli nigdy, o odwiecznej fantastycznej doktrynie „boskiego“ Platona, tak zwanych „idei“, czyli „archetypów“ („ferwer“ Parsismu), doktrynie, którą Prus ubrał tylko, swoim zwyczajem, w matematyczną szatę, co zresztą przed nim już uczynili Zöllner i Hellenbach. Analogiczny pogląd wygłaszało wielu najznakomitszych metafizyków, według których przestrzeń, czas i przyczynowość—to tylko subiektywne formy naszego pojmowania; za niemi ukrywa się nieznany absolut, „wola“, „rzecz sama w sobie“, podobne, do pewnego stopnia, „prototypom“ Platona. Stare te teorie powinnyby chyba być tyle przynajmniej u nas znane, żeby można było pisać o nich swobodnie, bez narażania się na szydercze miano „propagatora spirytyzmu.“ Nauka bezstronna ocenia daną ideę nie tylko według jej zgodności z prawdą,—albo raczej z tem, co w danej chwili za prawdę jest po-
czytywane,—niezawsze bowiem i nie tylko prawdziwa idea pociąga za sobą ludzi;—a właśnie ten wpływ na masy, ten dynamiczny charakter danej idei decyduje, nie o jej wartości wewnętrznej, lecz o jej potęgę społeczną, i musi być również przez naukę uwzględniany i tłumaczony.

cyą, punktem przecięcia się działania dwóch sił“ — mówią buddyjscy filozofowie (Chaboseau, 129).

Bierność materii atoli nie oznacza jej martwoty. Jak wszystko we wszechświecie, żyje ona i rozwija się ciągle, dążąc do coraz większego usubtelnienia. Jest to ewolucja, czyli spirytualizacja postępową (*avasarpini* po sanskr.), której przeciwieństwem jest inwolucja, czyli postępową materjalizacja (*utsarpini*).

Te dwa prądy, jeden od góry do dołu, drugi od dołu do góry, które okultyści, lubujący się w symbolach, wyrażają znakiem dwóch odwróconych do siebie wierzchołkami i przecinających się wzajem trójkątów (heksagram Salomona), prądy te warunkują niejako życie — w najszerszym, kosmicznym znaczeniu tego wyrazu — całego organizmu wszechświata.

Słowo - duch ciągle staje się ciałem, a ciało dąży ciągle do uduchowienia. Każdy atom jednak, każda monada substancji macierzystej nie wraca do niej taką, jaką wyszła. Opuściwszy łono prabytu, kędy przebywała w stanie nieświadomości, i przeszedłszy przez całą seryę form, od minerału do człowieka, zdobywa ona świadomość, której nie traci już nigdy.

Szczytem tych form przejściowych jest człowiek. I w nim jednak monada prabytu nie dematerializuje się od razu i nie osiąga błęgiego stanu „nirwany“. Potrzeba do tego nie tylko całej seryi żywotów i pokoleń ziemskich, lecz i szeregu coraz doskonalszych pokoleń planetarnych, ewolucja bowiem nie kończy się na globie ziemskim, lecz obejmuje cały układ słoneczny, a może nawet i przechodzi po za jego granice.

W człowieku samym rozróżnia okultyzm trzy, jednakie co do istoty, lecz różne co do formy i subtelności,

pierwiastki: *ciało*, *ducha*, oraz ogniwo pośrednie, nazwane, niezbyt szczęśliwie, „*fluidem*“, albo „*ciałem astralnym*“, lub też „pośrednikiem plastycznym“ (*médiateur plastique*, po sanskr. sukszma szarira, substancja *hyperfizyczna*, duch bowiem jest substancją *metafizyczną*. Buddyści, przez podziały, otrzymują z tych trzech pierwiastków — siedem).

Jest to podział identyczny z tryadą Br. Trentowskiego, który także rozróżnia w człowieku ciało, duszę, oraz najwyższą *jaźń*, i analogiczne przypisuje im własności. *Jaźń* tylko — u okultystów *duch* — są nieśmiertelne i stanowią właściwe „ego“ człowieka (czterowymiarowy „metaorganizm“ Hellenbacha). Ciało i dusza (fluid astralny) powracają: pierwsze do obiegu materii, druga do obiegu siły.

Trentowski jednak nie przyjmował metempsychozy, która jest niejako koniecznym postulatem podobnego poglądu na świat i która — jak twierdzi Schopenhauer, uznający także palingenezę jądra jaźni, zwanego przezeń „wołą“ — tkwi, lub tkwiła na dnie wszystkich prawie religii (w pierw. chrystyanizmie: Orygenes).

Pod metempsychozą okultyzm nie rozumie inkarnacji w ciała zwierzęce, lecz tylko w ciała ludzkie. O wyborze ciała rozstrzyga pewne przyciąganie, czyli powinowactwo (*affinitas*), uwarunkowane stanem desinkarnowanej jaźni, stanem, będącym etyczną i intelektualną sumą wszystkich poprzednich wcieleń („karma“ — po sanskrycku). Do nowego odzicia w świecie materii popycha monadę „*Tanha*“ (nienasycone pragnienie życia; „*Bejahung des Willens*“ Schopenhauera), a celem wędrówki jest rozwój, prowadzący do nirwany.

Nirwanę pojmują okultyści nie jako bezwzględne

rozpląnięcie się jaźni w prabyć, ale raczej jako zlanie się świadomej i uduchowionej indywidualności z absolutem.

Nie jest to zupełnie zgodne z poglądami buddystów, u których, co do nirwany, istnieją pewne różnice w opiniach. Szkoła południowa (Cejlon) uznaje nirwanę za stan błogiej nieświadomości i spokoju, szkoła północna zaś (Tybet), podobnie jak i Kabała, nie zaprzecza wyrażnie zachowaniu świadomości.

Teozofowie i okultyści głoszą tę ostatnią opinię, odpowiada ona bowiem lepiej pojęciom ruchliwych Europejczyków, cierpiących obecnie na chorobliwy przerost poczucia indywidualności i wskutek tego niezdolnych do zrozumienia filozoficznego kwiatyzmu ludów wschodnich, które twierdzą: „że lepiej leżeć, niżeli stać, lepiej umrzeć, niżeli żyć.“

Zresztą neobudyzm nie zna dogmatów, wolno więc każdemu tłumaczyć sobie „nirwanę“ po swojemu. (Porównaj Chaboseau „Phil. Boud.“ Olcott „Katechizm“, oraz „Lotus Bleu“ 27 paźdz. 1891, Schopenhauer „Die Welt als Wille“, Sinnet „Budd. Esot.“ Bławatska, „Clef de la Theosophie“).

Bezwzględnemu rozproszeniu podlega tylko *osobowość*, stanowiąca jedną z wielu znikomych form niezniomej, a zatem wyższej nad nią, *jaźni*. Jedynie jaźń absolutnie zła i zwyrodniała, czyli wykolejona raz na zawsze z drogi postępu, przynosząca zatem krzywdę całości, rozpada się na pierwiastki składowe i ginie, jak komórka organiczna, którą ciało zwierzęce unicestwia i wysysa z chwilą, kiedy, wskutek choroby, staje się dla niego niebezpieczną i szkodliwą.

Wobec braku najwyższego sędziego, niema też w neo-

budyzmie zewnętrznych kar i nagród, ani za życia, ani po śmierci. Każdy staje się bezwiednym twórcą swego losu, wszystko bowiem na świecie związane jest żelaznym łańcuchem przyczyn i skutków. Tylko przez altruizm można sympatyzować z wolą powszechną, a za pomocą rozumu pojąć jej ruch i cele, im więc inteligentniejszym i lepszym będzie człowiek, tem prędzej i łatwiej odprawi wędrówkę ewolucyjną i wyzwoli się od powrotu na łono ziemskiego żywota, będącego tylko pasmem złudzeń (Maya).

Stąd etyka, oparta na woli, oraz na bezwzględnej miłości, nie tylko ludzi, ale i wszystkiego, co żyje.

Jest to, jak widzimy, oryginalny mistycyzm, pozbawiony egzaltacji, modlitwy, łaski, a nawet i — Boga. Człowiek niczego się nie może i nie powinien spodziewać z zewnątrz, lecz wszystko w swym wnętrzu wytwarzać.

I w poglądach na zjawiska medyumiczne różni się ateistyczny okultyzm od deistycznego spirytyzmu, z którym znajduje się obecnie na stopie wojennej. Ten ostatni widzi we wszystkim objawy „niematerialnych duchów“, okultyści tymczasem tłumaczą większość fenomenów nieświadomem działaniem medyów. Jest to, według nich, najczęściej rozdwojenie osobowości (wyjście „ciała astralnego“), oraz obiektywizacja idei ludzkich, czyli rodzaj halucynacji przedmiotowych — zjawisko analogiczne ze słynną eksteryoryzacją czuciowości, zaobserwowaną niedawno przez de Rochasa u osób hypnotyzowanych.

Oryginalna ta teoria, w której szczegóły wchodzić tu nie będziemy, nie powinna się nam wydawać dziwną, jeśli przypomnimy sobie, że według okultystów, pamiędzy czuciem, ideą a materią — niema różnicy treści, a jest

tylko różnica formy, *respective* szybkości i rodzaju drgań molekularnych.

Oryginalne matematyczno - metafizyczne hipotezy Zöllnera, Hellenbacha i du Prela nie są, jak się zdaje, we Francji znane.

Dla uzupełnienia obrazu przedstawimy je tutaj w popularnym zarysie.

III.

Według du Prela, zagadka bytu *człowieka* jest dla nas poniekąd zagadką istnienia *świata*. Wiemy bowiem i będziemy wiedzieli zawsze o świecie tyle tylko, ile się z niego do naszego umysłu za pomocą zmysłów dostanie. Cała nasza wiedza nosi charakter czysto podmiotowy; znamy tylko zewnętrzną powłokę zjawisk, o wewnętrznej zaś ich istocie, czyli o tem, co Kant nazywa „rzeczą samą w sobie,” nie mamy żadnego pojęcia. Otóż, ponieważ narzędziem, za którego pomocą badamy świat, jest dusza ludzka, poznanie przeto jej natury ułatwi nam zrozumienie natury bytu wogóle. Hermetycy średniowieczni, objaśniający „makrokosmos” za pomocą „mikrokosmosu,” mieli, zdaniem autora, najzupełniejszą słusność. Do zbadania natury duszy nie wystarczy poznanie faktów psycho-fizyologicznych; należy uwzględnić i inne czynniki, pośród których niemałą rolę odgrywają, naturalnie, zjawiska, należące do dziedzin hypnotyzmu, magnetyzmu, telepatyi, somnambulizmu, spirytyzmu itp.

Rozpatrzywszy krytycznie te oraz inne zjawiska i czynności duszy, dochodzi du Prel do następujących wniosków: pomiędzy umysłem ludzkim (mikrokosmos) a całym wszechświatem (makrokosmos) istnieje zadziwiająca harmonia. To, co się odbywa w głębi ludzkiego

ducha, posiada swój odpowiednik w naturze. Tak np. wszystkie, nie tylko pierwotne, lecz i bardziej skomplikowane narzędzia, jak dowiódł Kapp w swojej ciekawej „Filozofii techniki,” zostały zbudowane *nieświadomie*, podług typu organów ciała ludzkiego; dalej, słynne prawo „złotego działu,” wykryte przez Zeising’a, wprowadzone było do architektury i innych sztuk pięknych o wiele wcześniej, nim się przekonano, że proporcje ciała ludzkiego odpowiadają temu stosunkowi. Wreszcie, zarówno w naturze, jak i w umyśle ludzkim, wszystko odbywa się według zasady najmniejszego wydatku sił (Princip des kleinsten Kraftmaasses, Avenarius’a). Geiger np. wykazał, że mowa ludzka rozwija się tak, jak gdyby dążyła do wyrażenia jak największej masy pojęć, w sposób możliwie dokładny, za pomocą najmniejszego wydatku energii. Przykładów podobnych przytoczyć można setki. A zatem pierwiastek twórczy, działający w naturze, jest identyczny z pierwiastkiem twórczym naszego ducha.

W stanie somnambulicznym, powiada du Prel, człowiek objawia dokładną znajomość budowy własnego organizmu, określa doskonale naturę choroby i potrafi sam sobie przepisać odpowiednie a skuteczne lekarstwo, we wnętrzu zatem ludzkim musi znajdować się jakiś pierwiastek, który, będąc zarazem pierwiastkiem twórczym i pierwiastkiem myślącym, zna wytworzone przez siebie ciało. Znajomość ta objawia się tylko w pewnych momentach, w normalnym stanie bowiem wiedza człowieka zależy od ograniczonych zdolności zmysłów.

Pierwiastek ten, odpowiadający do pewnego stopnia „woli” Schopenhauer’a i „nieświadomemu” Hartmann’a, a zwany przez du Prel’a „subjektem transcendentálnym,” łączy w sobie, jak widzimy, pojęcie myślącej duszy z po-

jęciem czynnika organizującego i kształtującego, pierwotnego, „idei“ platońskiej.

Współwyznawca filozoficzny du Prela, baron Hellenbach, nadawszy temu pojęciu nazwę „metaorganizmu“, twierdził, że jest on transcendentnym bytem czterowymiarowym, objawiającym się czasowo w dostępnej naszym zmysłom przestrzeni pod postacią trójwymiarowego rzutu, czyli ciała ¹⁾.

Po śmierci człowieka, owo zwyczajne, trójwymiarowe ciało rozpada się na pierwiastki, czterowymiarowy zaś metaorganizm, obdarzony daleko dłuższem, a może i wiecznem życiem, tworzy sobie z materyału, dostarczonego przez produkty żywych ciał ludzkich, nowy organizm, w którym odbywa dalsze ewolucje postępowe. Nie dusza więc jest produktem ciała, lecz ciało produktem duszy, a fizjologia — częścią psychologii.

Metaorganizm nie jest jednak absolutem, czyli „rzeczą samą w sobie“ (Das Ding an sich), lecz bytem bliższym o jeden stopień jakiegoś ∞ , lub 0-wymiarowego świata, o którego istocie nie mamy i mieć nie będziemy dokładnego pojęcia.

Nie wiemy również, czy po za czterowymiarowym metaorganizmem nie kryją się jakieś V lub VI-wymiarowe hyper-metaorganizmy, których wogóle nie należy pojmować, jako materyalne bryły, lecz jako środowiska sił, atomy, monady psychiczne, poruszające się w obszerniejszych, niż nasza, przestrzeniach.

Niezbędnem dopełnieniem tych doktryn jest wiara w palingenezę, czy metempsychozę, będącą podstawą etyki mistyków.

¹⁾ Jest to pomysł Zöllnera, który Hellenbach rozwinął samodzielnie.

Wszystko, cokolwiek człowiek zrobi podczas ziemskiego żywota, odbija się, względnie do swojej wartości etycznej, w dobry, albo zły sposób, na naturze owego nieznikomego metaorganizmu, który, przeszedłszy przez szereg wcieleń, gromadzi w sobie ich rezultaty, doskonaląc się ciągle i posuwając naprzód po drabinie postępu. Tym sposobem, według du Prela, Darwinowska zasada *ewolucji* znajduje *rozszerzenie* i *dopełnienie*, i ze sfery tellurycznej przenosi się w niezmierzone przestrzenie kosmiczne: wcielenia metaorganizmów bowiem odbywają się nie tylko na ziemi, lecz w całym wszechświecie, który przestaje być dla nas straszliwą zagadką, ponurym, milczącym sfinksem, lecz zmienia się w olbrzymią arenę ciągłego ruchu postępowego od materji do ducha...

Wszystkie zjawiska i istoty łączą się w jeden nieskończony łańcuch zmiennych, lecz doskonalących się ciągle form. Nic w naturze nie ginie: każdy akt woli, każda myśl nasza, każdy czyn — wszystko to wydaje skutki, i to nie tylko doraźne. Ziemia może wystygnać, słońce zagasnąć, lecz rezultaty naszego życia duchowego trwać będą wiecznie w sferze transcendentalnej!

Oto w krótkich słowach istota doktryn naukowego mistycyzmu niemieckiego.

Nie są one, jak widzimy, zbyt jasne i proste, wątpić więc należy, czy przemówią kiedykolwiek do wyobraźni mas.

W następnym rozdziale zobaczymy, jaką analogię z wyłożonemi wyżej teoryami przedstawia mistyczna doktryna Słowackiego, zawarta w jego poezjach, oraz rozprawach filozoficznych, nie drukowanych za życia poety.

IV.

Zarówno przed, jak i w samej epoce towianizmu, Słowacki zapatrywał się na świat ze stanowiska panteisty.

W utworach pierwszych okresów atoli, panteizm ów miał charakter bardzo sumaryczny i uzewnętrzniał się w luźnych obrazach poetyckich, nie w szeregu filozoficznych uogólnień i wniosków abstrakcyjnych. Dopiero w ostatnich latach, pod wpływem wielu czynników, poglądy filozoficzne Słowackiego zaczęły się krystalizować i utworzyły powoli skończony systemat, który nadał utworom z epoki towianizmu specjalne i charakterystyczne piętno.

Doktrynę, którą przepojone są utwory poetyckie w okresie pomiędzy 1842 — 1849, wyłożył Słowacki systematycznie w następujących rozprawach: „Genezis z Ducha“ (1843 — 1846), „List do Rembowskiego“ (1846 do 1847), „Wykład nauki,“ — wydanych po raz pierwszy w r. 1884 przez dra Biegeleisena w Warszawie.

Mówimy: „systematycznie“ — dlatego, że rozprawy te nie więcej ponad obraz doktryny nie zawierają, ściśle biorąc bowiem, brak tam wszelkiego porządku w wykładzie rozwijanych nauk.

Słowacki powiada w liście do J. N. Rembowskiego, że „Genezis z Ducha“ pisał „nad morzem, bez przyzwolenia myśli, przy uśpionych władzach rozumu.“ Był to więc owoc nie głębokich rozmyślań, lecz marzeń i natchnienia.

Poeta, który dawno „wyrzekł się systematyczności, a słuchał tylko wicheru bożego we włosach,“ nie szedł w rozwijaniu swojej doktryny za logiką, lecz puścił swo-

bodnie wodze kojarzeniu się pojęć i wyobrażeń, których bogactwo i obfitość przytłumiły niejako ideę przewodnią, jak bujne liście i barwne kwiaty powoju przykrywają podtrzymującą je lodygę.

W tym gąszczu precudnych metafor i porównań mistycznych, wzniosłych apostrof i natchnionych wylewów liryzmu, tworzących jakiś harmonijny chaos dźwięków i obrazów, zorientować się niełatwo.

To też większość krytyków, zaznaczywszy ten brak systematu w filozoficznych pracach Słowackiego, nie próbowała nawet wyluskiwać jądra z owych lśniących i barwnych, zbyt może barwnych, niestety, obsłonek. Podejmując się tego trudnego zadania, liczymy na to, że wyłożone poprzednio teorie ułatwią nam zrozumienie i usystematyzowanie pokrewnych poglądów Słowackiego.

W „Genezis“ przypomina poeta wiekowe dzieje ducha swojego, „który się nagle uczuł w przeszłości nieśmiertelnym, *stwórcą widzialności*.“

„Przed początkiem stworzenia duch mój był w Słowie, a Słowo było w Tobie — a jam był w Słowie.

„A my, duchy, zażądaliśmy kształtów, i natychmiast widzialnymi uczyniłeś nas, Panie, pozwoliwszy, iżeśmy sami z siebie, z woli naszej i z miłości naszej, wywiedli pierwsze kształty“ (str. 5).

„My, którzyśmy uczuli, że materya jest dzieckiem ducha naszego, a chociaż w kamień zamieniona, musi być wszakże przez ducha naszego wyświęcona i Bogu duchowi oddana“ (L. d. R. 45).

W przekładzie na język filozoficzny, zdania te będą brzmiały:

Na początku był Bóg, istność najwyższa, absolut, w którym wszystko tkwiło *in potentia*, i z którego — nie z nicości! — wszystko się wyłoniło (emanacja zatem, nie kreacja!)

Duch się zróżniczkował, obłókł kształty i tym sposobem stał się „stworcą widzialności,” czyli materii (por. List do R. str. 50: „Jak powstał z ducha Atom ziemski”). Jest to więc najczystszy panteizm.

Sam poeta w kilku miejscach tego wyrazu na określenie swojej doktryny używa: „Lecz oto i świat, dawno jedynie na głos *panteizmu* i metempsychozy czuły, miał je pierwiastkiem wszelkiej wiary i rewelatorstwa, dziś te prawdy dwie początkowe są w duchach ludzi gotowe wstać, jako poddanki Chrystusa... i poklonić swoje indyjskie słoneczne głowy przed słońcem celów ostatecznych“ (147).

Zamiłowanie natury przez poetów, stosowanie do roślin i zwierząt przenośni ze świata ludzkiego, wszystko to były, według Słowackiego, panteistyczne objawy przecucia i ukochania „ducha, który jest wszędy.“

„Płacząca brzoza ukraińska — to nasza młodsza siostra, pełna jakiejś ludzkiej postaci, która już w niej jest i objawi się dopiero po wiekach“ (147).

„Cóż więc było fałszem w dotychczasowym panteizmie? — oto brak Chrystusa, który panteizm i metempsychozę prowadzi. Teraz są one podstawą, na której stoi duch chrześcijański“ (Wykład nauki, 174).

Chrystus — to Słowo boże, czyli widome objawienie nieznanego („ojca nikt nie widział“).

Jest to termin pośredni pomiędzy absolutem a światem materialnym, „człowiek niebieski“ (Adam Kadmon

kabalistów). On wskazuje duchowi drogę do odcieśnienia.

Duchy bowiem, które zeszły w głębiny bytu (inwoluca, upadek, utsarpini bud.), mogą powrócić na łono Najwyższego, przeszedłszy przedtem po kolei przez wszystkie kształty materialne (ewoluca, odkupienie, avasarpini bud.).

Żeby nas nie posądzono o przypisywanie poecie myśli, których nie miał, będziemy się starali, jak dotąd, używać wszędzie jego własnych słów i wyrażeń:

„W *skalach* więc już leży *Duch*, jako posąg doskonałej piękności, uspiiony jeszcze, ale już przygotowany na *człowieczeństwo* formy.“

„Z bezdna tego wyniósł on wiedzę matematyczną kształtów i liczb, która po dziś dzień leży najgłębiej w ducha skarbnicy“ (hierarchia nauk Comte'a!) (Genez. z Ducha, 7).

Potem „te pierwsze, a idące już ku Bogu, duchy ofiarowały się na śmierć.“ (Genez. z Ducha, 8). Zdruzgotane, rozbite na proch ziemski skały utworzyły podścielisko dla rozwoju życia organicznego. „Co zaś dla nich śmiercią było, to w oczach Twoich, o Panie, było tylko zaśnięciem Ducha w jednej a obudzeniem się jego w drugiej, doskonalszej formie“ (8).

W świecie organicznym „przydaną została Duchowi moc odtwarzania podobnej sobie formy“ (9). Formy te doskonałą się ciągle, „a w każdym nowym kształcie jest niby wspomnienie przeszłej i rewelacja następnej formy, a we wszystkich razem jest rewelatorstwo ludzkości, śnienie niby form o człowieku. Człowiek był przez długi czas finalnym celem ducha tworzącego na ziemi.“

„W przeskokach z królestwa do królestwa okazywa-

ły się potworności, tak, żeś Ty, Boże, wszystkie te prawie pośrednie formy poniszczył (Gen. z Ducha, 15). (Patrz także „Teorya Darwina!”)

Wreszcie chwila stanowcza nadeszła: „Głos stworzenia całego poczał wołać o człowieka“ (53). Nigdy bowiem „nie się duchowego na świecie nie stało bez potrącenia całej masy duchów, całej tej harfy strun, aż do ostatniej struny, jęczącej po dziecinnemu w materii“ (182).

A zawsze kiedy duch stawał się wyższym nad krępujące go kształty, zdobywał sobie, jakąś ofiarą nową, wyższą formę, w którą się cały nadmiar ducha przelewał, a która była nowym szczeblem na drodze postępu. „Bóg zaś pieczętował niższe stworzenia i zamykał, niby bramę, przez którą westchnienie uleciawszy, stało się już niższym formom niepotrzebne...“ ¹⁾ (54).

Chrystus więc, Słowo Boże, dał duchowi nową formę „na obraz i podobieństwo swoje.“

Jest to znowu reminiscencya kabalistycznego Adama Kadmona, niebieskiego prototypu człowieka, utożsamionego przez kabalistów chrześcijańskich z Chrystusem.

Człowiek, obraz i podobieństwo Chrystusa, nie znalazł potrzeb ziemskich, był bowiem przepojony duchowym światła pierwiastkiem. Jedząc jednak materialne pokarmy, poniżył się dobrowolnie i upodlił. Sprawcą moralnym upadku był duch niższy — wąż rzetelny — który,

¹⁾ W „Essai sur la philosophie Boudique“ Aug. Chaboseau (Paryż, 1891) na str. 146 czytamy: „Zaledwie zaczyna się ewolucja pewnego gatunku, gatunek (niższy), który odbywał ewolucję przedtem, ustala się. To nam tłumaczy, dlaczego nie zdarzają się dzisiaj jeszcze przemiany minerału w roślinę, rośliny w zwierzę, zwierzęcia w człowieka.“ Czyż to nie dziwna jednogodność pojęć?

nie rozumiejąc duchowo-twórczej natury ludzi, namówił ich do naśladowania zwierząt i sam się odrodził w ciele Kaina (60).

Tutaj znowu mamy przypomnienie Kabaly (porównaj Franck „La Kabbale“, str. 254 i 255), oraz poglądów ofitów i kainitów, gnostyckich sekciarzy, identyfikujących Kaina z wężem.

Ostatnia myśl tak się pocie podobala, że, prócz prozy, obrabiał ją jeszcze dwa razy wierszem. Raz w poemaciku „Na drzewie zawisł wąż“ („Pisma pośm.“, I, 94), drugi raz w „Teogonii“ („Poezye“ etc., wydane po raz pierwszy przez Rychtera, Kraków, 1890), będącej poetyczną parafrazą doktryn filozoficznych poety:

Zepsuwszy ciało wasze, świetne i subtelne,
Wprzód pokarmu użyciem ziemskiego — a potem
W duchu węża dwóch duchów spłomienione grzmotem...

Potem przenosi nas poeta do Indyi, dokąd udał się po śmierci duch Ewy (u poety raz Helois, drugi raz Sofos), i wcieliwszy się tam na nowo, odkrył ludziom „prawdę“ o wędrówce dusz, a w parę wieków później powtórzył to samo, pod postacią „Izydy“ w Egipcie.

Odtąd metempsychoza staje się fundamentem każdej prawdziwej religii i filozofii, i teraz „jako gałązka wiedzy i wiary, w krzyż Chrystusa wszczepiona, rozkwita na nowo... już nie straszna, bo za ręce, jak dziecię, przez Chrystusa prowadzona—ku celom ostatecznym idąca...“ (147).

„Śmierć więc jest tylko prawem formy, królową masek, powłok i szat duchowych“ (Maya „Złudzenie“ buddystów):

Gdyby instynkt nie szeptał: „Wiecznąs jest istotą“ —
Nie najałbyś żołnierza za Rotszylda złoto!

(Dzien. 245).

„Dotychczas jest śmierć marą bez żadnej rzeczywiście władzy nad stworzeniem:“

Pan Bóg kazał nam zwalczyć siłą każdą siłę,
Oszukać jedną tylko pozwolił — moglię.

(Dzien. 240).

Przez metempsychozę, duch, kapitalizując niejako moralne i intelektualne rezultaty poszczególnych wcieleń, doskonalili się ciągle i postępuje ¹⁾. Prócz tego doktryna ta ma — według poety i według buddyzmu — olbrzymie znaczenie etyczne; najpierw bowiem zachęca i usposabia ludzi do altruizmu:

Możnemu, który dzisiaj dom upiększa sobie,
Powiedz, że gdzie bądź jutro zbudzi się na globie,
A wnet złoto rozleje po świecie, jak wodę,
Chcąc, aby w każdym domu jutro miał wygodę.

(Dzien. 240).

Powtóre zaś, tłómaczy nierówność losów ludzkich, oraz umożliwia bezwzględny wymiar sprawiedliwości pośmiertnej, nie demoralizując człowieka postrachem mąk, lub obietnicą nagród wieczystych, przewyższających nieskończenie zasługi i winy kilkudziesięcioletniego zaledwie żywota ziemskiego:

Prawo Mojżesza, w globie wryte głęboko,
Dotąd trwa — ząb dasz za ząb — i oko za oko;
Bóg chce, aby się tego prawa domysłono —
I spełnia je — schowany za śmierci zasłoną.
Sto dam za grosz — tym, którzy jałmużnę uczynią,
Mówi Pan. — Cóż byłoby, gdyby stał ze skrzynią?

¹⁾ Jeśli się duchem w gwiazdy, jak kamień, wyrzuć —
Zajaśnieje — i może głazem być nie wróć.

(Dzien. 246).

A to prawdziwy byłby dla lichwiarzy Eden,
Taki ogromny procent z grosza — sto za jeden!
A jednak, Bóg jest godzien, aby mu wierzono
I płaci — lecz schowany za śmierci zasłoną.

(Dzien. 253).

Jedno więc życie płaci za drugie, wynika z niego bowiem, jako skutek z przyczyny („Karma“ buddystów). W gruncie rzeczy zatem, każdy sam sobie wymierza karę, lub nagrodę: „Duch, zło cielesne czyniący na świecie, sam tworzy formę piekielną, w której zło swoje odpokutować musi...“ (72).

Od prawa metempsychozy nikt wyłączyć się nie może, „jedno tylko ciągle i dobrowolne ducha naszego — dla świętych celów Bożych ukrzyżowanie („Arhat-anagami“) wynosi nas nad wszystkie formy globowe — od pracy nas do czasu uwalnia, a rozweseleniem w jasnościach Bożych nagradza“ (rodzaj czasowej nirwany — „Tushita“ buddystów). (L. do R. 73). Ostatecznym celem jest powrót zupełny na łono absolutu (124).

Oto w krótkich słowach treść doktryny Słowackiego.

Bóg i świat stanowią, według niego, jak i według wszystkich panteistów, jedność absolutną. Świat materialny jest tylko zgrubiałą, zobjektywizowaną formą wyższego, czystego, absolutnego bytu. Jest to faza przejściowa, szata obleczone czasowo przez ducha, który, pragnąc się wyosobnić z bezmiarów nieskończoności, przybrać musiał ograniczone indywidualne kształty.

To go oddaliło wprawdzie, ale nie *oderwało* od pierwotnego, najwyższego źródła istnienia, do którego cała natura, z człowiekiem na czele, tęskni i po szeregu walk i prób powraca.

Powraca drogą wolnego, stopniowego, ale ciągłego doskonalenia się, czyli ewolucyi. Z martwej na pozór materyi wylania się z czasem roślina, z rośliny zwierzę, ze zwierzęcia człowiek. To siła ducha, ukrytego pod temi zmysłowemi maskami, pcha przyrodę naprzód.

Formy zewnętrzne doskonalą się i subtylizują, duch coraz bardziej bierze górę nad materią, aż wreszcie owłada nią całkowicie, uwalnia się z jej więzów i powraca, udoskonalony sumą doświadczeń i cierpień, do źródła, z którego wyszedł.

V.

Kto przeczytał uważnie poprzednie rozdziały, nie mógł nie zauważyć analogii poglądów Słowackiego z wielu poglądami neobudyzmu i okultyzmu.

Gdybyśmy chcieli wchodzić w szczegóły, podobieństwo to mogłoby jeszcze wzrosnąć: potępienie jałmużny (W. N. 124 pass. „Lotus bleu“ N. 8, 1892, str. 62), troisty skład człowieka (179): duch, ciało, oraz ogień, odpowiadający „fluidowi astralnemu“ okultyzmu i ognistej „Psyche“ gnostyków, niższej od świetlanego ducha „Pneuma“, rozpatrywanie człowieka, jako „mikrokosmosu“, wielość światów zamieszkiwanych (64), pogląd na dziedziczność etc. etc.

Atoli z trywialnym dualistyczno-deistycznym spirytyzmem Allana Kardeca i Davisa poetyczna mistyka Słowackiego nie prawie wspólnego nie ma, aczkolwiek bowiem poeta wierzył w obcowanie z duchami, twierdził jednak, że „odbywa się ono za pomocą oczu naszych duchowych, które są trącone mocami duchów, bez żadnego w tem ciała naszych pośrednictwa“ (201).

Pogląd ten, przypominający hipotezy Kanta i Scho-

penhauera, dalekim jest chyba od wiary w mądrość „pukających stolików“ i „ekierek“, wiary, stanowiącej jeden z fundamentalnych dogmatów właściwego spirytyzmu. Nazywając więc przeduchowiony panteizm poety „spirytyzmem“, wyrządził mu dr. Biegeleisen krzywdę.

Bezpośrednio zresztą, nie mógł na Słowackiego wpłynąć ani spirytyzm, ani okultyzm nowoczesny, systematy te bowiem zjawyły się dopiero po śmierci poety.

Niezaprzeczone podobieństwo drugiej ze wspomnianych doktryn, a zwłaszcza jej chrześcijańskiego odłamu, z poglądami naszego wieszczą, wynika stąd zapewne, że Słowacki uczył się u tych samych mistrzów.

O ciągłym, systematycznym wpływie jakiegoś filozofa nie może tu być mowy, poeta bowiem nie podawałby „Genezis z Ducha“ za pismo oryginalne, „najważniejsze ze wszystkich, jakie kiedykolwiek napisał.“ Mistyczne pojęcia i wyobrażenia spłynęły prawdopodobnie różnemi pośrednimi drogami do umysłu poety i tam dopiero zostały przerobione i połączone w jedną całość, którą autor „Króla Ducha“ uważał za zupełnie oryginalną i nową.

Jak słusznie zaznaczył P. Chmielowski w swoim cennym studyum p. t. „Słowacki towiańczykiem“, towianizm nie był w owej epoce zjawiskiem sporadycznym. We Francyi zwłaszcza roilo się od „proroków“ i marzycieli mistyczno-religijnych.

Z głośniejszych reformatorów społeczeństwa i kościoła na początku XIX wieku, ani ksiądz Châtel, założyciel liberalnego kościoła nowo-francuskiego, ani też zniemczony Czerski, ciążący do protestantyzmu, na Słowackiego wpływu żadnego nie wywarli i wyrzucić nie mogli. Pozostaje St.-Simon, którego panteistyczno-socyalistyczną doktrynę Słowacki znał i cenil bardzo wysoko, uważał

ją jednak, z powodu pominięcia metempsychozy, za niekompletną: „Każdy książd jest przekonany, że dusza, będąca w ludziach, nie ma zupełnie żadnego związku ze zwierzęcą duszą, a co dziwniejsza, że bojaźń tę i arystokratyczny dogmat duszy widziałem w świętych nawet filozofach. Jeden z bratnich nam duchów, St.-Simon, *jedyny* z ducha filozof we Francyi, wszystko, co było w świecie, podług prawdy rozejrział, nie śmiejąc zajrzeć pod szczebel, na którym stoi człowiek“ i t. d. (173). I.

Hoene-Wroński, ten filar współczesnego okultyzmu ¹⁾, pozostawił także wyraźne ślady w doktrynie Słowackiego, zwłaszcza w kwestiach, dotyczących polityki, czyli mesyanicznej roli każdego narodu w dziele cywilizacji (W. N., 156, „Król Duch“, raps. IV, pieśń III, strofy XLIII—XLV).

Prócz tego, czytywał Słowacki niewątpliwie filozofów niemieckich, z Schellingiem ²⁾ i Heglem na czele

¹⁾ .Chociaż z doktryn Hoene-Wrońskiego korzystali i towarzyscy, i inni pisarze mistyczni, sam Hoene-Wroński nie uznawał ich za swoich kontynuatorów, a nawet surowo potępiał. Porównaj S. Dickstein: „Hoene-Wroński“ (Kraków, 1896) str. 113, 174. Używanie terminu „Mesyjanizm“ przez Mickiewicza uważał Hoene-Wroński za „profanację“ i „plagiat“, sądził bowiem, że tylko na gruncie ścisłej nauki można budować spekulacyjne systematy filozoficzne.

²⁾ Schellinga przypomina wiara w powstanie świata witalnego z głębin absolutu, oraz w istnienie ruchu postępowego od materii do ducha. Doktryny te zaczerpnął Schelling od Jakóba Böhma, którego mógł Słowacki znać także przez St. Martina. Niejakie podobieństwo przedstawiają schematy ewolucyjne obu myślicieli. U Schellinga tablica rozwoju wygląda tak:

I. (Natura organizująca): 1. Ciężkość (ciało). 2. Światło (dusza). 3. Życie (jako rezultat).

(„Poez. pośm.“, wydanie Rychtera, str. 315); znał prawdopodobnie i Trentowskiego, który, choć napadał na to wianizm, sam był przez pół mistykiem, wierzył w preegzystencję i uznawał realność zjawisk nadprzyrodzonych, tylko je, podobnie jak i okultyści dzisiejsi, tłómaczył działaniem nie jaźni (duch), lecz „duszy“ (ciało astralne), t. j. władzy niższego rzędu (patrz „Demonomania“, „Panteon“).

Dziela Cieszkowskiego czytał Słowacki na pewno, często bowiem robi do nich, już to poważne, już to ironiczne, a bardzo dowcipne aluzje w swoim „Dzienniku“, zwłaszcza obrabiając wierszem kwestye ekonomiczne, a specjalnie finansowe, i zastanawiając się nad mistyczną rolą pieniędzy i kredytu (Dzien. 241).

Na tem zdają się kończyć bezpośrednie wpływy filozofów współczesnych poecie.

II. (Natura nieorganiczna): 1. Materya (magnetyzm—1 wymiar). 2. Procesy dynamiczne: a) Elektryczność (2 wymiar). b) Procesy chemiczne (3 wymiar).

III. (Natura organiczna): 1. Reprodukcyja (roślina); kobieta = ciężkość. 2. Wrażliwość (zwierzę); mężczyzna = światło. 3. Czulość (człowiek).

Słowacki nakreślił następujący schemat różniczkowania się trójcy: *Ducha, Miłości, Woli*:

1. Duch w Woli = Wola Miłość, *wola siła* (Ruch).
2. Duch w Ruchu = Ruch Miłość, *ruch siła* (Magnetyzm).
3. Duch w Magnetyzmie = Magnet. siła, Magnetyzm, Elektryczność.
4. Duch w Elektryczności = Elektr. Magnet.: Elektr. Ciepłik.
5. Duch w Ciepłiku = Ciepłik Elektr.: Ciepłik światło.

Jest to analogia zewnętrzna raczej, niżeli wewnętrzna, ale bądź co bądź, analogia jest i świadczy, że Słowacki znał sposoby wykładu i metody metafizyków niemieckich.

Mistycyzmem dawniejszym musiał się także zajmować, mówi bowiem w „Dzienniku:“ „Siły, prawdziwie działające na globie, były to siły różne mistycznych sekt, nie zaś rycerskie“ (237); „sekty mistyczne są siłą wzrostów narodowych“ (258).

Dzieła Swedenborga musiał czytać w dzieciństwie, mówi bowiem w „Godzinie myśli“ o sobie i swoim towarzyszu:

Oni marzeniem księgi rozumieli ciemne,
Nie rozumiejąc myśla. Z dzieciniego piasku
Na księgach Swedenborga budowali gmachy,
Pełne głosów anielskich, szaleństwa i blasku,
Niebu Tytanowemi grożące zamachy.

Antropomorficzne poglądy szwedzkiego mistyka na świat pozagrobowy mogły pociągać młodzieńca, ale nie dojrzałego mężczyznę i filozofa. To też śladów swedenborgianizmu darmoby ktoś chciał szukać w subtelnych teoriach poety.

Czy, prócz Platona, którego znał, czytał Słowacki dzieła innych mistyków i półmistyków?—twierdzić na pewno niepodobna.

Może tylko zapoznał się z ich esencją, podczas krótkiego przebywania w kole towiańczyków? Towianizm bowiem nie był wcale doktryną oryginalną, lecz tylko pstrym zlepkiem różnych teorii, pochwytych przez mistrza, gdzie się dało.

Tkwіło tam dużo z mesyanizmu Hoene-Wronskiego, nieco Kabały (patrz Semeniuko: „Towiański et sa doctrine“), a zwłaszcza sporo starego martynizmu, który na początku XIX wieku ogromnie był na wschodzie Europy

popularny (porównaj Siemieński „Religia i Mistyka u Mickiewicza“).

Mickiewicz, złotousty Aaron, ciemnego Mojżesza, Towiańskiego, znał nie tylko St.-Martina, ale i mistrza jego, Jakóba Böhma, bardzo dobrze, a nawet wybrał z tych mistyków, oraz z Anioła Szlązaka, niektóre zdania i przetłumaczył je wierszem (1836).

Jest więc możebne, że pewne idee tych pisarzy wsiąkły w towianizm — którego „prawd“ nie spisywano, lecz przekazywano z ust do ust — a z nim razem przeszły i do umysłu Słowackiego, gdzie, znalazłszy grunt żyzny, rozrosły się i wybujały, po zerwaniu z kołem, w oryginalną doktrynę ¹⁾.

Wpływem idei St. Martina, którego nauczyciel jego, Martinez Pasqualis, Żyd portugalski, wtajemniczył w śmiałe teorie teozofii izraelskiej, najłatwiej może da się wytłumaczyć zgodność niektórych punktów teorii Słowackiego z Kabałą, która, zdaniem uczonych, jest podobno tylko mozaistyczną parafrazą i plagiatem indyjskiego panteizmu, tej *par excellence* aryjskiej doktryny.

¹⁾ Najbliższy przyjaciel Słowackiego z owej epoki tak charakteryzuje stosunek doktryn poety do towianizmu: „Z Towiańskim zerwał, z nauki jednak mistrza zachował jedno twierdzenie, które uważał za najważniejsze, bo rozjaśniające dzieje całego stworzenia, a mianowicie, że duch tworzy dla siebie formę odpowiednią do stopnia obecnego rozwoju swego. Cały świat przedstawiał mu się jako olbrzymi warsztat duchów, pracujących nad zdobyciem sobie coraz doskonalszej formy.“ (Ks. arcybiskup Feiliński „Ze wspomnień o Słowackim“, „Kraj“, 1895, № 29).

Świadczy to, że Towiański nie zamykał się w granicach polityczno-religijnych, lecz szukał podstaw ogólno-metafizycznych dla swojej doktryny.

Nasz poeta jednak jest radykalniejszym i, rozwijając panteizm, zbliża się więcej do źródła, niżeli połowiczny mistyk francuski (Porównaj Franck: „Philos. mystique en France au XVIII, St. Martin“).

Jedynie doktryna „ofiary“ przypomina ogromnie St. Martina, przypisującego, jak i paradoksalny de Maistre („Eclair. sur les sacrifices“), oraz twórca tytaniczno-zbrodniczych postaci Popiela i Hana tatarskiego, pewne mistyczne właściwości i skutki „przelewowi krwi ludzkiej.“

Dla nich wszystkich, jak dla Goethowskiego Mefistofelesa: „Blut ist ein besonderer Saft!“ Słowacki jednak ofiarę pojmuję szerzej od St. Martina, w pojęciu zaś metempsychozy idzie dalej nietylko od filozofa francuskiego, ale i od samej Kabały, bo—zapewne pod wpływem wierzeń indyjskich—przyjmuje transmigracyę uszlachetnionej duszy zwierzęcej w człowieka.

Samą Kabałę znał Słowacki zapewne (porównaj postać Żydówki, Judyty, córki rabina kabalisty w „Księdzu Marku“), ale tylko ze słyszenia; gdyby ją bowiem znał lepiej, nie oparłby się niewątpliwie wcieleniu w swoją doktrynę wielu głębokich a poetycznych poglądów i mitów (np. łączenie się dwóch dusz słabych w jedną silną, etc.), jak przeniósł żywcem platońskiego Hera, Armeńczyka, do „Króla Ducha,“ a „zrodzoną z lzy Chrystusowej“ Ełog Alfreda de Vigny—do „Anhellego.“

O istotnej filozofii buddyjskiej, zdaje się, nie słyszał poeta nigdy, słuszne zarzuty bowiem, jakie robi pewnym punktom indyjskiej doktryny metempsychozy, dowodzą, że znał tylko popularne poglądy na tę kwestyę.

Opartej zupełnie na buddyzmie i na Wedancie filozofii Schopenhauera (wyd. w 1819), również musiał nie

czytać, dzieła tego wielkiego myśliciela bowiem dopiero dzisiaj nabrały rozgłosu.

Dziwne więc podobieństwo doktryny Słowackiego z mistycyzmem współczesnym da się tylko do pewnego stopnia wytłómaczyć wpływami zewnętrznymi, na wielu punktach atoli wynikło ono prawdopodobnie stąd, że poeta, wyszedłszy z tego samego założenia (jedność stworzenia i Stwórcy), snuł dalej logicznie swoją doktrynę i doszedł do tych samych, mniej więcej, co i wszyscy mistycy, rezultatów filozoficznych.

Z tego względu chociażby, systemat filozoficzny Słowackiego zasługuje na uwagę, jako interesujący objaw psychologiczny.

Prócz tego jednak, stanowi on niezmiernie ważny przyczynek do zrozumienia twórczości poety, zwłaszcza w ostatnich siedmiu latach jego żywota. Wspaniała epopeja mistyczna o „Królu Duchu,“ oraz wiele pokrewnych jej dramatów i wierszy, tylko w świetle filozofii Słowackiego dokładnie zrozumianą i ocenioną być może. Jeżeli utwory te były traktowane dotychczas przez krytykę z lekceważeniem, to dzięki temu jedynie, że brakło klucza, któryby otworzył ich treść ezoteryczną, tajemną.

Pośmiertne rękopisy filozoficzne Słowackiego dają nam ów klucz, z którego należy skorzystać, a wtedy pozorne dziwactwa wydadzą nam się logicznymi wynikami specjalnego poglądu na świat i życie.

Do tej pory krytyka nie prawie w tym kierunku nie zrobiła, ale prędzej, czy później zrobić musi, gdyż bez tego fizyognomia duchowa Słowackiego nie będzie dla nas zrozumiałą i jasną.

Że podobne mistyczne doktryny mogą się nie podobać pewnej warstwie ogółu, uważającej poezyę za służkę

swoich utylitarno-epikurejskich dążeń i ideałów, to kwestya obojętna dla historyka literatury, który ma obowiązek wnikać we wnętrze każdego twórczego umysłu i rozebrać jego naturę *sine ira et studio*, t. j. bez oglądania się na wszelkie możliwe gusty i sympatyje praktycznościowe.

Każdy wielki poeta jest wcieleniem świadomych, lub nieświadomych ideałów i aspiracji swojego narodu.

Jak natura w człowieku, tak naród w poetach, artystach i myślicielach swoich dochodzi do uświadomienia tego, co się kryje w jego głębinach duchowych, i poznaje niejako samego siebie: zaczyna rozumieć, czym był, czym jest i czym być może.

Analiza twórczości geniuszów to analiza serca i inteligencji narodu, to dążenie do samopoznania.

Poznać samego siebie — znaczy dla jednostki: postawić fundament intelektualnego rozwoju i wstąpić na drogę, wiodącą do świątyni mądrości. Poznanie samego siebie, przeniesione w sferę życia narodowego, może dać rezultaty stokroć donioślejsze.

1892.

III.

Geneza i znaczenie Eloi u Słowackiego.

Nadzwyczajna wrażliwość Słowackiego na wpływy obce, oraz skłonność jego do przyswajania sobie i użytkowania pomysłów, zaczerpniętych ze skarbnicy poe-

zyi europejskiej—rzecz to powszechnie znana i wielokrotnie poruszana przez krytykę.

W pierwszych latach twórczości, poeta, jak wiadomo, podlegał silnie wpływowi Byrona; później zaś, kiedy dojrzał i doszedł do zupełnej samowiedzy artystycznej, lubił, mimo to, zbaczać niekiedy z własnej drogi, by, że użyjemy tutaj znanych słów prof. Tarnowskiego, „opłatać się, niby bluszez, dokoła cudzych pomysłów.“

Nie było to jednak nigdy naśladownictwo w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, lecz raczej przetwarzanie, w sposób zupełnie samoistny, motywów, urodzonych w mózgu jakiegoś wielkiego mistrza, albo rywala.

Obcy motyw odgrywał tu rolę podobną do roli gotowych tematów w muzyce, z jakich przecie, choćby były nie wiem jak ograne, artyści, w rodzaju Chopina i Liszta, wysnuwali nieraz całe szeregi zupełnie oryginalnych melodyi i wariacji.

Do zużytkowania tego, lub owego pomysłu, charakteru, sytuacji, nie popychało poety ubóstwo fantazyi, lecz najrozmaitsze bodźce. Niekiedy, jak w „Kordyanie“ i ogłoszonych pośmiertnie fragmentach „Pana Tadeusza“, podniecała go ochota skruszenia kopii ze sławniejszym przeciwnikiem, dla pokazania mu, że tak walczą z sobą

— nie wrogi,

Lecz dwa na słońcach swych przeciwne — bogi.

Innym razem znowu był to mimowolny hołd, złożony twórczej potędze uwielbianego mistrza, lub też po prostu kaprys, albo wreszcie chęć rozwinięcia na nowo i pokazania w odrębnym świetle danego motywu, typu, czy charakteru.

Do pierwszych dwóch kategorii zaliczamy remini-

scenycie z Dantego, Kalderona i Szekspira; pod ostatnią rubrykę dadzą się stanowczo i wyraźnie podciągnąć dwie tylko kreacje Słowackiego.

Pierwszą jest Her Armenńczyk, zapożyczony, jak wskazuje dopisek poety, od Platona i przeniesiony z morskich wybrzeży Pamfilii do surowej krainy Lechitów, nad którymi, wcielając się po kolei w różne postacie bohaterów i monarchów, rozciąga on opiekę i których wiedzie do szczęścia i sławy. Rodowód prometeicznej postaci Króla-Ducha jest powszechnie znany, a prof. Małecki, zestawivszy w swojej cennej monografii mit platoński z poematem Słowackiego, wykazał różnicę w traktowaniu tej osobistości przez naszego poetę i greckiego filozofa.

Nie wiem atoli, czy popełnimy zbyt gruby błąd, twierdząc, że nad pochodzeniem drugiej, niezwykle oryginalnej i poetycznej kreacji Słowackiego, nikt dotychczas — prócz Krasińskiego, który o tem mimochodem w korespondencji wspomina ¹⁾ — szczegółowiej się nie zastanowił i z pierwowzorem jej nie porównał. Mamy tu na myśli smętną strażniczkę grobów Północy, mglistą i powiewną Eloę w „Anhellim.“

Chociaż Eloę odgrywa drugorzędną tylko rolę w poemacie, eteryczna jej postać pozostawia niezatarte wrażenie w umyśle czytelnika i zmusza go mimowoli do zamyślenia się nad wewnętrzną istotą tego zagadkowego zjawiska.

Kim jest właściwie owa smętna anielica, kojąca szaleństwem swych białych skrzydeł ponure skargi umarłych wygnańców?

¹⁾ Listy do Gaszyńskiego, Lwów, 1882, str. 138.

Prof. Małecki (Słowacki, II, 146 p.), a za nim Spasowicz i niektórzy krytycy dopatrują się w Eloi symbolu „cichej sławy, oraz rzewnej pamięci po zmarłych, przywiązanej do mogił, gdzie leżą ich kości, a zarazem obecnej w sercach, dla których te mogiły są drogie i swoje.“ To zaś, co wykracza po za powyższe określenie, jak np. podany przez poetę rodowód owej anielskiej istoty, oraz wzmianka o jej poprzednich losach — wszystko to kładzie szanowny komentator na karb swobodnej fantazyi autora, pragnącego „przetworzyć sztywny symbol — w życie.“

I rzeczywiście, gdybyśmy klucza do charakteru Eloi musieli szukać tylko w treści poematu, wywody prof. Małeckiego byłyby najzupełniej usprawiedliwione, sam poeta jednak daje nam najwyraźniej do zrozumienia, że przeszłość jego bohaterki jest opisana „gdzieindziej.“

„A wieszli, kto to jest ten Anioł smutny na cmentarzu? — powiada Szaman do Anhellego. — Oto się zowie *Eloë*, a urodził się ze *lzy Chrystusowej* na Golgocie, tej *lzy*, która wylana była nad narodami.

„*Gdzieindziej* napisano jest o Anielicy tej i wnuczce Maryi Panny... jak *zgrzeszyła*, *ułowawszy* się nad męką ciemnych Cherubinów, i *umiłowała jednego* z nich, i *połeciła za nim w ciemność*.

„A teraz jest wygnaną, jak wy jesteście wygnani, i ukochała mogiły wasze i piastunką jest grobowców, mówiąc kościom: Nie skarżcie się, lecz śpijcie!

„Ona odpędza reny, kiedy przyjdą mech wyciągać z pod głowy trupów, ona jest pasterką renów.

„Przywyknij do niej za życia, albowiem będzie na mogile twojej stąpać przy blasku księżyca; przywyknij do głosu jej, abyś się nie obudził, gdy mówić będzie.“

Otóż rodowód Eloi, oraz cała powieść, zawarta w podkreślonych przez nas zdaniach, nie są bynajmniej, jak sądził prof. Małecki, wymysłem poety, lecz wzięte zostały z mało znanego u nas poematu de Vigny pod tyt. „Eloa“ (1823) ¹⁾. Porównajmy tylko treść zacytowanych powyżej ustępów z treścią utworu francuskiego romantyka.

Ze łzy, którą Chrystus uronił nad grobem Lazarza, a którą Serafini zaniesli do nieba, urodziła się Anielica, niewypowiedzianie piękna, i otrzymała od Boga imię Eloa.

Dowiedziawszy się od swoich niebieskich współbraci, że jeden z nich, najpiękniejszy, jęczy obecnie w ciemnościach piekielnych, obarczony klątwą bożą, Eloa nie mogła znaleźć ani chwili spokoju.

Smutek ściał drętwiejące wargi, gdy jej duszy
Przedstawił się ten obraz bolesnej katuszy;
Kiedy pochyli czoło — od tych nowych wrażeń
Niewinna skroń kraśniej: zna już światy marzeń;
.....
Jej boleść niespokojna tem głębiej ją pali;
W snach jej anioł nieszczęsny staje każdej nocy,
Błagający zdaleka ulgi i pomocy.

Nie mogąc wreszcie zapanować nad litością, Eloa opuszcza niebo i zlatuje ku otchłaniom piekielnym, by pocieszyć tego, który, jako najwinniejszy, jest zarazem najnieszczęśliwszym z nieszczęśliwych. Uczucie miłosierdzia, które ją przenika, promieniuje i oddziaływa dobroczynnie na całą naturę. Eloa dziwi się temu,

¹⁾ W r. 1895 dopiero „Ateneum“ (sierpień) zamieściło bardzo piękny przekład „Eloi“ pióra Adama M-skiego. Cytaty dawne zamieniliśmy wyjątkami z tego przekładu.

zmieszała ją jej własna potęga,

Widok łask błogich, kędy jej obecność sięga:
Tam świat jakiś, skarany, przejęła otucha,
Jakiś glob się zatrzymał i jej lotu słucha;
A gdy po nowych drogach, krążąc między niemi,
Którą z tych kul musnęła skrzydłami srebrnemi,
Chwilę milkną tam wszelkie zgryzoty i żale,
Dziwiąc się sami — wzajem ściskają rywale;
Nienawiść, zapomniana, sztylety z rąk roni:
Więzień idzie z uśmiechem, sam, więzy nie dzwoni,
Zbrodniarz w świątyni prawa rad powraca ściany.

Wreszcie Eloa spostrzega tego, którego pocieszyć pragnęła.

Przeklęty Archanioł nie nie stracił ze swojej piękności zewnętrznej. Eloa spogląda na niego ze zdumieniem. Szatan zaś, opisawszy jej rozkosze miłości ludzkiej, woła:

Oto przed tobą zbrodniarz i dzieł jego grzechy,
O złość skarżon, on przecież jest duchem pociechy,
Co, płacząc niewolnika, wykłada go panu
I przez miłość wyzwala od nędzy jego stanu,
A gdy wspólną złą dolą obaj są objęci,
Daje mu chwilę czaru — czasem niepamięci!

Słowa te wzruszają do głębi Eloę.

Eloa bez wyrazów mówiła: „Jam twoją!“
A duch ciemności szeptał do niej: „O, bądź moja!
Pójdź, dotknij mojej ręki. Wkrótce jednakowo
Pogardzisz tem, co dobrem, i tem, co złem zową,
Nie rozumiałaś czaru, czem jest: łono swoje
Podać — aby ktoś na niem mógł ukryć łez zdroje,
Jać — jeden nowe szczęścia ukażę koleje.“

Litość zwycięża obawę i wstyd dziewiczy; córa Chry-

stusa, pożegnawszy na wieki rozkosze niebieskie, spływa w objęcia potępionego Archaniola...

Jak widzimy, wszystkie prawie szczegóły, nie wyłączając nawet imienia ¹⁾, zgadzają się z tem, co Słowacki o przeszłości swojej bohaterki wzmiankuje. Drobną różnicą, dotyczącą chwili uronienia owej twórczej łzy przez Zbawiciela, nie ma tu, jak sądzimy, wielkiego znaczenia. De Vigny trzyma się ściśle tekstu Ewangelii św. Jana, gdzie powiedziano (Rozdz. XI, 33, 35): „Jezus tedy, gdy ujrzał ją (siostrę Łazarza) płaczącą, rozrzewnił się w duchu, zafrasował się i rzekł: Gdzieście go położyli? Rzekli mu: Panie, pójdź a oglądaj. I zapłakał Jezus.“

Słowacki nie liczy się z tradycją biblijną i wywodzi Eloę „ze łzy, która wylana była“ nie nad grobem jednostki, lecz „nad wszystkimi narodami“ na Golgocie.

Może to być zarówno prosty błąd pamięci, jak i dowolna zmiana, wprowadzona do poematu w celu rozszerzenia i spotęgowania doniosłości symbolu. Eloë de Vigny'ego bowiem niewątpliwie jest postacią symboliczną. Ta ożywiona Iza Chrystusa, spadająca na łono szatana, nie ma nic wspólnego z resztą aniołów bożych. Córką tego, który za grzeszników „cierpiał rany,“ a modelił się za swoich prześladowców, Eloë, jest uosobieniem nie sławy, lecz — litości, najwyższej, najszczytniejszej litości.

De Vigny urywa swój poemat w chwili, kiedy Eloë, oddając się Szatanowi, pyta: „Jesteś teraz szczęśliwy i zadowolony?“ — „Smutniejszym, niż zazwyczaj...“ — brzmi odpowiedź. Słowacki opowiada nam dalsze dzieje

¹⁾ Słowacki zhellenizował tylko końcówkę imienia de Vigny'owskiej bohaterki.

owej Anielicy „ze smutną gwiazdą we włosach,“ nie zmieniając w niczem istoty symbolu, stworzonego przez francuskiego poetę.

Za „litość nad męką ciemnych Cherubinów“ została ta smutna „wnuczka Maryi Panny“ wygnana z niebios i przykutą do ziemi, gdzie, zgodnie ze swoją naturą, spełnia urząd litościwej „piastunki grobowców“ i pocieszycielki umarłych, których kości skarżą się, że je obca przykryła ziemia.

„A gdy się zbliżali ku cmentarzowi, Anieli usłyszeli hymn skarżących się mogił i jakoby skargę popiołów na Boga.

„Lecz skoro się jęki podniosły, Anioł, siedzący na szczycie wzgórza, skinał skrzydłami i uciszył je.

„I trzy razy to uczynił, albowiem po trzykroć rozplakały się mogiły...“

Czyż w tym łzawym, melancholijnym, a pięknym, pięknym, jak rzadko co w krainie poezji, obrazku, jest choćby jeden rys, mający związek nie z litością, lecz ze „sławą,“ choćby najcichszą nawet? Nie Małcki zatem, ale Krasinski, nazywający Eloë „aniołem litości,“ ma słuszość.

W poemacie de Vigny'ego więc, do którego nas sam poeta niejako odsyła, znajdujemy nietylko uzupełnienie tego, co w utworze Słowackiego zostało niedopowiedzianem, lecz i klucz do zrozumienia symbolu, zawartego w precudownej figurze Eloë ¹⁾.

¹⁾ Nie od rzeczy będzie zaznaczyć tutaj, że podobne pożyczki nie należą do bezwzględnych rzadkości w literaturze powszechnej. Nie mamy tu na myśli licznych opracowań jednego i tego samego motywu przez różnych autorów, jak np. Don Juana, Fausta, Żyda wiecznego tułacza itp. Ale nawet przeniesienie goto-

Niewyjaśnionym pozostaje i pozostanie pewno na zawsze jeden jeszcze rys postaci Eloi, a mianowicie: jej stosunek i rzekome podobieństwo do dawnej ukochanej Anhellego.

Spostrzegłszy Ełog po raz pierwszy, Anhellu „upadł na ziemię, jak człowiek martwy, a ocknąwszy się, spuścił głowę, jak człowiek, co się wstydzi, mówiąc: Otom zobaczył anioła, podobnego tej niewieście, którą kochałem z całej duszy mojej, będąc jeszcze dzieckiem“ (Śniadecki?) itd.

To dałoby się jeszcze wytłómaczyć przypadkiem podobieństwem anioła do śmiertelnej kobiety; cóż znaczą jednak słowa Eloi, wyrzeczone do rycerza, który chce zbudzić trupa Anhellego: „Jam jest w części odpowiedzialna, że serce jego nie było tak czyste, jak dyament-

wej postaci z jednego otoczenia w inne, odmienne zupełnie, spotykamy i u najznakomitszych pisarzy. Tak np. filozoficzna nowella Balzaca „Melmoth reconcilié“ jest właściwie tylko epilogiem — i to bardzo swobodnym epilogiem — starego romansu Irlandczyka Mathurina pod tytułem „Melmoth czyli człowiek-tułacz.“

Podobnych przykładów dałoby się odnaleźć sporo. Dość wspomnieć o „Upiorach“ (Les revenants) Dumasa młodszego, gdzie występują współcześnie: Werther i Lotta, Paweł i Wirginia, oraz Manon Lescaut i kawaler Des Grieux. Lamartine znowu napisał V pieśń Childe-Harolda, Shelley zaś uzupełnił Eschyłowskiego „Prometeusza w łańcuchach“ i rozwiązał w sposób genialny problemat etyczno-dramatyczny, zawarty w uratowanym od zagłady fragmencie trylogii tragika greckiego. Don Cezar de Bazan Dumanoir'a i D'Ennery'ego był wzięty z „Ruy Blasa“ Victora Hugo, itd., itd.

Z tego wszystkiego widać, że, opierając jedną z drugorzędnych figur swego poematu na pomysły obcych, nie popełnił Słowacki nic bezprzykładnego.

we źródło, i tak wonne, jak lilie wiosenne. To ciało do mnie należy i to serce mojem było.“

Czy mówi tu uosobienie litości i melancholii, czy też kobieta?

Na to pytanie nie daje nam odpowiedzi ani jeden, ani drugi poemat. Są to jednak szczegóły drugorzędne.

Wogóle przyznać trzeba, że Słowacki, jak zwykle zresztą, nie tylko nie spacył zapożyczanego pomysłu, lecz rozwinął go w sposób tak subtelny i genialny, iż twórca Eloi nie mógłby do jej literackiego ojczyma żywić urazy za przywłaszczenie swego dziecka. Przeniesiona z przestrzeni kosmicznej na białe, puste a smutne równiny Północy, lżawa postać Eloi nabrała jakiegoś dziwnego uroku i wdzięku.

Należałoby teraz, dla dokładności, wspomnieć coś o ogólnym stosunku naszego poety do de Vigny'ego. Niestety, ani w poezjach, ani w korespondencji ¹⁾ Słowackiego niepodobna odnaleźć żadnego śladu bliższej zażyło-

¹⁾ O romantykach francuskich wogóle wyraża się Słowacki w liście do matki (Listy, 1883, I, str. 33): „Z poetami tutejszymi nie śmiem i nie chcę się poznawać, bo teraz nieznajomy cierpialbym, nie mogąc sobie należnego między nimi zająć miejsca.“ W dalszym ciągu dziwi się „mieszczańskiej“ postawie Wiktora Hugo i wspomina parę słów o Lamartinie, którego nadzwyczajna sława „nieskończenie“ go „gniewa.“ O Delavigne'u mówi, że „Francuzi waryują dla nowej jego tragedii Ludwika XI, której nie widział jeszcze“ (48). Dumasa (ojca) nazywa „pierwszym francuskim pisarzem tragicznym“ (43). George Sandem się zachwyca. „Napisała trzy romanse: 1) Indiana, 2) Valentine i teraz 3) Lelia; pierwsze dwa prześliczne, ostatni dziwny i bardziej do poematu, niż do romansu podobny“ (160), a później dodaje: „Zmiłuj się, mamo, staraj się czytać romans „Indiana“ i drugi „Valentine“, a zobaczysz, co to za śliczne romanse; zresztą mało

ści z tym oryginalnym autorem, który, pomimo olbrzymich różnic, posiadał przecież jedną cechę właściwą także i śpiewakowi „Lilli Wenedy,” a mianowicie: głębokie poczucie osamotnienia na świecie.

Nie zostawiłem tutaj żadnego dziedzica
Ani dla lutni mojej, ani dla imienia;
Imię moje tak przeszło, jakby błyskawica,
I będzie, jak dzwon pusty, trwać przez pokolenia.

.....
Kto drugi tak, bez świata oklasków, się zgodzi
Iść? taką obojętność, jak ja, mieć dla świata?
Być sternikiem duchami napełnionej łodzi
I tak cicho odlecieć, jak duch, gdy odlata? —

skarży się w swoim „Testamencie” Słowacki.

O senior. zlojku pusa e soliter
O, Seigneur, j'ai vecu puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre!
desse-mus m'endormir du sommeil de la terre

Taką smutną modlitwę wkłada de Vigny w usta swego Mojżesza, któremu ciąży wielkość, oddzielająca go od reszty ludu...

A „Chatterton” i „Anhelli”? Czyż pomiędzy tymi dwoma nieszczęśliwymi „samotnikami wśród tłumu” nie dałoby się odnaleźć wielu, bardzo wielu rysów analogicznych?

tu nowego w literaturze tutejszej, prawie cała literatura *krwawa i nienaturalna*” (191).

Ten ostatni zarzut brzmi dość dziwnie w ustach Słowackiego, który niebardzo się liczył z naturą, a krwi także nie żałował.

Po za tem zresztą, ani refleksyjny rodzaj talentu, ani elegijny nihilizm, ani też jednolity, skupiony w sobie charakter autora „Gniewu Samsona,” nie przypominają w niczem bogatej, szerokiej i ruchliwej, niby wcielona fantazyja, indywidualności twórcy „Balladyny.”

1892.

LORD BYRON

i wpływ jego na literaturę polską.¹⁾

Titan! to whose immortal eyes
Thy sufferings of mortality
Seen in their sad reality
Were not as things that god despise
What was the pity's recompense?

(Byron: „Prometheus“).



przedostatniem dziesięcioleciu wieku naszego przypadły rocznice dwóch, ważnych w dziejach ludzkości, wypadków.

W roku 1789, t. j. sto lat temu przeszło, narodziła się rewolucya francuska; 22 stycznia 1788 roku, czyli rok wcześniej, przyszedł na świat człowiek, który był jednym z jej wielkich synów duchowych. A dwoje tylko godnych siebie zostawiła ona dzieci. Jedno z nich, odziedziczywszy po matce siły i władzę, wyparło się pochodzenia i odepchnęło swą rodzicielkę duchową ze wzgardą; drugie za to nie przestało jej czcić, kochać i bronić nawet wtedy,

¹⁾ Studium to, napisane w roku 1888 z powodu setnej rocznicy urodzin Byrona, zostało obecnie znacznie rozszerzonem.

kiedy upokorzona tarzała się w prochu, a wielcy tego świata plwali jej w oblicze i deptali ją nogami.

Owym niewdzięcznym synem rewolucyi był, jak odgadnąć łatwo, Napoleon; wiernym i czułym — Lord Byron, pokrewny nowoczesnemu Cezarowi geniuszem, a po części i charakterem, różny od niego sercem i dążeniami.

Obaj, niby dwa meteory świetlane, jaśnili przez chwilę tylko nad światem, ale ta chwila wystarczyła do wyciśnięcia piętna ich osobistości na kilku pokoleniach następnych.

Pierwszy z nich jednak zgasł i pociemniał, dobiegając do kresu swej drogi; drugi, nie gasnąc, spłonął, dosięgawszy swojego zenitu.

Sto lat już przeszło upłynęło od dnia urodzin, a siedem dziesiątków od śmierci Byrona, imię jednak wieszczka bohatera żyje i długo jeszcze żyć będzie w pamięci potomnych. Czyż i poezjom jego ten sam los przypadł w udziale? Bynajmniej. Byron, zwłaszcza u nas, należy do najpopularniejszych, a zarazem najmniej względnie znanych i czytanych autorów.

Dopiero niedawno, zasłużony redaktor „Biblioteki Najcelniejszych Utworów,” dr. Piotr Chmielowski, zajął się wydaniem zbiorowego przekładu dzieł, największego po Szekspirze wieszczka Brytanii, najpiękniejsze zaś jego poematy szersza publiczność zna zaledwie ze słyszenia, jak gdyby to nie były plody naszego wieku, krew z krwi i kość z kości naszych, lecz jakieś, obce nam formą i duchem, echa odległych stref, lub zamierzchłych epok historycznych.

Miałaby więc autor „Don Juana,” tej „Iliady” i „Komedyi Boskiej” wieku XIX, należeć już tylko do historii?

Nie. A dlaczego?—postaramy się dowieść na niniejszych stronicach.

Nim przystąpimy do rozbioru dzieł, musimy choć w krótkości naszkicować obraz życia Byrona, które, wiążąc się ściśle z twórczością poety, było zarazem, rzecz można, jednym — i to nie najgorszym — z jego poematów. Dlatego właśnie oddziało ono, w równym stopniu, jak i prace Byrona, na społeczeństwo europejskie, wytwarzając, obok bajronizmu literackiego, bajronizm życiowy.

1. Życie i charakter Byrona.

I.

Byron był, po mieczu i kądzieli, potomkiem najstarożytniejszych rodzin Wielkiej Brytanii. Protoplasta rodu, Randolph de Burun, przybył do Anglii razem z Wilhelmem Zdobywcą, a jeden z jego potomków, John Byron, otrzymał od Henryka VIII sekularyzowane opactwo Newstead, które później, razem z tytułem „barona of Rochdale“ i godnością para Anglii, dostało się drogą spadku autorowi „Childe Harolda.“

Ojca, sławnego marnotrawcy i awanturnika, który synowi nic więcej, prócz swego dzikiego temperamentu, w dziedzictwie nie zostawił, nie znał poeta prawie zupełnie. Wychowywała go matka, z arystokratycznego domu Gordonów szkockich, kobieta dobra, inteligentna i dosyć podobno wykształcona, ale nerwowa, namiętna i, jakbyśmy dzisiaj powiedzieli: „narwana“, a wskutek tego najzupełniej niezdolna do kierowania rozwojem tak niezwykłego dziecka, jakim był mały Jerzy Noel Byron.

Postępowanie jej wahało się ciągle między dwiema ostatecznościami, przeskakując co chwila od namiętnej

czułości—do przekleństw i złorzeczeń. Zdarzało się nawet niekiedy, że w gniewie wyszydziała i wyrzucała niewinnemu dziecku jego ułomność cielesną (przykrótką nogę). Rzecz prosta, że takie wychowanie nie mogło dobrze oddziaływać na chłopca, który, zarówno po ojcu, jak i po matce, odziedziczył już pewne anormalności psychiczne. To też rozwinął się w nim charakter szlachetny wprawdzie, ale pełen najdziwaczniejszych sprzeczności i niekonsekwencji. Z jednej strony duma, granicząca z próżnością, gwałtowność niczem niepohamowana, upór i kapryśność, z drugiej — niezwykła wrażliwość, czułość i gorąca potrzeba miłości.

W szóstym roku życia przywiązał się Byron nadzwyczaj silnie do małej dziewczynki, Maryi Duff, i kiedy, w jedenaście lat później, doniesiono mu o jej zamążpójściu, był „rażony tą wiadomością, jak gromem.“ Również gorąco kochał później kuzynkę swoją, Małgorzatę Parker, której śmierć przedwczesną opiewał w jednym z najpierwszych swoich utworów lirycznych. Niemniej namiętne uczucia przyjaźni żywił, jak sam wyznaje, dla swoich towarzyszy szkolnych.

W roku 1798 umarł dziadek stryjeczny poety, William¹⁾, zostawiając mu w spadku odłużone dobra, oraz tytuł lordowski i godność para Anglii. W roku 1801 oddano Byrona do protegowanej przez arystokrację szkoły w Harrow, skąd, nieźle przygotowany, wstąpił w r. 1805 do uniwersytetu w Cambridge.

Jeszcze przed wejściem do uniwersytetu, około roku

¹⁾ Był to również typowy przedstawiciel rodu Byronów: rozpustny, gwałtowny, odważny, mściwy. Skłonność do awanturniczego życia była we „krwi“ Byronów dziedziczną.

1804, Byron, szesnastoletni podówczas i przedwcześnie dojrzały młodzieniec, pokochał szalenie starszą nieco od siebie panienkę, Maryę Chaworth, której poświęcił później kilka poezji lirycznych, a między innymi cudowny, znany z przekładu Mickiewicza, poemacik „Sen.“ Miłość skończyła się nieszczęśliwie, zostawiając w sercu przyszłego poety niezatartą bliznę. Marya drwiła sobie z „kulawego chłopca“, który, dowiedziawszy się o tem, przytłumił gwałtem gorejące w piersiach uczucie, nie mogąc go jednak zagasić zupełnie.

W roku 1808, opuściwszy Cambridge ze stopniem magistra „artium“, zamieszkał Byron w starożytnym zamku swych przodków, Newstead-Abbey, gdzie w gronie kilku przyjaciół pędził życie hulaszcze. Odbływały się tam uczty, skromne pod względem zastawy stołu, młody lord bowiem nie miał pieniędzy, ale za to hałaśliwe i wesole. Biesiadnicy pili wino puharem, zrobionym z czaszki ludzkiej, strzelali z pistoletów, przebierali się za mnichów etc., słowem: spełniali tysiące mniej, lub więcej oryginalnych dziwactw i wybryków.

Jeszcze przed opuszczeniem uniwersytetu wydał Byron mały zbiorek młodzieńczych swoich utworów pod tyt.: „Godziny bezczynności.“ Książka ta nie zawierała nic szczególnego i mogła być przejść niepostrzeżenie, jak wiele innych podobnych. Na szczęście, powaga krytyczna owej epoki, „Edinburgh Review“, pomieściło niezwykle ostrą, a po części i niesprawiedliwą recenzję prac „małoletniego“ lorda-poety. Mówimy: na szczęście, krytyka bowiem, zamiast pognać, podnieciła tylko Byrona. Zapalał on zemstą i z niesłychaną śmiałością cisnął przeciwnikom w oczy satyrę, albo raczej paszkwil, w którym wszystkich krytyków i popieranych przez nich poe-

tów pomieszał literalnie z błotem. Satyra ta pod tyt.: „Bardowie angielscy i recenzenci szkoccy“¹⁾, nie była, jak słusznie powiada Brandes, pieśnią, lecz rykiem, „ale ryk młodego lwa zdumiewa go i przekonywa, że jest — lwem.“

W tym samym, 1809 roku, Byron, objawszy, po dojeździe do pełnoletności, miejsce para w Izbie wyższej, wyjechał na Wschód w towarzystwie swego przyjaciela, Hobhouse'a, późniejszego lorda Broughton.

Z Anglii udał się do Lizbony, stamtąd przez Kadyks, Sewillę, Malte i wyspy Jońskie do Epiru i Albanii. W Janinie poznał i zaprzyjaźnił się prawie z głośnym Ali-Paszą; później podążył do Grecji: zwiedził Misolungi, Maraton, Ateny i popłynął do Azji Mniejszej. W dniu 3 maja 1810 roku przebył wązki cieśninę Dardaneelską²⁾ i poświęcił temu zdarzeniu niewielki wierszyk (If in the month of dark December); zwiedził Konstantynopol, powrócił znowu do Aten, gdzie dał wyraz poetyczny swojej głębokiej sympatii dla Greków, oraz szlachetnemu oburzeniu na barbarzyństwo szkockiego lorda Elgina, który zrabował rzeźby Partenonu:

Rumień się, Kaledonio: twa ziemia go rodzi!
 Jakże się cieszyć muszę, że nie jest Anglikiem!
 Prawy człowiek na szczątki upadłych nie godzi,
 A oni z Bogów smutnych ruszyli pomnikiem
 Na statek, co ich zbrodni nie chciał być współnikiem.
 Rodu Piktów potomek szukał nędznej chwały
 W burzeniu, czego Turek i Got nie znieważył...
 Zimny ten, piękna Greeco, który nie boleje

¹⁾ W krótkim przeciągu czasu doczekała się ona czterech wydań.

²⁾ Byron był znakomitym pływakiem, bokserem, jeźdźcem.

Przy tobie, jak przy zwłokach kochanki wybladych;
 Mdle to oko, co rzewną łą się nie zaleje
 Na widok twoich gruzów, ołtarzy rozpadłych,
 Zabrzanych przez wyspiarzy, którzyby w obronę
 Wziąć powinni te szczątki wiekiem uświęcone!
 Przekłętą niechaj będzie godzina złowroga,
 Gdy pierś twoją zranili, ołtarz twego Boga
 Przenosili w północną, nienawistną stronę!

(Childe Harold, II).

(Przekład Budzyńskiego).

Dopiero w roku 1811, na wieść o chorobie matki, powrócił poeta do Anglii, przywożąc z sobą, jako owoc podróży, rękopis dwóch pieśni „Wędrowek Childe Harolda“¹⁾. W roku 1812 utwór ten był opublikowany, i Byron, jak sam powiada, obudził się pewnego poranku „sławnym.“ Za „Childe Haroldem“ posypał się cały szereg powieści poetyckich, a mianowicie: „Giaur“ (1812), „Narzeczona z Abydos“ (1813), „Korsarz“ i „Lara“ (1814), „Parisina“ i „Oblężenie Koryntu“ (1816).

Dzieła te, których rozbiorem zajmujemy się później, uczyniły Byrona sławnym i—modnym. Został on lwem salonów. Kobiety szalały za pięknym, jak Apollo, lordem-poetą. W czasie tych kilku szalonych lat uciechy, zabaw i intryg miłosnych, Byron nie tylko znajdował czas na pisanie wierszy, lecz zabierał nawet kilkakrotnie głos w poważnych kwestjach politycznych, i, rzecz charakterystyczna, zawsze w obronie pokrzywdzonych i nieszczęśliwych. Raz ujął się za tkaczami z Nottinghamu, drugi raz przemawiał za emancypacją katolików, po raz trzeci znowu wniósł do Izby Lordów petycję majora Cart-

¹⁾ Tytuł pierwotny był „Childe-Burun,“ na pamiątkę protoplasty rodu.

wrighta, który się skarżył na przedstawicieli wojska o nadużycie władzy.

W r. 1815 Byron zaślubił miss Izabellę Millbanke; w rok potem, po urodzeniu córki Ady, lady Byron opuściła męża i zażądała prawnej separacyi. Przyczyny tego postępowania dotychczas nie są wyjaśnione; Byron sam do śmierci nie wiedział podobno, dlaczego właściwie musiał się rozejść z żoną, którą kochał jakoby, i która, jak się zdaje, odpłacała mu wzajemnością.

Opinia publiczna, uniesiona gwałtownym paroksyzmem obłudnego oburzenia moralnego, potępiła poetę, nie sądząc go wcale, nie wiedząc nawet, czy był, czy nie był winien. W salonach, gdzie dotychczas królował, przestano go przyjmować; w parlamencie odwracano się od niego; w teatrze i na ulicy znieważał go tłum. Oburzony tą niesprawiedliwością, poeta opuścił dnia 25 kwietnia 1816 roku ojczyznę, by do niej nigdy nie wrócić.

II.

Teraz zaczął się drugi, wyższy i ważniejszy okres twórczości Byrona.

Zwiedziwszy Belgię (Waterloo) i Francję, udał się do Szwajcaryi i zamieszkał w Genewie, gdzie zapoznał się z autorem „Prometeusza rozpętanego,“ Shelleyem.

Przyjaźń i obcowanie z genialnym panteistą odbiły się bardzo korzystnie na umyśle poety. Owocem tego wpływu były takie dzieła, jak „Manfred,“ „Kain,“ oraz III i IV pieśń „Childe Harolda.“ W dziełach tych, a zwłaszcza w „Manfredzie,“ czuć także bardzo wyraźnie działanie uroku przecudownej natury alpejskiej na wyobraźnię poety. W Szwajcaryi również powstał „Wieżień z Chillonu,“ poemat nawpół historyczny i nawpół polityczny,

którego bohater, opat Bonnivard, pełen prostoty, pokoju i rezygnacji, dziwnie się różni od namiętych i burzliwych „Korsarzów“, „Larów“ i innych nawskroś romantycznych typów Byrona.

Postać słynnego więźnia była, co prawda, tylko pretekstem do napisania protestu przeciwko fanatyzmowi i nietolerancji, których Byron nienawidził tak, jak to on umiał nienawidzić. Tym samym duchem tchnie, napisany współcześnie prawie, ale w ozdobniejszą i bardziej stylizowaną odziany szatę—„Prometeusz.“

W Genewie, albo raczej w Coppet pod Genewą, przebywała wówczas pani de Staël, z którą poeta utrzymywał bardzo przyjazne stosunki.

W roku 1816, nie mogąc patrzeć na napływ swoich współziomków do Szwajcaryi, uciekł Byron przed nimi do Włoch i, zwiedziwszy Medyolan, osiadł na czas dłuższy w Wenecyi. Tutaj, pod działaniem upajającej zmysły atmosfery włoskiego życia, oraz w skutek bliższego zapoznania się z dowcipnymi poetami epoki Odrodzenia (Berni, Ariosto, Pulci), ponura melancholia autora „Childe Harolda“ przerodziła się w cyniczny humor („Beppo“, „Don Juan“).

Kochanką swoją zrobił poeta prostą, ale piękną Wenecyankę, Maryannę Segati, i żył wesoło w towarzystwie najrozmaitszych hultajów i nicponiów. Z Wenecyi robił wycieczki do Rzymu (IV pieśń Ch. H.) i do Ferrary („Zale Tassa“), oraz do Florencyi, gdzie postępowaniem swoim dał powód do dziwacznych podejrzeń o zbrodnię. Powróciwszy do Wenecyi („Oda do Wenecyi“), żył dalej hulaszczco, utrzymując stosunki z Margaretą Coni, piekarką, zwaną „Fornariną Byrona.“

W roku 1819 nowa, a zarazem ostatnia miłość wy-

rwała poetę z toni zmysłowych uciech, w jakich żył dotychczas na łonie rozpustnej królowej Adryatyku („Sardanapal“). Stosunek z hrabiną Guiccioli, której ojciec, hrabia Gamba, należał do karbonaryuszów, zwrócił Byrona na pole działalności politycznej.

Ponieważ warunki rozwodowe zniewalały byłą hrabinę Guiccioli do przemieszczwania przy ojcu, w Rawennie, tam się też przeniósł Byron i przez rodzinę kochanki był wciągnięty do agitacji przeciwko Austryakom, którą popierał pieniędzmi i radą¹⁾. W roku 1821 na rozkaz policyi opuszcza, razem z całą rodziną Gambów, Rawennę i osiada w Pizie, gdzie przebywał do roku 1822, i przeniósł się w skutek nowych szykan politycznych do Genui.

Spiskując przeciwko Austryakom, poeta nie przestawał tworzyć, a prace jego z tej epoki noszą mniej lub więcej wyraźny charakter *polityczny* („Prorocтво Dantego“, „Marino Falieri“, „Dwaj Foscarrowie“, „Wiek śpiżowy“, „Wizya Sądu Ostatecznego“, „Don Juan“). Połączona polityka czynu i słowa nie doprowadziły jednak do niczego, i Byron, straciwszy nadzieję oswobodzenia Włoch, miał podobno zamiar wyjechać do Ameryki Południowej, gdy wtem powstanie greckie zwró-

¹⁾ Sprzedaż Newstead-Abbey, dochody z poezyi, oraz część spadku po matce żony, uczyniły poetę bardzo bogatym. Bogaćtw swoich używał nie tylko na swoje kaprysy i potrzeby, oraz cele polityczne, ale także na wsparcia dla ubogich i nieszczęśliwych wszelkiego rodzaju, nie wyłączając swoich przeciwników osobistych. Wsparcia te dawał często bezimiennie. Kiedy wyjeżdżał z Rawenny, ubodzy pobiegli do legata z prośbą, by nakłonił poetę do pozostania w mieście. Równie hojnym okazał się względem Grecyi i Greków.

cilo jego uwagę. „*Walka*,” „*Wolność*” i „*Hellada*”—były to hasła zdawna dla niego sympatyczne. Dotychczas wielbił te ideały piórem: teraz postanowił złożyć im hołd w czynie.

Dnia 15 lipca 1823 roku, w towarzystwie swego przyjaciela Trelawney'a, oraz Piotra Gamby, odpłynął Byron na własnym statku, „*Herkulesie*,” do Grecyi, wioząc z sobą broń i pieniądze dla powstańców. Po kilkomiiesięcznym pobycie na Kefalonii, wylądował dnia 4 stycznia 1824 roku w Misolungach, gdzie, w trzydziestą szóstą rocznicę urodzin, wyśpiewał ostatnią swoją pieśń, w której wyraźnie przebija przeczucie blizkiej śmierci. Poeta zwraca się do swego niespokojnego serca:

Czas już, o serce, zastygnąć w łonie,
Gdyż nikt na ziemi nie kocha cię!
Lecz, choć pierś żadna dla mnie nie płonie:
Ja kochać chcę!
Byt mój — to jesień, mglista, burzliwa...
Miłości kwiaty znikły, jak sny;
Ból tylko straszny, co pierś rozrywa,
Pozostał mi! ¹⁾

Wszystko go opuściło, zawiodło. Rozpacz bezgraniczna opanowała duszę poety. Pomny jednak na miejsce, gdzie przebywa, na tę ziemię sławną, która z długoletniej ocknęła się drzemki, przytłumia osobiste żale i woła z męską energią:

Zbudź się, — nie Grecyo, boś ty już powstała, —
Zbudź się, mój duchu...

¹⁾ Przekłady, przy których nie wymieniono nazwiska tłumacza, są naszego pióra.

Otrząśnij resztki bolesnych wspomnień, zgładź ślady dawnych namiętności, które kają twe serce. Słyszysz szeczeń oręża? — to walka, walka za wolność Hellady! Naprzód, do boju więc, a może znajdziesz koniec twych męczarni:

Jeśli młodości żal ci straconej,
Po cóż więc żyjesz, dręcząc się wciąż?
Idź, na tej ziemi, krwią poświęconej,
Umrzyj, jak mąż!
Znajdź, co niejedem, idąc w bój krwawy,
Znalazł, choć tego nie szukał sam:
Znajdź, godny ciebie, grób w polu sławy —
I spocznij tam!

We dwa miesiące potem (19 kwietnia 1824 roku) Byron już nie żył.

Cała Grecya przywdziała po nim żałobę ¹⁾. Ciało, z wyjątkiem serca, które pozostało w Misolungach, przewieziono do Anglii i złożono w małym kościółku Hucknall-Hill niedaleko od Newstead, duchowieństwo bowiem nie chciało pozwolić, aby zwłoki przywódcy „szkoły szatańskiej” spoczęły w Westminsterze.

Wogóle jednak śmierć Byrona wywołała w usposobieniu opinii publicznej wielką zmianę.

„W pierwszej chwili—powiada Bulwer ²⁾, który był

¹⁾ W r. 1896 odsłonięto w Atenach pomnik Byrona, dłota francuskich rzeźbiarzy, Chapu i Falgüiere'a. Pomnik ten, wzniesiony kosztem bogatego Greka z Londynu, Demetriusza Skyllitsis, znajduje się w parku Zappejon i składa z grupy marmurowej: Grecya wieńczy wawrzynem poetę, a żołnierz grecki odstawia młodą Wolność. Na cokole wyryty jest napis: „Grecya — Byronowi.”

²⁾ „Anglia i Anglicy,” tom IV, rozdział II.

wtedy dwudziestoletnim młodzieńcem — śmierć ta wydała nam się czemś niemożliwym, prawie nienaturalnem. Przeświadczenie o tem, żeśmy zmarłemu robili tyśiące zarzutów, żeśmy go zawsze ganili i potępiali, napęliło nas niewymownym żalem i skruchą.“

Swoją drogą, po przejściu pierwszego wrażenia smutku, sympatya ostygła, a miejsce jej zajęło uczucie pewnego chłodu i obojętności, charakteryzujące dziś jeszcze stosunek publiczności angielskiej do jednego z największych poetów Albionu. Za najlepszy dowód tej dziwnej obojętności może posłużyć fakt, że kiedy w roku 1887, na skutek konkursu, urządzonego przez redakcyę jednego z pism angielskich, układano listę stu najlepszych książek, lista, uznana za kanon, a ułożona przez sławnego uczonego, sir Johna Lubbocka, *nie zawierała wcale nazwiska Byrona*. Pomiędzy *setką* książek zatem, inteligentny i wykształcony Anglik nie znalazł miejsca na *jedno* dzieło wieszczą, uwielbianego przez cały świat cywilizowany!

Na tle obojętności pokazywały się kiedy niekiedy małe płomyki, nie nienawiści, lecz złośliwości i chęci poniżenia, jeżeli nie utworów, to charakteru poety.

Początek zrobił, wspierany i żywiony przez Byrona literat, Leigh Hunt, który po śmierci poety opublikował książkę, ubliżającą jego pamięci. Przyjaciół i biograf Byrona, poeta Thomas Moore, dał potwarcy ostrą i zasłużoną odpawę w następujących kilku wierszach, które przytaczamy w przekładzie:

Wypasiony na szczątkach, które na podłogę
Z swego stołu mu rzucił lew wielki, wspaniały,

Dziś nad szlachetnym trupem wzniosł do góry nogę
I robi — to, co umie taki szczeniak mały.
Dobra to jednak książka, według mego zdania.
Dobra i pożyteczna: uczy bowiem ona,
Co grozi lwu, gdy z kuchni psów nie powygania,
Które tyją, a potem plwają nań, gdy skona!

III.

Powoli dzieła, zawierające uczciwsze i bezstronniejsze sądy, przedstawiły charakter Byrona w jaśniejszym i prawdziwszym świetle...

Dzisiaj wiemy już, że nie był on ani zbrodniarzem, ani kazirodcą, ani niczem podobnem, lecz człowiekiem, który miał wprawdzie, jak każdy śmiertelnik, swoje, nawet niemałe, słabości i błędy, który jednak posiadał również wielkie zalety i cnoty. Całe życie stał on po stronie słabszych i pokrzywdzonych; bronił ich zawsze i wszędzie: słowem i czynem. Biednym i potrzebującym pomagał chętnie. Przekonań swoich nie zmienił nigdy: do śmierci pozostał rzecznikiem postępu. Był, co prawda, raczej burzycielem istniejącego zła, niżeli konstruktorem ideałów przyszłości, ale względną negatywność swoich dążeń okupował szczerą litością i współczuciem dla wszystkich cierpiących, oraz nieklamana chęcią podniesienia poziomu ogólnego szczęścia. Środków pozytywnych do osiągnięcia tego celu nie szukał, bo ich znaleźć nie umiał, gdyż cała jego wojownicza natura nie nadawała się do podobnej, spokojnej, organicznej pracy.

Jeżeli więc nie można bez zastrzeżeń porównać Byrona do Prometeusza, który darzy ludzkość światłem, zrodzonym w sferach niebieskich, to niepodobna jednak odmówić mu wogóle podobieństwa do potężnego i szlachetnego tytana, wdzierającego się na wyżyny Olimpu i wo-

lającego wielkim głosem o sprawiedliwość dla pokrzywdzonych. Na krzywdę i niedolę ludzką bowiem był Byron niesłychanie wrażliwy, a każda niesprawiedliwość oburzała go do żywego. Na często powtarzany zarzut mizantropii sam daje taką odpowiedź w „Don Juanie“:

Ktoś tam oskarżył mnie o mizantropię,
Co owo słowo znaczy — bij mnie w skroń — ja
Nie wiem, ani też zgadnę. Likantropię
Pojmuję jeszcze. W niej, bez przekształcenia,
Człowiek się w wilka lada kiedy zmienia.

Jam się obchodził z ludźmi *najżyczliwiej*,
Tak, jak Melanchton, albo Mojżesz, którzy
Nie byli nigdy *rozmyślnie złośliwi*.
A gdy krew żywą — uczucie podburzy
We mnie, lub nerwy, to wnet pobłażliwiej
Sądzę i gniew mój sam sobą się nuży:
Przecż mizantropem mię zwą? Chyba przeto,
Że *mnie nie cierpią*, nie *ja ich* ¹⁾.

(P. IX, 20, przekład E. Porębowicza).

O szczerości tych słów powątpiewać nie mamy prawa.

Nie mogąc dowieść, że Byron nie był uczciwym i szlachetnym, ludzie wymyślili inny zarzut, zarzut dość dziwny i jedyny pewno w swoim rodzaju. Byron był dobrym — powiadają — prawda, ale był zarazem „odwrotnie obłudnym“, t. j. lubił uchodzić za gorszego od reszty ludzi. Co prawda, starać się o to, nie miał poeta potrzeby. Potwarz i plotka dosyć go oczerniły, więcej może, niż tego pragnął, jeśli kiedy pragnął! Że nie za-

¹⁾ Podobne myśli wyraża i w „Childe Haroldzie“: „Nie pogardza ten ludźmi, kto od nich ucieka;“ — „Ja ludzi *mniej nie kocham*, lecz naturę więcej“ i t. p.

przeczał plotkom, mogło to pochodzić i pochodziło zapewne z dumy, która nie pozwalała mu zniżać się do tłómaczeń przed głupią a złośliwą czernią. Uznawszy raz Byrona za „fanfaroną występku“ (fanfaron de vice), wyciągnięto stąd z łatwością wnioski, że poeta lubił wogóle „pozować“, czyli, że był, mówiąc po prostu, rodzajem genialnego „blagiera“. Opierając się na tem, uznano również jego ponury nastrój, jego skargi i żale, jego wybuchy i jęki, słowem cały „Weltschmerz“ poety, za coś nie-szczerego, za jakąś komedję, fikcyę poetyczną, pozbawioną rzeczywistego gruntu. Rozpatrzywszy się dokładnie w życiu i charakterze Byrona, musimy bezwarunkowo zaprzeczyć słuszności tego twierdzenia, bo, zarówno nie-zwykła, chorobliwa prawie, wrażliwość, jako też przykre warunki rodzinne w okresie rozwoju, oraz tragiczne koleje żywota poety, musiały napędląć serce jego ową goryczą i bólem, który spotęgowany jeszcze przez gigantyczną wyobraźnię, drga w każdym wierszu poezyi Byrona. Piękny, jak Adonis, a zarazem kulawy, jak Wulkan; lord, arystokrata, a współcześnie wróg przywilejów i przesądów swej kasty; małżonek — rozłączony z żoną; ojciec — pozbawiony dziecka; obywatel — wypędzony z kraju rodzinnego; człowiek o sercu czułym i kochającym, znienawidzony przez ludzi, którym nic złego nie zrobił — małoż to przyczyn do cierpień, małoż powodów do skarg!

Dodajmy do tego ciężką i duszną atmosferę polityczną epoki, w której społeczeństwo, dławione żelazną prawicą świętego przymierza, zaledwie oddychać śmiało — a zrozumiemy, że Byron nie mógł być innym, niż był, że musiał zostać malkontentem i opozycjonistą ¹⁾.

¹⁾ Byron nie był pod tym względem wyjątkiem. Dwaj

Shelley uciekał przed smutną rzeczywistością w krajną marzeń o lepszej przyszłości; krewkiemu temperamentowi Byrona utopie poetyczne nie wystarczały. Atletyczna pierś jego potrzebowała powietrza, sokoli wzrok tęsknił do światła — a dokoła było ciemno i duszno.

Takie warunki zrodziły konieczność walki; walka przyniosła porażki, rany i cierpienie.

IV.

Oprócz tych wszystkich przyczyn ponurego nastroju poety, istnieje jeszcze jedna, na którą poprzedni biografowie mało dotychczas zwracali uwagi, a którą dopiero lat temu kilkanaście (1883) wysunął na pierwszy plan Jeaffresson w swoim „Prawdziwym lordzie Byronie.“ Na wywodach angielskiego autora oparł się zdolny pisarz niemiecki, Bleibtreu, i doszedł do bardzo oryginalnych i ciekawych wniosków psychologicznych.

współcześni poeci angielscy, równie arystokratycznego pochodzenia, poświęcili majątek, życie i talent na te same cele, to jest na walkę z istniejącym porządkiem rzeczy. Savage Landor (1775 — 1864) brał udział we wszystkich prawie wojnach rewolucyjnych, i umierając, zapisał swój majątek wdowie po przyszłym mordercy Napoleona III, Trelawny (1793 — 1883), zacięty wróg legitymizmu i świętego przymierza, osobisty przyjaciel Byrona i Shelleya, podzielał ich radykalne poglądy i dążył do ich urzeczywistnienia. Słowem, „rewolucyjność“ dążeń przesycała wtedy atmosferę duchową pewnych kół inteligencji europejskiej, która nie mogła i nie chciała pogodzić się z istniejącym porządkiem rzeczy. U Byrona, wskutek wybujałości jego temperamentu i nienawiści do więzów społecznych, doszła ona do krańcowości: zwalczał on nie tylko to, co było zbytecznem, ale i to nawet, co, choć przykre subiektywnie, jest jednakże koniecznem obiektywnie ze względu na byt społeczeństwa.

Aczkolwiek twierdzenia Bleibtreu'a są tylko *hypo-tezami*, rzucają one jednak na osobistość twórcy „Kaina“ tak nowe światło, że niepodobna, a nawet niewolno pomijać ich absolutnem milczeniem, choćby z tego względu, że są one pierwszą poważną próbą rehabilitacji człowieka, któremu nawet wielbiciele nie szczędzili surowych zarzutów, podejrzewając szczerłość jego smutku i żalów.

Zapewne, że pomiędzy tem, co poeta czuł, a tem, co wyrażał w słowach i rymach, istniała pewna dysproporcja; ale to rzecz naturalna, a nawet konieczna: każdy artysta musi wyciągać ze swoich wrażeń i uczuć kwintesencję, musi potęgować i koncentrować rzeczywistość, inaczej bowiem nie byłby artystą, t.j. twórcą, jeno zwykłym fotografem i modelatorem.

U pisarzy, traktujących poezję obiektywnie (Homer, Szekspir), osobistość artysty zostaje tak zamaskowana dziełem, że dopiero drobiazgowa i subtelna analiza zdola, i to nie zawsze, wykryć łączność, istniejącą niewątpliwie pomiędzy charakterem twórcy a charakterem utworu. Byron atoli był jednym z najsobiektywniejszych, jeżeli nie najsobiektywniejszym poetą świata. Nie umiał on, jak Szekspir, lub Balzac, wcielać się w stany cudzych dusz, lecz odtwarzał zawsze swoje własne tylko uczucia i bóle. Stąd nadmiar egotyzmu, który nadawał utworom Byrona pewien specyalny wdzięk ¹⁾,

¹⁾ Niektóre utwory Byrona, a zwłaszcza „Childe Harold“, nasycone były, a nawet przesycone, melancholią, zniechęceniem i „spleenem“, ale „spleenem“, zabarwionym tak indywidualnie, że wprowadzenie tego żywiołu do literatury stworzyło epokę nie tylko w Anglii, lecz i w całej Europie. Na rysopisie i skargach Childe Harolda (I i II p.) wzorowali się bajroniści wszystkich salonów, doprowadzając cechy swego pierwowzoru do krańcowości

który jednak raził i razi do dziś dnia niejednego czytelnika i krytyka.

Że zaś egotyzm ten, zgodnie z naturą i charakterem poety, posiadał w sobie dużo żywiołów burzliwych, ponurych i dzikich, które w koncentracji i krystalizacji poetycznej przeradzały się z konieczności w jakiś „ekstrakt“ demonizmu, nie dziwnego więc, że ludzie, nie wierząc, by genialny nawet i nadczuły, ale śmiertelny człowiek, mógł cierpieć i szaleć, niby jaki tytan, lub anioł strącony, posądzali Byrona o „obludę na wywrot,“ t. j. o chęć uchodzenia za demona w człowieczej postaci. Tymczasem Byron, jako poeta krańcowo-podmiotowy, rozszerzał może swoje cierpienia do granic, nie spotykanych przedtem w poezji, ale nie kłamał i nie udawał, lecz cierpiał rzeczywiście. Cierpiał on z powodów powszechnie znanych i dokładnie zbadanych, cierpiał też, jak się zdaje, z powodów ukrytych przed światem. Faktycznych danych, co do tego, niema prawie wcale, tajemnicze cierpienie owo objawia się i ciągnie atoli, niby krwawa nić, przez wszystkie prawie utwory śpiewaka „Weltschmerzu.“ Jest to wielkość nieokreślona, ale, bądź co bądź, istniejąca, należy ją więc uwzględnić,

i absurdu. Ten bajronizm „salonowy“ wielką wyrządził krzywdę pamięci i sławie poety, który, po za melancholią i przesycem, dotykał wielu jeszcze strun, dźwięczących szlachetniejszym, bardziej męskim, śpiżowym dźwiękiem. Dla tłumu atoli Byron pozostał przede wszystkim śpiewakiem nudy i przesytu. Tymczasem to fałsz absolutny, kłamstwo konwencyonalne, przekazywane, jak wiele innych, z pokolenia w pokolenie. Kto zada sobie pracę uważnego przeczytania dzieł Byrona, przekona się łatwo, jak mylnym był i jest jeszcze sąd szerokiego ogółu.

choćby warunkowo, przy układaniu psychiczno-etycznego bilansu poety.

V.

Już Goethe, który znał się chyba na tem, przypuszczał ¹⁾, że wiele ustępów w dziełach Byrona świadczy wyraźnie o jakimś bolesnem, okropnem wspomnieniu, trawiącym duszę poety. Hypoteza Bleibtreu'a — którego zbyt daleko idących i zbyt dowolnych wniosków nie podzielaamy i rozbierać szczegółowo nie będziemy — jest właściwie tylko rozwinięciem notatki arcymistrza poezji niemieckiej i zasługuje na uwagę raczej jako zbiór dowcipnych pomysłów i wskazówek, niżeli jako oparta na twardym fundamencie teorya.

Bądź co bądź, nie sposób zaprzeczyć, że jeden zwłaszcza motyw tragiczny, obrabiany na różne sposoby, powraca u Byrona ciągle: śmierć kochanki i rozpacz kochanka, który się mimowoli do jej zgonu przyczynił. Motyw ten spotykamy w „Giaurze“ (Leila):

Ona umarła. Jak? O to nie pytaj;
Jeśli śmiesz, sam to odgadnij, wyczytaj:
Bo tu wyryte noszę na mem czole
Kaima pismem me zbrodnie i bole.
Ale mnie nie klnij! Posłuchaj: *ja byłem*
Przyczyną śmierci... lecz nie ja zabiłem.
(Przekład Mickiewicza).

W „Korsarzu“ (Medora):

Umarła, widzi — wie, że nie powstanie —
Jedyna, której między żyjącymi
Nie nienawidził, kochać mógł na ziemi:

¹⁾ Krytyka „Manfreda.“ Goethe, tom XII, str. 559. Wyd. Kurza.

Wszystko mu wzięte! *On zasłużył na to...*

Ach! i tem srożej boleje nad stratą.

(Przekład Odyńca).

Ten sam motyw spotykamy i w „Obłężeniu Koryntu“ (Franceska), najwyraźniej zaś i najstraszliwiej występuje on w „Manfredzie“ (Astarte):

Manfred jej występki
Były mojemu; cnoty — jej własnością.
Ją-m kochał — i zabiłem.

Wróżka. Twoją własną dłonią?

Manfred. Nie, ale sercem, które strzaskało jej serce.
Jej dusza, widząc moją, zgasła. Krew przelałem,
Lecz nie jej krew; jednakże i jej krew płynęła —
Jam patrzył na to, ale tamować nie mogłem.

Oprócz tych pośrednich, że tak powiemy, i bardzo niepewnych zresztą dowodów, iż w życiu Byrona zaszedł jakiś smutny wypadek, rzucający ponury cień na całą twórczość autora „Childe Harolda“, znajdujemy pomiędzy jego poezjami dowody cokolwiek wyraźniejsze, a mianowicie: szereg przesłicznych elegij „Do Thyrzy“, oraz wiersz „Do mego syna.“ Ani o tem, kim była owa Thyrza, ani o istnieniu syna poety¹⁾, biografowie Byrona nie wiedzą. W wierszach „Do Thyrzy“ autor zwraca się do martwej kochanki, która zgasła przedwcześnie, i dlatego, wiecznie młoda i piękna, żyje i żyć będzie zawsze w pamięci i sercu jego:

Nie wiem, czy byłbym kiedy w stanie
Patrzeć na wdzięków twych konanie?

¹⁾ Byron posiadał dwie córki: legalną — Adę (ur. 1815 r.) i naturalną — Allegrę (ur. 1817 r.), owoc stosunku z Jane Clermont, przyrodną siostrą żony Shelleya. O synu poety nie posiadamy żadnych pewnych wiadomości.

Straszniejszym zda się noce cień,

Gdy słońce lśniło w dzień!

Lecz tyś, bez chmurki, w blasku słońca

Jaśniała, piękna aż do końca —

Zgasłaś, nie zwiędłaś ty!

Zgasłaś, jak gwiazda spadająca,

Która, gdy Bóg ją w przepaść strąca,

Najpiękniej wtedy lśni!

W następnych strofach żałuje poeta, że nie mógł chorej pielęgnować i pocieszać, i kończy zapewnieniem, że „nie nie równa się jego miłości dla zmarłej, prócz miłości, jaką czuł dla niej, kiedy jeszcze żyła.“

W innym wierszu, zaczynającym się od słów:

Precz, precz, wy, tony, pełne smutku!

Zamilknij, wdzięczna niegdyś pieśni...

— poeta odpędza bolesne wspomnienia chwil ubiegłych straconego bezpowrotnie szczęścia:

Głos, co ten śpiew rozkosznym czynił,

Zgasł — i melody zniknął czar!

Najśłodsze tony brzmią ponuro,

Jak pogrzebowy smutku psalm.

O tobie, Thyrzo, mówią one,

Najdroższy prochu, — boś już proch,

I to, co wpięć harmonią było,

Dzisiaj rozdźwiękiem w sercu drga.

Gdzieindziej znowu upaja się rozpaczą; chce wiecznie pamiętać i cierpieć, i wiecznie pozostać wiernym cieniem kochanki, która w *nieznanym* spoczywa *grobie*¹⁾:

¹⁾ „Bez kamienia, któryby oznaczał miejsce twego grobu... zapomniana przez wszystkich, prócz mnie“ (1811).

I choć o tobie świat zapomni
 Ja cię pamiętać muszę wciąż.

 Nie będę pytał, gdzie twój grób,
 Czy leży tu, czy tam;
 Czy kwiaty wonne, czy też chwast
 Mogiłę zdobią twą.
 Starczy mi to, że wiem, ach, wiem!
 Czem ma kochanka dziś:
 Com wielbił, prochem tylko jest,
 Jak każdy inny proch.

Poezye „Do Thyrzy“ powstały współcześnie z zakończeniem II-ej pieśni „Childe Harolda,“ i echo ich rozbrzmiewa smutnie w zwrotkach 95 i 96:

Co mogła, to ode mnie wszystko śmierć wydarła:
 I matka — i przyjaciel — i ona umarła. (96)

O, ty droga, *pogrzebnym* całunem okryta,
 Ty, coś młodość i młode uczucia mi dała,
 Poświęciła, co *żadna dotychczas kobieta...* (95)
 I siebie niegodnego *opuścić nie* chciała —
 Ty już martwa!... Co dzisiaj moje życie znaczy?
 (Przekład Budzyńskiego).

Wiersz „Do syna,“ z którego ważniejsze strofki przytaczamy poniżej w przekładzie, zdaje się wiązać ściśle z cyklem „Thyrzy.“ Wieje z niego ta sama bezgraniczna tęsknota po zmarłej, połączona z wyrzutami sumienia. Poeta patrzy z rozrzuwaniem na jasne włosy, błękitne oczy dziecka; dostrzega podobieństwo do nieśczęśliwej matki; boleje nad tem, że nazwisko ojca nie będzie nazwiskiem syna; obiecuje kochać go, aby miłością okupić błędy i przewinienia:

Ojca nazwisko szczebioczesz, dziecko, —
 Gdybyż i ciebie tak zwano w świecie!
 Lecz... Dość! Niech przeszłość bóle pogrzebie,
 Ja znajdę spokój w troskach o ciebie,
 I zgładzę pamięć *smutnego* czynu...
Matka przebaczy ojcu, mój synu!

Dawno ją *cicha kryje mogiła*,
 Obca pierś ciebie, synu, karmiła;
 A za łzy matki i jej niesławę
 Świat wzgardzi tobą, dziecko nieprawe...
 Niechaj pogardza! Drwij z wzgardy gminu,
 Bo serce ojca — twojem, mój synu!

Niech się nieczuły świat naigrawa —
 Świętziemi dla mnie natury prawa!
 Wbrew ludzkim sądom i moralności,
 Ja kocham ciebie, dziecko miłości,
Szczęścia pamiętko, droga, jedyna...
 Śpij — ojciec czuwa nad łóżem syna!

Wiersz ten, znaleziony w pośmiertnych papierach Byrona, nie *przeznaczony* zatem do druku, a tchnący szczerem uczuciem i boleścią, opiera się niewątpliwie na rzeczowej podstawie ¹⁾, i zdaniem wspomnianego wyżej komentatora, dopełnia cyklu elegii do zmarłej i oplakiwanej przez poetę, a nieznaną nikomu Thyrzy. Czy tak jest rzeczywiście, rozstrzygać nie będziemy, bo na to nie ma dostatecznych danych. Niewiadomo również, czy Thyrza jest identyczna z ową młodą dziewczyną, która w r. 1806—1809 żyła z Byronem, towarzysząc mu wszędzie w męskim przebraniu („Lara:“ Kaled, paż kobieta), a o której opowiadają, że rysami przypominała poetę („Manfred:“ podobieństwo Astarte, II, 2) — niewiadomo

¹⁾ Porównaj „Don Juan,“ P. XVI, strofa 61.

Trudno także twierdzić napewno, jak to czyni Bleibtreu, że stosunek do Thyrzy odegrał jakąś rolę w procesie rozwojowym poety.

Prawdopodobnem jest jednak, jak to wynika z cytowanych wyżej wyznań poetycznych, oraz kilku urywków z dziennika Byrona ¹⁾, że oprócz przytaczanych w biografiach, miał on jeszcze jeden stosunek miłosny, który zakończył się *tragicznie* i pozostawił w sercu poety nigdy nie zagojoną, wiecznie krwawiącą ranę.

Pod wyrazem *tragiczny* nie należy, rzecz prosta, rozumieć zbrodni, lecz poprostu zbieg okoliczności, zdarzenie, czy coś podobnego, które wstrząsnęło wrażliwym poetą do głębi i wyryło się w jego pamięci na zawsze ²⁾.

Cierpienie jego zatem nie było udaniem, nie było „pozą“, lecz rzeczywistym bólem.

Byron więc stworzył poezję rozpaczy, nie dlatego, że chciał, ale dlatego, że musiał, ponieważ, wskutek indywidualnego usposobienia, oraz smutnych okoliczności życiowych, społecznych i politycznych, odczuwał byt jako cierpienie.

¹⁾ Porównaj Bleibtreu: Geschichte der Engl. Litt. im XIX Jh., str. 219—246.

²⁾ Kto wie, czy papiery, złożone przez Hobhouse'a w Muzeum Brytańskim, a mające być opublikowanymi w 1900 r., nie rozjaśnią tej tajemnicy, oraz jej wpływu na życie Byrona. „Wina“, o której tak wiele i z takim naciskiem pisze Bleibtreu, może się okazać tylko subiektywnym poczuć „winy“. Siła wyrzutów sumienia nie zależy tyle od stopnia grzechu, ile raczej od stopnia indywidualnej czułości i wrażliwości. Najdrobniejszy, biorąc przedmiotowo, błąd, może w pewnych wypadkach przybrać — podmiotowo — rozmiary najohydniejszej zbrodni i zatrąć życie.

VI.

Nie był on ani pierwszym, ani jedynym pesymistą na świecie.

Jeszcze Hiob wołał: „Bodaj był zginął dzień, którego się narodził, i noc, w której rzeczono: począł się mężczyzna; bodaj się był dzień on obrócił w ciemność!“ Budda zaś nauczał, że życie — to tylko pewna suma bólów i udręczeń.

Pesymizm Byrona zresztą daleki był od rezygnacji i kwietyzmu. Poeta nie kwilił bezsilnie, lecz dopominał się głośno i dumnie o to, co mu się, zdaniem jego, należało. Cierpiąc, nie przestawał wierzyć w możliwość szczęścia dla siebie i innych, i pytał o nie Boga, naturę i społeczeństwo. To ostatnie, co prawda, sprawiało na tym wspaniałym i typowym przedstawicielu indywidualizmu w życiu i poezji raczej wrażenie rogatki, lub barykady, niżeli motoru, posuwającego ludzkość naprzód ku wymarzonemu celowi.

Dlatego Byron całe życie prawie walczył ze wszystkim, co społeczeństwo, a przynajmniej jego większość rządząca, szanowało, lub udawało, że szanuje.

Nienawiść do — nowoczesnego zwłaszcza — ustroju społecznego, połączona z gorącą miłością człowieczeństwa wogóle, oraz natury i swobody — oto dominujący akord głównych poematów Byrona. Trudno nie dostrzedz w tem wpływu autora „Emila“ i „Nowej Heloizy.“

2. Dzieła Byrona.

I.

Dwie pierwsze pieśni „Wędrówek Childe Harolda“, oraz powieści wschodnie, noszą wprawdzie na sobie wy-

rażne piętno talentu Byrona, stoją atoli znacznie niżej od dojrzałych jego utworów.

„Childe Harold“ (I, II) jest rodzajem poetycznego dziennika podróży, szeregiem pięknych obrazów, ujętych w ramę melancholijnej refleksyi. Wędrowcem, opowiadającym swoje wrażenia i smutki, jest młody arystokrata, którego, po hulaszczem życiu i zawodzie miłosnym, ogarnęło cierpienie straszniejsze „od samego nieszczęścia — cierpienie przesytu.“

Nad innemi tonami przeważa tam już nuta niechęci do ludzi i cywilizacyi, oraz przywiązania do przyrody:

Na skałach przesiadywać, marzyć nad przepaścią,
Nosić kroki powolne w lasów gęste drogi;
Szukać miejsc, gdzie nie sięga człowiek swoją złością
I gdzie jeszcze nie zaszedł i ślad jego nogi...
To nie jest być samotnym — to mówić z przyrodą. (II, 25)

Natura, choć w obrazach swoich rozmaita,
Jak matka najlaskawsza darzy nas obficie —
Z jej piersi odsłonionych chce czerpać do syta,
Ja, jej wierne, choć przez nią nie pieszczone dziecko.
Och, ona jest piękniejsza w dzikiej swej ozdobie,
Zanim ją *sztuka skazi*, w kształt odzije cudzy.
Ja jej uśmiech i w dziennej i w nocnej mam dobie,
Chociaż na nią poglądam nie tak, jako drudzy,
I szukam, kocham więcej, gdy serce w żałobie. (II, 37)

(Przekład Budzyńskiego).

O powieściach wyraża się Taine (Hist. de la litt. angl., 4, str. 363): „W tym naszyjniku ze lśniących kamieni wschodnich znajdują się również i szkiełka.“

Byron sam nie cenił tych utworów zbyt wysoko.

Zyskały one popularność i stały się węgielnym kamieniem sławy autora, ponieważ, z jednej strony, odpo-

wiały zamilowaniu ówczesnej publiczności do barw egzotycznych ¹⁾, z drugiej zaś dlatego, że, pomimo pewnych usterek, owiane były jednak tchnieniem geniuszu i — prawdy. Byron malował tam to, co widział na własne oczy, opowiadał to, co sam odczuwał. Podróżując po Wschodzie, poznał on zblizka charakter i obyczaje ludów, których cywilizacya nie nauczyła jeszcze obludy; przyjaźnił się ze sławnym Ali-Paszą, zbrodniarzem i awanturnikiem, walczącym z całą potęgą Ottomańską; narażał się na niebezpieczeństwa i nieraz zaglądał śmierci w oczy. Zbogacony takim doświadczeniem, poeta, posiadający z natury skłonność do lubowania się we wszystkim, co dzikie, ponure, a silne, rzucał na papier drgające życiem obrazy namiętności, kreślił postacie, skalane zbrodnią, ale potężne, wielkie i w gruncie rzeczy szlachetne.

Obok tych romantycznych Korsarzów, ponurych Larów, mściwych Alpów i szalonych Giaurów, stawiał poeta dla kontrastu istoty niewieście, bogate w skarby uczucia i wdzięku, delikatne, łagodne, uległe i zdolne do najwyższych poświęceń dla ukochanego człowieka. W każdej z nich tkwi odrobina Szekspirowskiej Kordelii, Imogeny, lub Desdemony, tych specyficznych wytworów poezyi angielskiej. To też heroiny Byrona są nie tylko piękne, lecz i prawdziwe, bo kreślone prosto i szczerze, gdy bohaterowie drobniejszych powieści rażą pewną teatralnością pozy.

Swoją drogą, są to typy niezmiernie ciekawe ze

¹⁾ Podobny koloryt spotykamy u Moore'a, Southey'a etc. Egzotyzm był wówczas modnym w Anglii, jak później we Francyi i u nas.

względem na ich stronę etyczną. Waleczą oni z całym światem, nie uznając żadnej powagi, prócz własnej woli, nie drżąc przed niczem, prócz — własnego sumienia.

Lara, konając, spogląda ze wzgardliwym uśmiechem na krzyż, podany przez jednego z rycerzy; ale ów dumny magnat, nieugięty buntownik i zbrodniarz, bladł i tracił zmysły, kiedy w rozgorączkowanej wyobraźni jego odżyły straszliwe mary przeszłości, i leżał wówczas:

Zimny, jako marmury, na które się zwalił;
Blady, jako księżyc promienie, co drgały
Na licach jego.

(P. I, 12 i 13).

To przekonanie, że we własnej piersi człowieka spoczywa jego szczęście i nieszczęście, nagroda i kara, niebo i piekło — stanowi zasadniczy rys poezji Byrona. Nawet „Childe Harold,” ów znudzony życiem dandys o bladym czole, który stał się głównym prototypem bajronistów salonowych, nawet on narzeka:

Gdzie się wygnaniec przed sobą schroni?
W dalsze, i dalsze pójdę ukrycia —
Lecz, gdzie się udam, za mną pogoni
Myśl moja — szatan — rdza mego życia...

(Przekład Budzyńskiego).

Ale, choć cierpi, nie skarży się przed nikim, nie chcąc, „by kto radami ból jego uśmierzał.”

Przeprowadziwszy w wielu utworach ów etyczno-psychologiczny temat przez wszystkie wariacje, sformułował poeta swoje poglądy na tę kwestję najwyraźniej w „Manfredzie” (III, 4):

Com czynił, jest już czynem; w mojem łonie
Drga ból, którego piekło nie pomnoży.
Duch nieśmiertelny sam sobie odpłaca
Za swoje myśli dobre, czy zbrodnicze.
On sam jest źródłem i kresem zła swego;
On sam jest w sobie i miejscem i czasem.
Jego wewnętrzna treść, skoro śmiertelne
Rozerwie więzy, nie pożycza sobie
Barw od znikomych rzeczy tego świata,
Lecz się pogrąża w rozkoszy, lub męce,
Zrodzonych z własnej wartości poznania.

Na tej prawdziwie męskiej, a zarazem czysto nowoczesnej idei o samodzielności jednostki, która, będąc sama sobie i miejscem, i czasem, posiada prawo do bezwzględnej, zarówno wewnętrznej, jak i zewnętrznej swobody, opiera się, niby na śpiżowym filarze, cały gmach poezji Byrona.

Ziarno, rzucone przez namiętnego proroka wolności, Rousseau'a, padło na żyzną glebę Albionu i rozrosło się tam w olbrzymie i wspaniałe drzewo ¹⁾.

¹⁾ Powołując się na Rousseau'a i jego idee, mamy na myśli nie tylko pośredni wpływ atmosfery intelektualnej epoki, lecz i bezpośrednie zetknięcie się z dziełami autora „Umowy społecznej.” Byron należał do najbardziej czytanych ludzi; jeszcze w szkole, wyłamując się chętnie z pod jarzma obowiązków uczniowskich, spędzał całe godziny albo na rozrywkach sportowych, albo też na czytaniu dzieł najrozmaitszej treści, nie wyłączając teologii i filozofii. Rousseau'a znał niewątpliwie, gdyż wspomina go i charakteryzuje przewybornie w „Childe Haroldzie” (III, 77—84) i w „Don Juanie.” Wśród wielu punktów stycznych pomiędzy angielskim poetą a genewskim filozofem (miłość przyrody, potrzeba wiary i niechęć do ateizmu, wstręt do więzów społecznych) istniał jeszcze jeden bardzo charakterystyczny, a mianowicie: poczucie *niepodobieństwa* do innych ludzi, świadomość różnicy po-

Autor „Emila“ jednak, domagając się swobody, pragnął, przez dziwną niekonsekwencję, uprościć, ściętnić, zdrobnić naturę ludzką, gdy tymczasem śpiewak „Don Juana“ dążył do niezależności w najobszerniejszym znaczeniu tego wyrazu. Być wolnym — znaczyło według niego rozwijać wszystkie zdolności i siły, zaspokajać wszystkie uczucia i pragnienia. Niestety, człowiek, istota ograniczona przez naturę, skrepowana przez społeczeństwo, nie może rozkoszować się pełnią życia. A im bezmierniejszą wola, im potężniejszą myśl ludzka, tem więcej muszą się one kurczyć, by wejść w Prokrustowe łoże rzeczywistości. Niekiedy jednak, jak to było u Byrona, duch, obdarzony nadmiarem energii, nie umie zadać sobie takiego gwałtu, zamiast więc uleść — walczy, zamiast się

między własną osobą a światem. Rousseau w „Wyznaniach“ powiada na samym prawie początku: „*Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent.*“ („Nie jestem stworzony takim, jak ktokolwiek z tych, których widziałem: ośmielę się przypuścić, że nie jestem stworzony takim, jak ktokolwiek z istniejących“). A dalej: „Jeżeli nie jestem lepszy, to, w każdym razie, jestem *inny*. Czy natura zrobiła dobrze, czy źle, rozbijając formę, w której mnie wytworzyła, o tem można będzie sądzić, dopiero przeczytawszy moje wyznania.“ (Conf. I, 1). Każdy prawie z bohaterów Byrona mówi to samo, tylko w sposób dobitniejszy, bez zastrzeżeń i fałszywych pozorów skromności; każdy z nich jest dumny z tego, że się różni od „stada“, że sobie wystarcza. Ferdynand Brunetiére, w swoim dziele „*Evolution de genres dans la littérature*“, powiada słusznie, że od Rousseau'a — który pierwszy podniósł *egotyzm* do godności zasady w literaturze — datuje się romantyzm, „o ile, za główny żywioł tego kierunku uznamy wybujałość poczucia osobistego, czyli *hypertrofię jaźni!*“ Najwspanialsze okazy tej właściwości psychicznej spotykamy właśnie u Byrona, który sam może być uważany za *typowego* jej przedstawiciela.

kurczyć — rozpręga i — ponieważ żelaznej konieczności przełamać niepodobna — cierpi.

Cierpienie pobudza z jednej strony do skarg, z drugiej zaś do szukania środków ulżenia męce.

Tutaj wzięła początek twórczość Byrona; z tej krynicy trysnął ów wrzący potok oryginalnej poezyi, która najpiękniej i najcharakterystyczniej skryształizowała się w trzech dziełach wieszcz: w „Childe Haroldzie“ (III i IV pieśń), „Kainie“ i „Don Juanie.“

Przypatrzmy się im dokładniej.

II.

Dwie ostatnie pieśni „Childe Harolda“ przewyższają o całe niebo pieśni początkowe, i to zarówno pod względem idejowym, jak i artystycznym.

Fikcyjny bohater zeszedł prawie na drugi plan i poeta mówi głównie w swoim imieniu. Do najpiękniejszych ustępów należą rozmyślania na polu bitwy pod Waterloo (III, 17—45), oraz precudowny opis Wenecyi, która:

Gdy jej obraz malowny wzrok daleki goni,
Zda się jakby Cybele, z fal miękkiego łoża
Wystająca, z tyarą dumnych wież na skroni:
Królowa bóstw podwodnych, pyszna pani morza.
(Przekład Budzyńskiego).

Wspaniałą także i głęboko odczuta jest elegia, wyśpiewana na gruzach współczesnego Rzymu, tej „Niobe zgasłych ludów.“ (IV, 78—115).

Największa atoli liczba strof poematu jest poświęcona, jak zwykle u Byrona, subiektywnym wynurze-

niom. Poeta tak długo tonął w ponurych myślach, że aż jego „mózg kipiący“

Własnym swoim przypiływem, pracą przygnieciony,
Zmienił się w dzikich rojeń rozdół wirujący. (III, 7) ¹⁾.

Skarży się więc na to, że cierpi, że „źródło jego życia zatrute,“ ale — powiada:

Jeśli ja zasłużyłem na te krwawe rany,
Które przodków, lub własny błąd mój przygotował:
Niechby raz sprawiedliwą ręką był zadany,
Jabym krwi uchodzącej pewno nie tamował.
Ale dziś, za co ona ma spływać daremnie? (IV, 133).

Któż mu zadał te rany? — Ludzie. Od ludzi więc ucieka poeta na łono przyrody, rzucając im takie pożegnania:

Ja świata nie lubiłem i świat mnie nie lubił, —
Lecz, jak grzeczni wrogowie, idźmy w strony różne:
Chcę wierzyć, — chociaż darmom w szukaniu się gubił —
Że słowo tu jest czynem, nadzieje nie próżne;
Że jest pobłażająca słabościom uczciwość...
Że cnota nie czezem słowem, ani snem szczęśliwość.
(III, 114).

.....
Nie pogardza ten ludźmi, kto od nich ucieka —
Z nimi ruch, pracę dzielić nie każdy sposobny;
Ani to jest nienawiść, gdy umysł człowieka,
W głębi źródła trzymany, do wrzątku podobny,
Wyleje się na tłumy. (III, 69).

Żyć jednak z ludźmi — trudno. Ze wszystkich więc zów, krępujących człowieka, *więzy społeczne* trzymają

¹⁾ „Childe Harolda“ przytaczamy stale według przekładu Budzyńskiego.

najmocniej i najciaśniej, a wydają się najmniej uprawnionemi. Kto ich znosić nie umie, musi porzucić społeczeństwo i szukać pociechy w *samotności i obcowaniu z naturą*. Do natury więc, jak Goethowski Werther i Chateaubriandowski René, zwraca się Childe Harold — Byron.

Przekonawszy się, że był z „ludzi najmniej sposobnym do ludzi przystawać,“ czując się wśród nich, „jak sokół wolno wzrosły ze skrzydłem uciętem, któremu wprzód ojczyzną były tylko chmury,“ a nie chcąc,

by nad jego umysłem panował
Świat, przeciwko któremu nieraz występował, (III, 12)

poeta:

Widzi swoich przyjaciół tam, gdzie wzniosłe góry,
Na wzdętych falach morza stawia dom samotny...
.....
Lasy, puszcze, pieczary, pieniące się morze
Były mu towarzystwem. (III, 13).
Zwyczajem Chaldejczyka patrzył w gwiazd gromady
I ludnił je tworami, jak ich blask jasnemi —
Wtenczas nikła z pamięci ziemia i jej zwady
I wątle ułomności mieszkańców tej ziemi. (III, 14).

Tutaj mu dobrze. Tutaj — woła:

Sam sobą już nie żyję, ale tej natury,
Która mnie otoczyła, jestem częstką jedną.
Dla mnie czuciem natchnione są wysokie góry,
Tylko miasta mnie nudzą wrzawą swą powszednią.
(III, 72).

.....
Obłoki, góry, rzeki, wichry, błyskawice
Z czarną nocą, z chmurami, z tym piorunem grzmotnym —
Mam duszę, co pojmuje wasze tajemnice. (III, 96).

Ale w ludzkich mieszkaniach stał się niepojętym:
Niespokojny i przykry, twardy i ponury,
Jak sokół wolno wzrosły, ze skrzydłem uciętym,
Któremu wprzód ojczyzną były tylko chmury. (III, 15).

Gdyż, jak śpiewak mówił sam o sobie:

Ja ludzi mniej nie kocham, lecz naturę więcej!

I kiedy z nią obcuje, pamięć znika we mnie,
Czem być mogłem, czem byłem — i lecę co prędzej
Pomieszać się z wszechświatem i czuć tak przyjemnie,
Że to wydać, czy ukryć, byłoby daremnie. (IV, 178).

A im dziksza, im niedostępniejszą przyroda, tem
rozkoszniejsza sprawia ona wrażenie. Żywiol, nieokiel-
znany dotychczas przez nikogo, ocean, przy którego brze-
gach kończy się władza człowieka, zachwyca poetę.
Zwierciadło pełne chwały, — woła w uniesieniu —

kędy Wszechmogący

Przegląda się śród burzy! O, ty! W każdym szyku,
Spokojny, czy wzruszony, w wiatrach, w burzy rwącej,
Lodowy pod biegunem, wrzący przy równiku,
Ty, zawsze okazały, granie nie mający —
W tobie obraz wieczności — w tobie tron istotny
Niewidzialnego Boga! ty potwory rodzisz,
Nad każdą strefą świata, jak władca, przewodzisz
I pędzisz nieprzenikły, straszliwy, samotny!
.....
Jam ciebie, oceanie, kochał zawsze, stale —
.....
Jak własne twoje dziecko zwykłem ufać tobie
Na daleko i blisko — i twą mokrą grzywę
Głaskałem moją ręką, jak to teraz robię. (IV, 183, 184).

Ale cóż, kiedy:

Calej pięknej naturze żywot ludzki kłamie;
W dysharmonii ze światem wyrok, co nas więzi —
To niestarte na czole naszym grzechu znamię;
To drzewo śmierci, Upas, nieźmiernych gałęzi,
Co za korzeń ma ziemię; liście, w kształt obłoku,
Jak rośną na ród ludzki *klęski wylewają*:
Choroby, śmierć, niewolę — klęski widne oku,
I gorsze, te, co oku widzieć się nie dają,
A ból nieuleczony duszy odnawiają. (IV, 126).

III.

Obcowanie z przyrodą łagodzi ten ból, ale go nie le-
czy, nie koi. Można uciec od ludzi, można zerwać
więzy społeczne — nie uwolni to nas jednak od *pęt*, nało-
żonych przez samą *naturę*, od przekonania o naszej nico-
ści, od współczucia z cierpieniami i nędzą człowieczego
rodu.

Ów żal bezgraniczny, ową głęboką litość nad od-
wieczną niedolą całej ludzkości („Weltschmerz“), wcie-
lił Byron w osobę pierwszego zrodzonego człowieka —
Kaina.

W poemacie (misterium), noszącym ten tytuł, autor,
nie odbiegając prawie wcale od litery Pisma Świętego,
kreśli tragiczne dzieje rodziny biblijnych przodków naszego
plemienia.

Jest to historia społeczeństwa w miniaturze. Wiek-
szość — ojciec, matka i młodszy syn, Abel, — uległa po-
kornie losowi: pracuje w pocie czoła, oczekując ze strachem,
ale i z rezygnacją, śmierci i chwalać pobożnie Je-
howę. Mniejszość — której symbolem jest Kain — zasta-
nawia się, myśli i — cierpi za siebie i za innych. Kiedy
wszyscy się modlą, Kain milczy, gdyż, jak powiada, nie
ma o co prosić, ani za co dziękować. „Ty żyjesz jed-

nak,“ — mówi mu ojciec. — „Czyż umrzeć nie muszę?“ —
rzuca w odpowiedzi Kain.

To się zwie życiem? Pracować! Dlaczego?
Bo ojciec zgrzeszył! — Lecz com ja zawinił?
Jam nie żył wtedy; rodzić się nie chciałem,
Ni kochać tego, co mi urodzenie
W darze przyniosło (Akt I)

Do dręczonego podobnemi myślami zbliża się Lucyfer, duch zbuntowany przeciwko władzy Najwyższego, i rozdmuchuje isierkę bólu, tłącą w łonie Kaina, w straszliwy pożar rozpaczy.

Dla osiągnięcia tego celu, nie ucieka się on bynajmniej do kłamstwa, nie ludzi nieszczęśliwego, ale przeciwnie, zdiera z jego oczu zasłonę, okazując mu prawdę w całej okropnej nagości. Lucyfer bowiem nie jest chytrem węzem-kusicielem, poczwarnym i śmiesznym dyabłem wieków średnich, absolutnym i zaciętym wrogiem ludzkości, nie; jest on, jeżeli nie jej przyjacielem, to w każdym razie sprzymierzeńcem, duchem krytyki i buntu, przeciwnikiem więzów i naiwnej ciemnoty, ale nade wszystko wcieleniem bezbrzeżnej dumy. Mądrość jego nie ma w sobie ani odrobiny głębokiej prostoty i skromności prawdziwych filozofów, nie: to mądrość pełna pychy i wiary we własną nieomyślność. Zresztą Lucyfer dba więcej o swoją własną godność, niżeli o jakieś cele ogólne, wszechświatowe.

Mogąc być pierwszym pomiędzy wybranymi, zrzekł się dobrowolnie tej szczęśliwości, okupowanej pokorą i ślepem posłuszeństwem, i rozpoczął walkę, która trwać będzie wiecznie. Zwyciężony, lecz nie unicestwiony, bo nieśmiertelny. Lucyfer nigdy nie ulegnie i nigdy się nie

upokorzy. W człowieku widzi on naturalnego towarzysza niedoli:

My, duchy i ludzie,
Współczujęm sobie; *cierpiąc* niezliczone
Męczarnie *wspólnie*, czynim je *łżejszemi*,
Przez to *współczucie nieograniczone*
Wszystkich dla wszystkich. (Akt I).

Naturalnie, że jako dyabeł — a dyabła, nie Prometeusza, stworzył Byron — nie może być Lucyfer bezinteresownym dobroczyńcą ludzkości, jakim go, wbrew brzmieniu tekstu, zrobił Brandes, oraz zwolennicy poglądów filozoficzno-estetycznych tego pisarza.

W zamian za wiedzę, domaga się Lucyfer hołdu od Kaina, ale, natrafiwszy w nim na dumę podobną swojej, zrzeka się, jako rozumny polityk, tej częściej formy, wie bowiem, że kto Bogu się nie kłania, jest sługą szatana.

„Ja nie chcę kłaniać się nikomu!“ — woła dumny Kain. — „Nic nie szkodzi“ — odpowiada Lucyfer:

Mimo to, tyś jest moim czcicielem, albowiem:
Kto *Jemu* czei nie składa, *mnie* czei przez to samo.

Budząc człowieka ze snu nieświadomości, myśli Lucyfer nie tyle o tem, żeby go uszczęśliwić, ile, żeby go popchnąć do walki z Bogiem. Jest to dyabeł, pojęty na szeroką skalę, który nie nienawidzi marnego mieszkańca ziemi i nie zazdrości mu niczego, wiedząc, że nie ma do tego powodów. Owszem, spostrzegłszy, że Kain gotów jest używać broni duchowej, dostarczanej mu przez niego przeciw Stwórcy, Lucyfer odsłania przyszlęmu bratobójcy prawdę, gdyż rozumie, że takiego ducha tylko prawdą do siebie przyciągnąć można.

Zresztą, prawda ta — ułamkowa ostatecznie, jak wszystko dostępne zmysłom i umysłowi ludzkiemu — działa na Kaina, niby trucizna, rozbudza bowiem w jego duszy tysiące wątpliwości i niepokojów, nie dając na nie żadnej zadowalającej odpowiedzi.

Pożąda on wiedzy; Lucyfer unosi go z sobą w bezmiary przestrzeni i ukazuje ogrom wszechświata, oraz przeszłość i przyszłość stworzenia, uchyla się jednak, pomimo nalegań, od wyjaśnienia najważniejszych i najwyższych tajemnic bytu.

Człowiek wie teraz więcej, niż wiedział, czyż przez to jednak czuje się szczęśliwym? „Po toś mnie tu przyprowadził, — woła Kain — bym się przekonał, że losem moim znikomość, że kresem wszystkiego nicość i śmierć? Po to, bym płakał nad dziećmi memi i nad dziećmi moich dzieci, które będą nieszczęśliwsze jeszcze, niżeli ja? Wszakże, dając im życie, ja śmierć tylko mnożę! rodząc, — morduję!“

Wzburzony do głębi, Kain powraca na ziemię. Widok śpiącego dziecka, które ma cierpieć w przyszłości i dawać życie cierpiącym pokoleniom, wyrывa ze zbolalej piersi ojca rozpaczliwy wykrzyk:

To dziecię uśpione

Nie wie, że w łonie swem nosi zaczątek
Cierpień i bólów dla całych milionów!
O, stokroć lepiej byłoby cię porwać
I o te skały roztrzaskać, niż dalej
Żyć ci pozwolić, by... (Akt III).

Dawniej jeszcze obiecał on bratu, że weźmie udział w składaniu ofiary Jehowie. Abel nalega teraz na dotrzymanie obietnicy; Kain, lubo niechętnie, przystaje.

Kiedy jednak ofiara jego, wzgardliwie złożona, wzgardliwie też była przyjęta, dumny rokoszanin pragnie zburzyć ołtarz Abła, nie przez zazdrość, bo on brata kocha i dobrze mu życzy, lecz przez zemstę, oraz przez litość dla biednych, zabijanych na ofiarę zwierząt:

Nie chcę Mu ołtarzy

Wznosić, ni cierpieć, by były wznoszone!

Prez! Ten ociekły krwią pomnik nie będzie

Stał w słońca blasku na hańbę stworzenia... (Akt III).

Abel broni swego ołtarza. Kain rozdrażniony, uniesiony gniewem, uderza, prawie bezwiednie, brata głównią w czoło i, mimo woli, zabija...

Spełniło się. Śmierć, sprowadzona ręką tego, który się jej najbardziej obawiał i nienawidził, objęła władzę nad światem...

Przeklęty przez matkę, opuszczony przez wszystkich, z wyjątkiem kochającej siostry — małżonki, Kain porzuca rodzinne strony, by, tułając się, wiecznie szukać, lecz nigdy nie znaleźć spokoju.

„Kain“ należy bezwarunkowo do arcydzieł wszechświatowej literatury. Zarzut krytyków, że Byron zamknął się tutaj niepotrzebnie w ciasnych granicach dogmatyki i tradycji biblijnej ¹⁾, może być uważany raczej za pochwałę, niżeli nagane.

To oparcie się na znanej powszechnie historii, która jednemu wydaje się rzeczywistością, innemu zaś symbolem, mitem, która jednak nikomu nie jest obcą, a wszystkim coś mówi i przypomina, pozwoliło poecie stworzyć dramat

¹⁾ Porównaj Spasowicza: „Byron i niektórzy jego poprzednicy.“

głęboki, bogaty w myśli, docierający do podstaw bytu, a mimo to skupiony wewnętrznie, skończony i zamknięty w sobie. Dante tylko na tym punkcie przewyższa Byrona.

W utworach innych mistrzów treść prawie zawsze rozsadza formę i przelewa się przez brzegi puharu. Nawet „Faust“ Goethego, pomimo, albo raczej wskutek swego ogromu, pozostał, i musiał pozostać, kolosalnym fragmentem, ponieważ nie mógł zawrzeć w sobie wszystkiego, czego wymagał temat. Byron, jak słusznie powiada Brandes ¹⁾, dokonał w „Kainie“ tego, „co dla burzliwych dusz jest najtrudniejszym, a mianowicie: *skanalizował* swoją namiętność.“ Ograniczył on się dobrowolnie; zgromadził i skierował wszystkie swoje siły i myśli, niby promienie światła, skupione w ognisku soczewki, na jeden tylko punkt, ale ten punkt — początek złego na świecie — to podstawa krytyki filozoficznej, to źródło zatrute, z którego, począwszy od Hioba, a skończywszy na Schopenhauerze, czerpali wszyscy śpiewacy i prorocy smutku.

To, że poeta osłonił sprzeczności filozoficzne symboliczną szatą tradycji biblijnych, nie tylko nie zaszkodziło utworowi, lecz przeciwnie, dodało mu jeszcze wartości i wdzięku. Poezya, zwłaszcza refleksyjna, musi posługiwać się symbolami, inaczej bowiem mogłaby łatwo przybrać formę, podobną do owego „romansu dwóch komórek“, jaki Asnyk w przystępie dobrego humoru napisał. (El...y, Poezye, III, 209. Napad na Parnas). Czyliż wrażenie, sprawiane przez poemat Byrona, słabnie z tego powodu, że bohater jego, który, jak Mickiewiczowski Konrad:

¹⁾ Porównaj Brandesa „Główne prądy“, tom IV, str. 354.

za miliony
Kocha i cierpi katusze,

że ów bohater, powtarzamy, nie jest człowiekiem współczesnym, lecz przyszłym ojcem tylu cierpiących milionów? Bynajmniej. Pomysł uosobienia „Weltschmerzu“ w tej potężnej i zuchwalej postaci jednego z przodków naszych, jest prawdziwie genialnym. Nadaje on utworowi cechę owej naiwnej podniosłości, owej siły, połączonej z prostotą, jakie tylko w poezji naturalnej, ludowej (Homer, Nibelungi etc.), napotkać można.

Samo zaś dążenie do rehabilitacji *pierwszego zbrodniarza*, pogardzonego przez teraźniejszość i przyszłość, przekłętego przez niebo i ziemię, ma w sobie coś tak niezwykłego, tak sprzecznego z ogólnie przyjętymi pojęciami, a zarazem tak szlachetnego i wzniosłego, że tylko Byron — w którego sercu litość dla wszystkich nieszczęśliwych i potępionych łączyła się ściśle z buntowniczymi popędami i nienawiścią uświęconych władz i potęg — mógł się na coś podobnego zdobyć.

Dodać tu należy, że, nie występując prawie wcale ze szrańek tradycji, umiał Byron, za pomocą umiejętnie wybranych i konsekwentnie przeprowadzonych motywów psychologicznych, przedstawić czyn Kaina w takim świetle, że zrobił z niego postać nie tylko imponującą, lecz nawskroś sympatyczną i prawdopodobną.

Dowodzi to, że autor „Sardanapala“ posiadał nie tylko refleksyjno-liryczne, lecz i dramatyczno-plastyczne zdolności, i że umiał tworzyć charaktery, co często bywało podawane w wątpliwość.

Zapewne, że w sumie, liryka i filozofia przeważają u Byrona nad obrazowaniem; ale takim był wówczas

duch czasu, któremu największy nawet artysta musi złożyć daninę.

Oceniając jednak myślową stronę „Kaina,” nie należy pomijać i artystycznej, byłaby to bowiem wielka niesprawiedliwość. Nietylko Lucyfer i Kain, lecz Abel, Adam, a zwłaszcza cudna — jak wszystkie bajronowskie niewiasty — postać Ady, są narysowane z niezwykłą wyrazistością i plastyką.

Swoją drogą, ze względu na temat, „Kain,” podobnie jak „Faust,” będzie zawsze i głównie uderzał wyobraźnię nie dramatycznymi, lecz filozoficznymi momentami swej treści ¹⁾.

Równie jak Goethe w drugiej części „Fausta,” tak i Byron w „Kainie,” głosząc ewangelię boleści, nie zapominał o lekarstwie, które nie znosi wprawdzie cierpień zupełnie, ale je znacznie łagodzi, pozwalając człowiekowi dobić się chociaż względnego szczęścia.

Lucyfer, rozstając się z Kainem, żegna go temi słowy:

Nieszczęsny owoc dał wam jednak w darze

Jedno, lecz wielkie, niepożyte dobro:

Rozum — niech zawsze on swobodnym będzie,

Niechaj go żadne nie przygnębią groźby,

Niechaj go nigdy nie zaślepią wiara,

¹⁾ Nie należy sądzić, żebyśmy przeceniali zdolności filozoficzne Byrona. Nie był on filozofem-metafizykiem we właściwym tego terminu znaczeniu, lecz był filozofem-moralistą i filozofem-poetą. Nie wytworzył skończonego poglądu na całość istnienia, ale zgłębił wewnętrzną treść życia ludzkiego i umiał uogólniać swoje osobiste uczucia i wrażenia, zamieniając je na szerokie i potężne symbole, działające z równą siłą na wyobraźnię, jak i na rozum czytelnika.

Która uczuciu i zmysłom zaprzecza.

Cierpiecie a myślcie! — i we wnętrzu swoim

Stwórzcie świat własny, jeśli świat zewnętrzny

Wam nie wystarcza: wtedy do duchowej

Natury łatwiej zbliżyć się, a waszą

Cieleśną, ziemską, zwyciężyć zdołacie!

(Akt II, scena II).

Jakkolwiek żyć a cierpieć—to synonimy, celem bytu jednak nie jest bierne poddanie się losowi, квиetyзм, nirwana, lecz działalność myślowa i ciągle doskonalenie się wewnętrzne, czyli jednym słowem: *rozwój, postęp*.

Że Lucyfer wygłaszał tym razem myśli poety, łatwo się przekonać, rozpatrując inne jego utwory, w których rozbrzmiewa podobnie męski ton.

Najwyraźniej widać to w „Childe Haroldzie“ (IV, 127):

Ten własnego rozumu podle się wyrzeka,

Kto nie chce praw myślenia używać swobodnie —

To jedyna, ostatnia ucieczka człowieka..

I ona dziś jest moją. Chociaż ten dar święty,

Od kolebki przykuty, dręczony, ściśnięty,

Przechowany w ciemnościach — żeby naraz władzą

Jasnej prawdy nasz umysł nie był ogarnięty:

Jednak czas i nauka ślepych wzrok oddadzą.

Jest to, jak widzimy, tylko parafraza przemówienia Lucyfera.

Przekonywamy się więc, że, aczkolwiek Byron był przede wszystkim poetą negacyi i buntu, głosił jednak także dodatnie, pokrępiające ducha idee, i miał prawo powiedzieć o sobie:

Lecz ja żyłem i żyłem *nie darmo* na świecie!

Może umysł moc stracić, serce ogień żywy;

Walka trudów budowę cielesną rozgniecie:

Ale tu jest coś we mnie, co zerwie ciągły
 I czasu i udręczeń, i — *po moim zgonie*
Żyć będzie, coś nie ziemskie, czemu tłum nie wierzy,
 Jak liry dzisiaj niemej pamiętne harmonie:
 O ich serca kamienne łagodnie uderzy
 I wyrzuty miłości obudzi w ich łonie ¹⁾.

(Ch. H, IV, 137).

IV.

Z utworów, rozbieranych dotąd, poznaliśmy jedną tylko stronę muzy Byrona — *idealizm*. Poeta przedstawiał człowieka jako istotę, ożywioną podniosłymi aspiracyami, aspiracyami wyższymi nad siły ludzkie, niemożliwymi zatem do urzeczywistnienia i stającymi się, wskutek tego, źródłem zwątpienia i bólu.

Człowiek jednak nie jest marą, utkaną z samych myśli i uczuć, lecz tworem materyalnym. Obok potrzeb duchowych, tkwią w nim także pożądliwości cielesne, obok aspiracji idealnych, instynkty zwierzęce. Co większa, zadowolenie tych niższych potrzeb i namiętności jest koniecznym warunkiem istnienia, gdy tymczasem dążenia wyższe, będące udziałem mniejszości, do niezbędnych warunków życia nie należą. Człowiek *może* kochać, cierpieć, tworzyć i myśleć, *musi* atoli — jeść, pić i spać. Duch i ciało dopełniają się wzajem na ziemi.

Wszyscy wielcy poeci rozumieli to doskonale, i każdy

¹⁾ Porównaj „Testament“ Słowackiego:

Jednak *zostanie* po mnie ta *siła fatalna*,
 Co mi żywemu na nie... tylko czoło zdoła;
 Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,
 Aż was, zjadacze chleba, — w aniołów przerobi.

z nich w sposób sobie właściwy odtwarzał i uwzględniał oba te pierwiastki.

U Szekspira tragiczny tok akcji przerywany bywa przez rubaszne żarty Falstaffa, lub cyniczne rozmowy grabarzy, furmanów i błaznów. We wspaniałym poemacie Goethego, obok pięknej, zadumanej twarzy Fausta, zjawia się co chwila wykrzywione szyderczo oblicze Mefistofelesa. Byron, zawsze skłonny do krańcowości, nie umiał skojarzyć tych kontrastów w jednym i tem samym dziele, by przez zlanie dysonansów wywołać harmonię. W danej chwili, pewne uczucie dominowało w nim nad innemi: jeżeli cierpiał, to cierpiał bez granic i tworzył „Childe Harolda“, „Manfreda“, „Kainę;“ kiedy zaś opanowała go wesołość, wtedy drwił niemiłosiernie ze wszystkiego, nie wyłączając samego siebie, i ubierał ten dziki humor w lekkie i dźwięczne oktawy „Don Juana.“ Po skargach i klątwach nastawały żarty, po płaczu — śmiech, po melancholii — ironia, po trenach i elegiach — satyra.

To zwykły porządek dojrzewania twórczości, zarówno indywidualnej, jak i społecznej: komedia zjawiała się na świecie dopiero po tragedyi, jak proza po poezyi.

Człowiek, poczuwszy, że duch jego ma skrzydła, porzuca rzeczywistość, nim ją jeszcze pozna należycie, i buja po bezgranicznych, ale pustych i mroźnych przestworach oderwanej myśli tak długo, póki nie zrozumie, że ciasna ścieżka do świątyni poznania prowadzi właśnie przez ów pogardzony świat realny, i że dla śmiertelnika, niestety, innej drogi niema — tymczasem przynajmniej.

Można uważać to ograniczenie za krzywdę, lub karę, ale mimo to pozostanie ono faktem, z którym dojrzący myśliciel rachować się musi.

Ponieważ jednak — co także jest faktem niewątpli-

wym — w ograniczonym fizycznie człowieku tkwi, bądź co bądź, poczucie i przecucie nieskończoności, których nawet świadomość własnej niemocy przytłumić nie zdoła, nie dziwnego więc, że namiętny i rozkochany w ideale poeta, zwracając się z musu do życia rzeczywistego, traktuje je ze wzgardą i sarkazmem.

W „Don Juanie“ niema już ani śladu Haroldowskiego marzycielstwa. Poeta nie ucieka od ludzi na pustynię, lecz, rozsiadłszy się wygodnie pomiędzy nimi, podpatruje i wyszydza ich słabostki, błędy, upodobania, zwyczaje, przesady, wierzenia, instytucje etc., słowem wszystko, co stoi w sprzeczności z naturą i logiką. Krańcowy sceptycyzm zajął miejsce dawnego idealizmu. Bohater nie przypomina w niczem owych potężnych postaci, owych Larów, Manfredów, wyzywających niebo i piekło do walki. Taka figura nie licowałaby z realnem, współczesnem, filisterskiem tłem poematu. Don Juan — to chłopak młody, przystojny, dobrego serca, ale pozbawiony zupełnie zasad i nie wybiegający zbyt wysoko ponad poziom mierności. Poddaje się on biernie wypadkom, nie próbując nawet zmienić ich biegu. Po romansie z mężatką, donną Julią, którą małżonek schwytal z nim *in flagranti*, Juan opuszcza ojczyznę, pewien, że miłość ta będzie pierwszą i ostatnią. W parę tygodni jednak, wyrzucony przez morze, po rozbiciu okrętu, na jedną z wysp Jońskich, pokochał namiętnie Haideę, piękną Greczynkę, która mu ocaliła życie. Oderwany od niej, dostaje się, po wielu przejściach, na dwór Semiramidy Północy, by otrzymać godność oficjalnego faworyta.

Dostojeństwo to i przywiązane do niego obowiązki podkopały trochę zdrowie Juana; rzuca więc dwór i uda-

je się do Anglii, gdzie go oczekują nowe stosunki i przygody miłosne.

Tutaj poemat się urywa. Według przypuszczalnego planu, bohater miał, po przebyciu różnych kolei losu, skończyć pod nożem gilotyny rewolucyjnej, niwelującej społeczeństwo francuskie. Śmierć Byrona przeszkodziła wykonaniu tego zamiaru i arcydzieło musiało pozostać niekompletnem (16 pieśni).

Osoba Don Juana zresztą odgrywa w poemacie rolę bardzo podrzędną; głównym i rzeczywistym bohaterem bowiem jest sam poeta, który swawolnie zrywa co chwila nić opowiadania, by pogawędzić trochę z czytelnikiem i zwierzyć mu się ze swoich myśli, lub też puścić jadowity grot dowcipu w serce jakiejś uznanej wielkości, albo zgruchotać potężnem uderzeniem maczugi wielbionego przez tłumy bożka-bałwana.

Precz z fałszem i obludą, głupstwem i przesadami! precz z maską! Niech prawda, zła czy dobra, piękna czy brzydka, ukaże światu swoje oblicze! — oto hasło poematu.

W „Don Juanie“ problemat rozdźwięku pomiędzy poetą a światem jest rozwiązany w sposób zupełnie nowy i oryginalny.

Jakto? Czyż problemat taki wogóle istnieje? Bez wątpienia.

Dawniej — epoka „Burzy i Zapędu“ w Niemczech, oraz okres romantyzmu w całej Europie — uważano poetę, albo, biorąc szerzej, artystę, za jednostkę nadszującą, o sercu przerosłem i wybujałym nad miarę imaginacyi; za osobnika, cierpiącego nieustające męczarnie wskutek zetknięcia z prozą codziennego żywota. Dzisiaj, Lombroso i jego uczniowie (Nordau) ogłaszają artystę za wa-

ryata, albo półwaryata; za osobistość zwyrodniałą, a wskutek tego niezdatną do życia „normalnego” w „normalnym” społeczeństwie.

Która z tych dwóch szkół ma słuszność—to kwestya w danej chwili obojętna. Faktem jest jednak, że nie tylko sami artyści — co mogłoby być poczytane za przesadę,— ale i zimni uczeni uważają indywidua, obdarzone zdolnościami twórczymi, za coś wyjątkowego, odbiegającego mniej lub więcej daleko od zwykłej normy człowieka nowoczesnego.

Mówimy umyślnie: „nowoczesnego” — dlatego, że w starożytności problemat rozdźwięku pomiędzy artystą a światem nie istniał, poezya i sztuka bowiem wiązały się ongi bardzo ściśle z całym nastrojem i ustrojem życia, i wskutek tego artyści wyróżniali się tylko potęgą, nie zaś jakością, swych aspiracji i zdolności od reszty obywateli.

W takiej Grecyi i Indyach ¹⁾ sztuka była ważnym organem kultu religijnego, a poeta—kapłanem, w ścisłym prawie, nie tylko figuralnym znaczeniu tego wyrazu. Epoka renesansu dzięki temu zapewne wydała tylu i tak wielostronnych artystów, że każdy z nich znajdował wśród otoczenia, sympatyzującego z jego działalnością i ideałami, poparcie, zachętę i uznanie.

Dzisiaj sztuka prawdziwa, czysta, jest przedmiotem zbytku, nie pierwszorzędnej potrzeby. Interesy ekonomiczne, polityczne i wogóle utylitarne wysunęły się na pierwszy plan, spychając filozofię, sztukę i wogóle wszyst-

¹⁾ W Indyach najwięksi poeci: Wyaza, Walmiki i Kalidasa, uważani byli za „awatary,” to jest wcielenia samego boga Brahmy.

ko, co nie ma bezpośredniego związku z życiem praktycznym, na stanowiska drugorzędne.

Życie płynie korytem o wiele szerszem, co prawda, niżeli przed laty, ale też i o wiele — płytszem. Potrzeby materialne, dzięki łatwości ich zaspokajania, wzrosły nadmiernie: aspiracje duchowe zmalały w tym samym stopniu. Myśliciel i poeta „wygląda dzisiaj, jak droga perła, przyszyta, zamiast guzika, do sukmany wieśniaka.” Porównanie to, zaczerpnięte z jednej z najpierwszych, a zarazem najpiękniejszych, bo najszczerzych i najżywszych powieści Kraszewskiego, maluje stosunek poety do świata może zbyt dosadnie, ale w gruncie rzeczy dosyć prawdziwie.

Otóż taka „myśląca i czująca” perła, przyszyta gwałtem do sukmany, z którą się w harmonijną całość zlać nie może, pragnie się od niej oderwać, oswobodzić. Stąd owe szamotania tych natur nadezujących, opisywane tylokrotnie przez najznakomitszych mistrzów słowa. Werter i Tasso Goethego, René Chateaubriand’a, Gustaw Mickiewicza i Kraszewskiago („Poeta i Świat”), Charles De-mailly Goncourtów, Claude Lantier Zoli, Obermann Senaucoura, Chatterton de Vigny’ego, Lucyan de Rubempré Balzaca — oto cały szereg typów, w których ich twórcy starali się odzwierciedlić proces walki pomiędzy duszą poety a wymaganiami życia rzeczywistego.

Wszystkie te fikcyjne typy mają wartość dowodową choćby z tego względu, że, niezależnie od materiału obserwacyjnego, jaki zawierają, każdy z twórców włożył w nie cząstkę — i to nie małą i nie najgorszą — duszy własnej i wypowiedział ich ustami, co myśli o stosunku poety do świata.

I, rzecz ciekawa, w każdym prawie ze wspomnianych

utworów walka kończy się — tryumfem świata. Zwyciężeni poeci i artyści odbierają sobie życie, albo waryują, albo, zaprzestawszy walki, cichną z rezygnacją i marnieją po szpitalach i szynkowniach, lub, co gorsza, po saloonach i buduarach. Wypadku zwycięstwa poety nad światem nie spotykamy wcale. Mówimy tu o zwycięstwie w ręcznym boju, w zapasach bezpośrednich, nie o karierze literackiej, uwieńczonej powodzeniem, już to w skutek dyplomatycznych ustępstw poety, już też w skutek zmian, zachodzących, pod wpływem czasu, w umysłowości mas.

Otóż to, o czym powieściopisarze nawet marzyć nie śmieli, zostało urzeczywistnione przez Byrona, który, wychyliwszy do dna kielich goryczy życiowej, zawrzał wściekłym gniewem i postanowił ukarać tych, co mu ów kielich podali. W młodości mścił się nad krytykami swoich pierwowcin poetyckich; w wieku dojrzałym szarpał i drapał do krwi nie tylko swoich osobistych, politycznych i idejowych przeciwników, lecz i wszystkich wogóle przedstawicieli ziemskiego zła i głupoty. Prześladowany poeta zapragnął pokazać światu, że tryumf jego jest przedwczesnym: że ofiara żyje, że nie straciła lwich szponów i umie nimi zadawać dotkliwe rany.

„Don Juan“ — to pieśń zemsty za grzechy świata nie tylko przeciwko samemu poecie, lecz ideałowi i prawdzie, rozumowi i uczciwości.

Owo połączenie subiektywnych cierpień i żalów z niedolą wszystkich duchów pokrewnych; owa solidarność i współczucie z nieszczęściami bliźnich — to właśnie odebrało poematowi charakter pamfletu i uczyniło go dziełem poważnem i jedynem może w swoim rodzaju. Jedynem, gdyż *nikt* i *nigdy* jeszcze nie zaszedł tak daleko

w bezwzględności; nikt nie dokonał tylu egzekucyi, nie karał tak surowo i tak bezlitośnie.

Robił coś podobnego ongi Arystofanes, ale działo się to w epoce, która nie znała obludy: grzeszono wówczas niemal jawnie i nie wstydzono się swoich wykroczeń, to też publiczne nawet szyderstwo nie było zbyt dla karcowego dotkliwem. I Dante umiał być bezwzględny, ale śpiewak „Boskiej Komedyi“ wymierzał karę z całą powagą, z całym niemal aparatem i ceremonią najwyższego trybunału, a to rehabilitowało do pewnego stopnia skazanych. W „Don Juanie“ Byrona niema ani śladu jakichś, że się tak wyrazimy: „form sądowych;“ poeta nie sądzi, lecz od razu zabija przeciwnika i, niby drugi Achilles, włóczy jego trupa za wozem po bruku i błocie...

Nie tylko ludzie, lecz i ich zasady, przekonania, tradycje są poddane surowej krytyce.

Autor nie skłania głowy przed żadną powagą, nie uznaje niczego, wątpi o wszystkim:

Ja nie nie twierdzę, nieczemu nie przeczę,
 Nic nie wiem. A ty, czemu dajesz wiarę,
 Prócz, żeś się zrodził, by umrzeć — człowiecze?
 A może i to fałsz? ¹⁾ (XIV, 3).

A życie nasze, przejrane do gruntu, jak się przedstawia?

Tak — tak — świat musi kręcić się na osi,
 A z nim się kręci cała ludzka trzoda;
 Człek żyje, kocha, mrze, podatki znosi,
 A kędy wiatr powieje, tam się podaje;

¹⁾ „Don Juana“ cytujemy według pięknego i niezwykle wiernego przekładu E. Porębowicza.

Król z tronu rządzi, ksiądz moralność głosi,
Doktor zabija; życie mknie, jak woda,
Człek je i pije, wzdycha, nie zadrzemie
W pracy, cóż z tego?... proch, cień, czasem imię...

(II, 4).

Życie więc—to tylko głupia farsa? Często smutna,
czasem zabawna, a czasem i jedno i drugie.

Oto np. Don Juan, kochanek, rozłączony z damą
swojego serca, stoi na pokładzie okrętu i czyta ze łzami
w oczach jej tkliwy list pożegnalny, powtarzając, drżącym
od wzruszenia głosem, przysięgi wiecznej miłości,
gdy wtem:

Okręt się zachwiał, a on dostał mdłości.
„Wprzód niebo ziemię zgniecie... (Tu się skutki
Wstrząśnienia wzmogły). O, Juliol dopóty
Łkać będę... (Piotrze, daj mi trochę wódki...
Battista, pomóż mi zejść do kajuty...) Aniele!... (Prędeż, wy piekła wyrzutki!...)
Luba!... (Ten okręt chwieje się, jak struty).
Takbym się dzisiaj do nóg twoich cisnął,
Całować!...“ (Tu się gwałtownie zachłysnął).

(II, 19, 20).

Okręt się rozbił i poczał tonąć; wystraszeni podróżni
pili i śpiewali psalmy, bo:

Nie tak na pewno ducha nie posili,
Jak rum i wiara. (II, 34).

Wreszcie siedli do szalupy i puścili się na morze.
Po kilku dniach zbrakło żywności, a wtedy:

„głodem w oczach się zażęgła
Kanibalowa chuć... Patrzą i mileżą,
A szczęki im się wydłużają wilezo. (II, 73).

Oto, według poety, prawdziwa treść człowieka! Parę
dni głodu wystarcza, by go zmienić w dzikie zwierzę!

Nakoniec zaczęto spisywać losy — na liście kochanki
Juana! Ćwiarteczka tego wonnego, tchnącego miłością
bileciku, skazała jednego z rozbitków na grób — w żołądkach
bliźnich. To nic, za to drugiego miłość ocaliła:

Nazajutrz pójść miał chłopiec okrętowy
Najtłustszy — lecz się wymknął z pod tasaka,
Nie przeto, iż miał chęć nie zbywać głowy:
Rzecz ocaliła inna nieboraka.
Oto: już dawno był nie bardzo zdrowy,
Czego przyczyna znowu była taka:
Kiedy w Kadyksie bawił, przez trafunek,
Od dam składkowy dostał подарunek. (II, 81).

To ohydne. Ale głód, zmuszający człowieka do kanibalizmu, należy, bądź co bądź, do rzeczy wyjątkowych.

Ludzie jednak potrafią być zwierzętami nawet w warunkach normalnych. Na dowód poeta kreśli w dwóch pieśniach (VII i VIII) z niezwykłą prawdą i plastyką okropności wojny zaborczej. Tam człowiek, nie głodny wcale, ani przyciśnięty koniecznością, morduje i przelewa krew współbraci, a wódz, rzeźnik i arlekin w jednej osobie, donosi tronowi o rezultatach krwawego zwycięstwa, w żartobliwym epigramie (IX). Wszystko to doprowadza poetę do wściekłego wybuchu:

Psy wy, czy ludzie!... Zbyt wiele zaszczytu,
Gdy was zwę psami. Psy od was zacniejsze!
Czytajcie — lub nie, najmniej u mnie wy tu
Znaczyście, z żywych istot najpodlejsze.

Niema się co ludzi: pod ubraniem człowieka kryje się nagie ciało, a pod ciałem — szkielet. Cnota, szla-

chetność, dobroć — to także, po większej części przynajmniej, obłudny kostium tylko, z pod którego wyzieraają niskie instynkty zwierzęce. Cóż to jest np. miłość?

 Miłość jest próżnością
 I samolubstwem w poczęciu i skonie. (IX, 73).

 Najzaczniejsza jest miłość platoniczna:
 Tą się zaczyna zwykle, albo kończy. ¹⁾ (IX, 76).

A, patrząc na nasze troski i zabiegi, na naszą próżność, dumę, pozorną wielkość i obłudną cnotę:

*Śmierć się uśmiecha. Spójrzaj na te gnaty!
 Człowiek upatrzył w nich ową nieznana
 Rzecz, co, jak słońce, w mrok pogrąża światy,
 Aby gdzieindziej nowe stworzyć rano ²⁾;
 Ty płaczesz — ona zaś z każdej się straty
 Śmieje... Patrz na tę broń, którą kościaną
 Dłonią swą trzyma. Zgrozą włos się jeży,
 Kiedy tak zęby z ust bez warg wyszczerzy. (IX, 11).*

¹⁾ Porównaj także strofy: II, 22, 23, 109, 205 etc.

²⁾ Nihilizm Byrona nie wykraczał po za progi doczesności. W istność pozaświatową wierzył i nawet w sceptycznym „Don Juanie” przyznawał się do tego:

Chcę mnie łaskawi kazuiści schłostać,
 Żem nie pobożny, szepejąc w wielkiej dumie;
 Każ-no im ze mną na modlitwie zostać,
 A wnet przekonasz się, kto lepiej umie
 Najprostszą drogą do nieba się dostać.
 Ja mam ołtarze na górach, w mórz szumie,
 W przestworzach, w Wszystkiem, co z Jedności płynie,
 Z której się wzięła dusza, w której zginie. (IV, 104).

Zacytowane „Credo” ma charakter panteistyczny (wpływ Shelleya); wogóle jednak poeta skłaniał się ku deizmowi, wolne-

W tym ponurym chaosie negacyi błyskają jednak kiedy niekiedy promienie gwiazdy, która do śmierci przewodniczyła nie tylko myślom, lecz i czynom Byrona.

Poeta, nawet szycząc i bluźniąc, nie zapominał o nie-szczęśliwych bliźnich, o ofiarach samolubnej polityki gabinetów europejskich, o wydziedziczonych i pasierbach fortuny. Nienawidzi on wojny, uważając ją za plagę społeczną, korzystną dla wielkich, zgubną dla małuczkich.

Piękniejszą sławę ma ten, co z łez oczy
 Otrze, niż ten, co morze krwi wytoczy.
 A to dlaczego? Bo w sumieniu wie, że
 Dobrze uczynił; gdy ten, mimo kwiaty,
 Hymny i łuki, wstęgi, łaski, krzyże,
 Pensye od ludu, co sam *niebogaty* —
 Jest zawsze — oprócz walki dla wolności —
 Synem zabójstwa, rabunku i złości,
 I jest, i będzie zawsze przeklinany —
 Ty, Leonido, nie — i Waszyngtonie! —
 Bo świętem zgłiszczęm są wasze majdany,
 Z których zapachem kwiatów wolność wionie —
Jak słodko w uchu brzmi ten dźwięk kochany!
 Gdy przed zdobywcą będzie błądł w pokłonie
 Niewolnik, wasze imię hasłem będzie,
 Ziemi, wolności póki nie zdobędzie ¹⁾.

Ze czią wspomina imiona szlachetnych bohaterów

mu od wszelkich formulek obrzędowych. „Nienawidzę książek religijnych, chociaż Kocham Boga, ale bez bluźnierczych pojęć sekciarzy” (1807). „Nie wiem, kogo bardziej nienawidzę: czy zuchwałego potępiającego bigota, czy zuchwałego unicestwiającego *niedowiarkę*” (1822). Panteista Shelley wyrażał się o Byronie, że jest on „mało co lepszy — to znaczy inny — od chrześcijanina.” (Porównaj: Spasowicz, Dzieła, II, 123, 148—151).

¹⁾ Przekład Porębowicza. Warszawa, 1886. (VIII, 4, 3).

(X, 59), z pogardą mówi o zwycięzcy Napoleona, „Wellingtonie, albo raczej Villaintonie“ (IX, 1):

Pragnąłbym wiedzieć, kto prócz ciebie i twej
Szajki zysk odniósł z Waterloońskiej bitwy.
Pochlebstw nie gadam. już cię, jak indyka,
Spasiono niemi: lubisz je — nie dziwo;
Czyj żywot w ciągłej rzezi się zamyka,
Temu się sprzykrzy ludzkich ciał mięsiwo,
I chętniej ody. niż satyry łyka.
Lubisz być wielbion za każdą szczęśliwą
Omyłkę! Zbawco ludów — nie zbawionych,
„Swobodzicielu — nieoswobodzonych“

Smaga Jerzego IV:

Chudy głód nie tknie stołu ojca ludów:
Eryn mrze — Jerzy waży dziesięć pudów.
(VII, 126).

Ojczyźnie swej wyrzuca (X, 66—68), że się podjęła roli stróża więziennego.

Słowem, poeta nie przebacza nikomu, kto śmiał stanąć w opozycji do jego ideałów politycznych i społecznych. Jakie to były ideały — wspominaliśmy już niejednokrotnie. Swoboda, posunięta do ostatnich, niemożliwych niemal granic, tworzyła ich fundament.

Jedyną zaś drogą do osiągnięcia tego ideału mogła być, według poety, rewolucja ¹⁾. „Uprościłem moją politykę — pisał: — program jej — to śmiertelna nienawiść do wszystkich rządów istniejących.“ Co na miejscu tych rządów stanie, o to się nigdy Byron nie troszczył. W „Don

¹⁾ If I had not perceived that revolution
Alone can save the earth from hell's pollution.
(VII, 5, 1).

Juanie,“ poemacie negatywnym *par excellence*, darmobyśmy szukali śladów innego programu.

„Ugodziwszy w nicość bytu śmiechem“ i odrzuciwszy na bok ponurą maskę „Manfreda,“ autor ukazuje na przemiany: to ruchliwe, uśmiechnięte szyderczo rysy Arystofanesa, to znów natchnione oblicze Tyrteusza, nawołującego do walki, która ma „hańbę ziemi wykorzenić z gruntem.“ (VII, 51).

Taki poemat nie mógł się przestarzeć. Pierwiastki, na jakich go poeta zbudował, a mianowicie: *wędza i głupota* ludzka, są tak ściśle związane z naturą człowieka, że dopóki świat nie ulegnie rdzennemu przekształceniu, one nie zaginą i będą wiecznie przedmiotem politowania i śmiechu, oraz krynicą niezadowolenia, prowadzącego w rezultacie do zmian i przewrotów społecznych. Nawet wycieczki osobiste dałyby się *mutato nomine* zastosować i dzisiaj, boć przecież „rynna płynąca krwią, zmieszana z błotem“ — Castlereagh, oraz renegat i poeta w jednej osobie — Southey, nie zeszli z tego świata bezpotomnie!

Należy również pamiętać, że aczkolwiek żywioły polityczno-satyryczne przeważają w „Don Juanie,“ nie wypełniają one jednak absolutnie ram poematu, w które twórca wtłoczył wiele jeszcze innych rzeczy, a zwłaszcza mnóstwo scen i obrazów miłosnych. Na pierwszym miejscu trzeba postawić śliczną opowieść o stosunku Juana z Haidą, naiwnem dzieckiem natury (pieśń II, III i IV); dalej dowcipne sceny w Haremie (V i VI), oraz pełen charakteru opis życia w arystokratycznym zamku angielskim (XIV, XV i XVI).

Poeta wprowadził tu także znaczniejszą, niż w poprzednich poematach, liczbę osób i traktował je z wielką prawdą i w sposób nawskroś realistyczny, nie przypomi-

nający w niczem młodocianej, liryczno-paetycznej manieri. Wszyscy bohaterowie i bohaterki „Don Juana” — to żywe osoby, nie maski, za którymi się ukrywa autor.

W sposób równie realistyczny traktował Byron i opisy wypadków, osiągając niekiedy niesłychaną plastykę i wyrazistość. Wspaniałym np. jest epizod z wojny, kiedy stary, waleczny Turek, traci po kolei wszystkich synów (VIII, 104—119):

...Spojrzał dokoła i zrozumiał bieden,
Choć już pół martwy, że został sam jeden.

...lufy karabinów
Porwał; i w piersi całą mocą wtłoczył
Bagnety, które mu zabiły synów.
Spojrzał na swoją gromadkę kochaną
I wytehnął życie jedną wielką raną. (VIII).

„Don Juana” nazwał sam Byron w jednym w listów „epopeją naszych czasów.” Czy słusznie? — Bez wątpliwości. Jeżeli bowiem „Iliada” i „Odysea” dają dokładny obraz społeczeństwa greckiego w pewnej epoce, to „Don Juan” odtwarza niemniej dokładnie życie duchowe społeczeństwa europejskiego w końcu XVIII i początku XIX wieku. Różnica tonu, przewaga żywiołu podmiotowego, brak klasycznego spokoju i aparatu mitologicznego, wszystko to nie zmienia samej istoty rzeczy. Wszakże dramat Szekspira wspiera się na innych zupełnie podstawach, niż dzieła dramaturgów greckich, a mimo to dramatem być nie przestaje. Tak, „Don Juan” jest epopeją, w której sam poeta zajął swawolnie tron gromowładnego Jowisza, by stamtąd, zamiast piorunów, pu-

szezać w bogów i ludzi strzelające rakiety i szmermele dowcipu.

Wielu bardzo krytyków i historyków literatury, a między innymi Taine, Brandes i Bleibtreu, wyraziło się z uznaniem o wartości „Don Juana;” najpiękniej jednak i najsprawiedliwiej ocenił i scharakteryzował to dzieło arcy mistrz poezji niemieckiej, Goethe (Werke, tom XII, wyd. Kurza, str. 557):

„Don Juan — powiada autor „Fausta” — jest utworem bezgranicznie genialnym; nienawisć do ludzi posuwa się tam do ostatecznych krańców okrucieństwa, miłość do ludzi tonie w głębinach najśłodszej sympatii. Musimy przyjąć z wdzięcznością i zachwycić się tem, co nam autor z nadmierną swobodą, ba! nawet z zuchwałością, podać się ośmielił.”

V.

Rozpatrzyliśmy trzy główne, zasadnicze dzieła Byrona; teraz przejrzymy pobieżnie resztę jego większych utworów.

„Manfred” jest poematem pokrewnym „Kainowi,” ale stoi o wiele niżej, zarówno pod względem ścisłości kompozycji, jak i podniosłości idei. Manfred cierpi i walczy po męsku z cierpieniem, ale cierpi egoistycznie i szuka ulgi tylko dla siebie, gdy tymczasem Kain boleje nad losem wszystkich istot, skazanych na męczarnie bytu.

Przyznając wyższość moralną Kaina nad Manfredem, żaden z krytyków, jak nam się zdaje, nie zwrócił uwagi na to, że Kain reprezentuje początek wątplenia i buntu, Manfred zaś — jego kres; Kain więc wierzy w możliwość innego porządku świata, Manfred zaś wyle-

czył się już z tych złudzeń i zubożał na wszystko, prócz własnego cierpienia.

Kain dowiaduje się dopiero od Lucyfera, co warto życie i rozum człowieka, Manfredowi nie tajno już od dawna, że:

Bólem jest wiedza: ten, co wie najwięcej,
Najgłębiej czuje tę prawdę okropną,
Że drzewo *wiedzy* nie jest *życia* drzewem...

Zbadał on wszystkie nauki; robił ludziom dobrze; kruszył swych nieprzyjaciół — ale to wszystko nie dało mu szczęścia...

Kain — to ludzkość młoda, naiwna, pełna zapału i tytanicznych aspiracji; Manfred — to ludzkość zmęczona próżną walką o szczęście i wzdychająca tylko do nicości, „nirwany.“ — „Czegóż chcesz, ludzki synu?“ — pytają go wezwane duchy. — „*Zapomnienia*“ — odpowiada Manfred.

Kto wie, czy Kain, przy końcu żywota, nie pragnął tego samego?

Z dawnego tytanizmu pozostała Manfredowi tylko bezgraniczna duma i nieugięta siła woli.

Konając już, walczy on ze złymi duchami i zwycięża ich potęgą swej energii wewnętrznej:

Stawię wam czoło! Choć czuję, że dusza
Wyływa ze mnie: ja wam się opieram,
I nie ustąpię, dopóki mi starczy
Ziemskiego technienia, by z was sztydzić, póki
Sił mi wystarczy, aby walczyć z wami.
...Precz do swej otchłani!
Ty nie masz władzy nade mną — to czuję,
Ty mieć jej nigdy nie będziesz — *wiem* o tem;

Tys mnie nie kusił nigdy, bo nie mogłeś;
Jam twą igraszką nie był, ni zdobywcą
Nie jestem! Swoim własnym *niszczycielem*
Byłem i będę nadal. Precz ode mnie,
Wrogi bezsilne! Ręka śmierci na mnie
Spoczywa teraz — ale nie dłoń wasza!

Słusznie też bardzo powiedział Taine (*Histoire de littérature angl.*, IV, 395), porównywając „Manfreda“ z „Faustem“, że „jeżeli Goethe był poetą *wszechświata* (kosmosu), to Byron był poetą człowieka (*indywiduum*), i jeżeli w pierwszym duch rasy niemieckiej znalazł najdoskonalszego swego tłumacza, to drugi był istotnym przedstawicielem ducha narodu angielskiego.“

Pod względem artystycznym, Manfred, ujęty w nużącą formę monologu, przerywanego tylko kiedy niekiedy krótkimi dyalogowanymi scenami, przedstawia się mniej korzystnie od innych prac dramatycznych Byrona, zwłaszcza, że, wyjąwszy głównego bohatera, wszystkie figury trzymane są w zarysach sylwetkowych, bez śladów głębszej charakterystyki.

„Niebo i Ziemia“ stanowi dalszy ciąg „Kaina“ i maluje, również w formie dramatycznej, ostatnie chwile pokolenia, skazanego na śmierć w falach potopu. Od ogólnej zagłady ratuje się tylko Noe z rodziną, oraz dwie córki plemienia Kainowego, ocalone przez swych kochanków aniołów.

W „Sardanapalu“ przedstawił Byron swoje własne odrodzenie pod wpływem miłości (Hrabina Guiccioli). Cudownie piękną, jak większość byronowskich charakterów niewieścich, jest w tym dramacie postać greckiej niewolnicy, Myrry. Kocha ona swego pana, Sardanapala, bo musi go kochać, chociaż sama przed sobą wstydzi

się tego, że serce dumnej Greczynki mogło zapłonąć uczuciem dla barbarzyńskiego monarchy. By podnieść kochanka do swego poziomu i uczynić godnym siebie, wyrwa go ona ze zuwieszającego życia, pobudza do czynów bohaterskich i ginie z nim razem dobrowolną śmiercią w płomieniach.

Postać samego Sardanapala, — który rządzi krajem łagodnie, unikając wojen, nie z tchórzostwa, lecz z dobroci, a któremu poddani wywdzięczają się za to nienawiścią i buntem, — postać ta uosabia niejako poglądy Byrona na władzę i jej stosunek do tłumu, korzącego się tylko przed siłą brutalną i nieumiejącego odróżnić szlachetności od niedołęstwa.

— „Życie me — to miłość“ — powiada Sardanapal.

Do krwi przelewu konieczność jedynie
Zmusić mnie może. Ani jedna kropla
Krwí asyryjskiej za mnie nie płynęła...
Więc nienawidzą mnie, gdyż ja nie umiem
Ich nienawidzić; przeciw mnie powstają,
Bo nie *uciskam* ich. O, ludzie! ludzie!
Kosy wam trzeba, nie berła! Tak kosy,
By was, jak trawę, ciąć, inaczej bowiem
Kąkol się pośród was i chwasty rodzą,
Co płodną ziemię zmieniają w pustynię...

Grzechem istotnym Sardanapala atoli była nie tyle jego dobroć, ile sybarytyzm i obojętność na pewne instynkty i potrzeby, bez których życie państwowe byłoby praktycznie niemożliwym, zwłaszcza w despotycznej monarchii wschodniej. Pomiedzy tyranią i okrucieństwem z jednej, a niedbalstwem z drugiej strony, istnieje droga pośrednia, o której Sardanapal dowiedział się w chwili,

kiedy już nie pozostawało mu nic innego, tylko umrzeć śmiercią bohaterską.

Sardanapala odmalował poeta *con amore* i zrobił z niego postać realną, a zarazem niepowszednią i pociągającą, pomimo wielu wad, oraz lekkiej skłonności do fanfaronady, która tylko, dzięki prawdziwej odwadze i szlachetności, schodzi na drugi plan i nie razi czytelnika. ¹⁾

VI.

Dzieła sceniczne Byrona — z wyjątkiem dramatycznych poematów „Manfreda“ i „Kaina“ — długo uważane były przez krytykę za utwory podrzędnej wartości. Surowy ten sąd dotykał zwłaszcza tragedii weneckich, „Sardanapalowi“ bowiem przebaczone, dla wielu innych zalet, jego rzekome wady dramatyczne. O tragediach weneckich jednak nawet najznakomitsi współcześni krytycy Byrona, jak Brandes i Spasowicz, wyrażali się z lekceważeniem, Taine zaś milczy o nich zupełnie, zapewne dlatego, że charakter tych utworów nie dał się przystosować do ram, w jakie genialny Francuz pragnął wtłoczyć całą literaturę angielską. Z wielkiem uznaniem za to, ba! nawet z uwielbieniem, mówił o nich Bulwer (Anglia i Anglicy, ks. IV, roz. 2); w ostatnich zaś czasach przyłączył się do tego poglądu głośny wielbiciel i znawca muzyki Byrona, Bleibtreu, w swojej „Historii literatury angielskiej“ (tom II, str. 267—280). Prawda, jak to niekiedy

¹⁾ „Sardanapal“, podobnie jak i „Kain“, rzuca charakterystyczne światło na „buntowniczą“ skłonność Byrona do podejmowania poetycznej rehabilitacji istot i typów, potępionych przez wiekową tradycję.

bywa, leży pośrodku. Rzeczywiście, tragedye Byrona nie stoją na wysokości jego arcydzieł, albowiem autor „Don Juana“ i „Childe Harolda“ mniej posiadał zdolności do dramatu, aniżeli do innych rodzajów poezyi. Prócz tego, nie należy zapominać o tem, że pisząc dla sceny, krępował dobrowolnie swój talent więzami klasycznych dogmatów, bez których ten „konserwatywny burzyciel“ nie uznawał teatru i wogóle poezyi, co atoli nie hamowało wcale jego orlich polotów w liryce i epice.

Z tego jednak, że dramaty zajmują w twórczości Byrona stanowisko drugorzędne, nie wynika bynajmniej, iż są one zupełnie pozbawione wartości. Przecież „Grażyna“ nie dorównywa „Tadeuszowi“, a czyż komu przyszło na myśl twierdzić, że „Grażyna“ nic nie jest warta? Drugorzędne nawet dzieła geniuszów mogą jeszcze rościć prawo do bardzo poczesnego miejsca w dziejach literatury.

Prócz tła historycznego, posiadają tragedye weneckie jedną jeszcze wspólną cechę, a mianowicie: obie są oparte na konflikcie dramatycznym jednostki z państwem, reprezentowanym przez samolubną kastę zazdrośnych i mściwych oligarchów. A w obu tragediach pokrzywdzonym przez państwo jest nie plebejusz, lecz patrycyusz z krwi i kości, będący nie tylko członkiem, ale nawet naczelnikiem klasy rządzącej. W „Foscarich“ szlachetny doża, poświęciwszy niewinnego syna interesom i zawiściom kastowym, ubranym w sukienkę dobra publicznego, umiera z boleści i żalu. W „Falierim“ znowu, znieważony książę spiskuje z ludem przeciwko szlachcie, z której sam pochodzi, i kończy życie pod toporem katowskim. I w jedną i w drugą sztukę włożył Byron cząsteczkę swojego „ja.“ I on wszakże, potomek starożytnego szczepu, uro-

dzony członek rządu swojej ojczyzny, prowadził przez całe prawie życie zaciętą walkę z tym rządem, a chociaż był demokratą z przekonania, pozostał zawsze arystokratą z instynktów, i przy zetknięciu z tłumem odczuwał zapewne to samo, co czuje Marino Faliero w chwili przybycia na zebranie spiskowców. Kiedy Brutus ludowy, Izrael Bertucio, odzywa się do niego:

Ja nie jestem szpiegiem,
A *my* obadwaj zdrajcami,

— to *my* w ustach plebejusza razi ucho dumnego doży, który nie może bez bólu zerwać dawnych, ani też bez wstrętu zadzierzgnąć nowych węzłów. — „Czy myślisz, — powiada — że dusze

Takiego rodu, jak mój, mogą zostać
W spokoju, gdy ich ostatni potomek
Węzłami spisku wiąże się nad brzegiem
Przezystych grobów ich z ukąszonymi
Plebejuszami? (Przekład F. Jezierskiego).

Marino Faliero jest przedewszystkiem człowiekiem; obywatelskie i książęce obowiązki idą u niego w drugiej linii. Jakkolwiek dawno oburzała go niesprawiedliwość rządu weneckiego, jednak wtedy dopiero, gdy sam jej doświadczył, kiedy go osobiście obrażono, rzuca się, niby lew zraniony, pragnąc za jednym zamachem pomścić lud i siebie i — zreformować państwo.

Zupełnie inaczej przedstawia się doża Foscarini. Zaczyna ten starzec, który poświęcił życie i zdrowie na usługi ojczyzny, zmuszony jest, w chwili, gdy przysporzył Wenecyi potęgi i okrył ją nową chwałą, przydawać sądowi, znęcającemu się nad jego jedynym synem. Jacopo Fos-

cari jest niewinny. Doża wie o tem, a jednak bez słowa skargi pozwala go torturować i skazać na wygnanie, ponieważ dla prawdziwego księcia-patryoty nawet bezprawie ustaw ojczystych powinno być świętem. Takiego patryotyzmu, takiego zaparcia się siebie, nie może pojąć Marina, żona Jacopa a synowa doży, jeden z najoryginalniejszych typów niewieścich Byrona. Marina, jako kobieta, jest przede wszystkim żoną i matką: horyzont jej uczuć i myśli nie wybiega po za granice obowiązków rodzinnych, wyższych, według niej, nad wszelką politykę państwową, zwłaszcza, gdy ta dopuszcza się okrucieństw. Kocha ona męża i szanuje teścia, ale nie pojmuje rezygnacji obu:

...Ta miłość

Ku tej tyrańskiej, tej niewdzięcznej ziemi
Jest namiętnością, nie patryotyzmem!

—woła oburzona, a w chwili, kiedy doża, złamany śmiercią ukochanego syna, po raz pierwszy ujawnia tłumione dotąd cierpienie, Marina nie może się powstrzymać od szyderstwa:

I ty nakoniec czujesz! Gdzież jest teraz
Ów stoik państwa?

Jeżeli Foscari starszy reprezentuje głęboki, ale rozumowany patryotyzm męża stanu i księcia, to w postaci Jacopa wcielił poeta owo naiwne, fizyczne przywiązanie do kraju, które każe wygnańcowi narażać się na śmierć i tortury za możliwość odetchnięcia ojczystym powietrzem, choćby w więzieniu. Przez usta wygnańca Jacopa, wygnaniec Byron wygłaszał niewątpliwie własne uczucia i myśli, boć i on, jak sam wyznaje w „Childe Haroldzie,” kochał swoją niewdzięczną ojczyznę (IV, 8, 9):

Jam się jednak urodził w kraju, gdzie mieszkańce
Z ojczyzny słusznie dumni; jeśli mam powody
Rzucać wyspę nietknętą, mędrców i swobody
I ojczyznę przenosić na dalekie krańce:
Jam jednak kochał moją — i chociaż popiołem
Legnę kiedy na ziemi, która nie jest moją,
Duch powróci do kraju, gdzie mój żywot wzięłem,
Jeśli duchom otwarte wszystkie miejsca stoją.
O, bo w moich marzeniach, ja żywię nadzieję,
Że na ziemi ojczystej, w ojczystym jej brzmieniu
Moje imię i moja sława zajaśnieje.

Z innych figur tych obu tragedyi wyróżniają się jeszcze (w „Falerim”) namiętny Kalendario i szlachetny Izrael Bertucio, idący na śmierć z wiarą, że:

Nie upadają nigdy ci, co giną
Za wielką sprawę; pień może się zbroczyć
Ich krwią, ich głowy mogą schnąć na słońcu,
Ich członki bielić się na bramach miasta
I murach zamków; lecz ich duchy będą
Krążyły wiecznie.

Niektórzy uważają Bertucia za portret Shelleya, Kalendara zaś za młodego Gambę; czy tak jest, nie wiemy; w każdym razie jednak w scenie zebrania spiskowców nie brak zapewne reminiscencji karbonaryzmu, do którego najgorliwszych członków Byron należał. Wiele nawet ustępów w „Falerim” wplótł poeta-karbonarysz w celu czysto politycznym. Do tych należą np., rażące nas dzisiaj rozwlekłością, lecz bez wątpienia brzmiące inaczej w uchu współczesnych, tyrady doży, a specjalnie jego przedśmiertny monolog i prorocтво.

Prócz powyższych, napisał Byron jeszcze dramat intrygi pod tyt.: „Werner,” nie odznaczający się niczem

wybitnem, ani w treści, ani w robocie. Ciekawiej o wiele przedstawia się fragment fantastycznego dramatu „Bezkształtny przekształcony“ (The Deformed Transformed), w którym poeta wprowadził postać pokrewną Mefistofelesowi Goethego. Demon ten, noszący imię Cezara, przemienia biednego garbusa w bohatera, sam zaś obleka na siebie jego nieforemne ciało. Rzecz ta, niestety, została niedokończoną.

Z innych utworów zasługują na uwagę „Melodye Hebrajskie,“ — zbiór liryk na tle tematów biblijnych, oraz „Ciemność“ — ponura fantazja, znana u nas z przekładu Mickiewicza.

Z satyrycznych poematów wyróżniają się „Wiek brzozy“ (The Age of Bronze) i „Widzenie Sądu Ostatecznego“ (Vision of Judgement). Pierwszy nosi podtytuł: „Carmen seculare et annus haud mirabilis“ i maluje w bardzo niepoehlebnych kolorach stosunki, oraz działaczy politycznych Europy w r. 1823.

„Widzenie Sądu“ jest dowcipną parodią z analogicznego poematu Southeya, który napisał apoteozę Jerzego III.

„Skarga Tassa“ i „Proroctwo Dantego,“ chociaż Byron pragnął wyrazić w nich myśli i uczucia sławnych poetów włoskich, przesycone są nawskroś subiektywizmem autora, który w losach swoich poprzedników dopatrywał się podobieństwa do własnego życia i cierpień ¹⁾.

¹⁾ Dla dokładności podajemy jeszcze tytuły drobniejszych prac Byrona, które są pominięte w niniejszem studium: „Wyspa“ (The Island), opis życia zbuntowanych majtków na wyspie Tahiti wśród zwrotnikowej natury; „Mazepa“ — do którego tematu miał dostarczyć Malezewski; „Beppo“ — komiczne prelu-

VII.

Wogóle osobistość poety przebija wszędzie, w każdym jego utworze. Ów subiektywizm wpłynął pod tym względem niekorzystnie na twórczość Byrona, iż ograniczył pole jego poetyckiej działalności.

Czuł on to sam, że nie wszystkie struny jego lutni brzmią równie czystym i pełnym dźwiękiem, że nie wszystko, co żyło w jego myśli, odżyło w słowie. („Ch. H.“ III, 97):

Gdybym odziać mógł w ciało, mógł wydobyć z łona
To, co w jego najgłębszej toni się znajduje.
Gdyby w mowę myśl moja była obleczona,
Gdyby serce, duch, miłość, wszystko to, co czuję,
Com cierpiać i co cierpieć, co pierś moją trzusi,
Wszelki ból w jednym słowie zdołał być odbity,
A słowo było gromem: mówiłbym do ludzi —
Ale żyć i umierać muszę nieodkryty,
Z myślą moją bez głosu, jak miecz niedobyty.

Brak wielostronności równoważył się u Byrona olbrzymią, tytaniczną potęgą i siłą. Pod tym względem mógł on śmiało rywalizować nawet z Szekspirem, od którego atoli był niższy na punkcie intuicji artystycznej, to jest zdolności odtwarzania z jednego, lub kilku charakterystycznych szczegółów, całej postaci, epoki, rzeczy. Za to kiedy stał na pewnym, *realnym* gruncie, kiedy kreślił namietność, pokrewną swojej naturze, kiedy

dyum do „Don Juana“ na tle życia weneckiego; „Parisina“ — ustęp z krwawej kroniki małych dworów włoskich; „Poezye do Napoleona,“ którego poeta uwielbiał jako bohatera, a potępiał jako uzurpatora; wreszcie mnóstwo drobnych utworów okolicznościowych, lub rodzinnych.

malował to, co widział, czego doświadczył, — a w innych warunkach, jak sam wyznaje, tworzyć nie umiał — wtedy był niedoścignionym w plastyce i wyrazistości. Scen i opisów w „Don Juanie“ mógłby mu pozazdrościć nie jeden naturalista ¹⁾.

Co do stanowiska Byrona we wszechświatowej literaturze, oraz praw jego do nieśmiertelności, — na to pytanie odpowiemy słowami poety, który, sam będąc genialnym, najlepiej pojmował i oceniał pokrewnego sobie ducha. Goethe, zapytany, czy dzieła Byrona przyczynią się w czemkolwiek do rozwoju i ukształcenia ludzkości, odrzekł, co następuje: „Śmiałość Byrona, jego odwaga, granicząca z zuchwałością, jego potęga i wspaniałość — czyż to wszystko nie kształci i nie rozwija? Każda *wielkość*, z chwilą kiedy ją poznajemy, działa na nas w sposób dodatni, kształci nas i pobudza do dalszego rozwoju.“

Byron sam doskonale zdawał sobie sprawę z potęgi i ważności poezji. W „Childe Haroldzie“ powiada:

Bo utwory geniuszu nie z gliny się tworzą —
Nieśmiertelne swym duchem, promienie jaśniejsze
Do piersi naszej leją — i blaski te mnożą,
I są nam coraz droższe i coraz piękniejsze...
My z tych tworów czerpiemy to, co nie dozwoli
Los życiu bezbarwnemu w krainach niewoli.
One przedmiot odrazy naszej rozpraszają
I w sercu jego miejsce zastępują powoli;
Odświeżają kwiat życia, próżnię zapełniają...

¹⁾ Podobnie, jak naturaliści współcześni, opierał Byron wszystkie swe opisy na dokumentach „bezpośrednich.“ Niektóre strofy są ustępami pamiętników, ujętymi w rymy.

Słowa te dadzą się zastosować doskonale i do twórczości autora tytu wzniosłych, silnych i szczerych poematów.

3. Wpływ Byrona na literaturę polską.

I.

Geniusz nie zjawia się nagle i nie schodzi ze świata bez śladu. Byron miał poprzedników, którzy mu utworowali drogę, i zostawił po sobie następców, prowadzących dalej zaczęte przez niego dzieło. Drzewo genealogiczne prądu duchowego, który wydał Byrona, da się z łatwością nakreślić od korzenia aż do szczytu.

Źródłem wszystkich ruchów, zarówno na polu religijnem, jak filozoficznem i literackiem, był ów olbrzymi przewrót w życiu umysłowem ludzkości, owa reakcja przeciwko średniowiecznej mistyce i filozofii, zwana *Odrodzeniem*. Ponieważ społeczeństwo europejskie w wiekach XV i XVI za mało było ukształcone i rozwinięte, by mózdz wytworzyć i wysnuć z samego siebie nowe poglądy na sztukę, zwróciło się ono ku ideom i ideałom starożytności klasycznej. Powoli jednak ów zdrowy *neo*-klasycyzm stał się zimnym *pseudo*-klasycyzmem; zmartwiał, zeszytywniał i przeszedł w bezduszny formalizm, z którego najpierw (w drugiej połowie XVIII w.) otrząsnęła się literatura niemiecka, a później dopiero (koniec XVIII i początek XIX w.), za jej przykładem i piśmiennictwo angielskie.

Nowy prąd duchowy, zwany pospolicie romantyzmem, przedostawszy się z ojczyzny Goethego do ojczyny Szekspira, połączył się tam z innemi żywiołami

i stworzył piękną i oryginalną poezję, która dosięgała punktu kulminacyjnego w dziełach Byrona.

Pod wpływem tego wieszczu zaczęły się budzić do życia inne literatury europejskie, a między nimi i polska; wpływ autora „Childe Harolda“ jednak nie był u nas ani jedynym, ani wszechwładnym.

Idee byronowskie nie padły w Polsce na grunt zupełnie surowy i nieprzygotowany. Pomijając już stosunki polityczne, które zarówno u nas, jak i w całej Europie, usposabiały młodzież sympatycznie dla muzy angielskiego barda, mamy dowody, że i pod względem czysto estetycznym, przyszli odnowiciele poezji polskiej, jeszcze przed poznanieniem się z utworami Byrona, działali w pokrewnym jego kierunkowi duchu. Duch ten przyszedł do nas z tego samego źródła, skąd przybył do Anglii, a mianowicie: z Niemiec. W pierwszych poeziach Mickiewicza („Ballady i Romanse“) czuć wpływ Goethego („Świtez“—„Fischer“), Szylera („Rękawiczka“) i romantyków niemieckich, ale niema ani śladu oddziaływania Byrona. Dlatego też zdanie, wygłoszone później przez Mickiewicza w „Kursie Literatury“, że Byron „jest tajemniczem ogniwem, łączącym wielką literaturę słowiańską z literaturą Zachodu,“ należy rozumieć tak, iż poezje autora „Korsarza“ wzmocniły i uświadomiły drżące już poprzednio w łonie całej Słowiańszczyzny, a więc i społeczeństwa polskiego, potrzeby i dążenia estetyczne i przyspieszyły ich wybuch, ich urzeczywistnienie. „Wielu z pisarzy — powiada dalej w tem samem miejscu Mickiewicz ¹⁾ — nie znało nawet dzieł poety

¹⁾ „Literatura słowiańska,“ tom III, str. 132, wydanie Merzbacha.

angielskiego; zasłyszeli ledwo kilka dźwięków, kilka urywków jego wierszy, i tego było im dosyć. Miał on tak wielką siłę, że dawał ją czuć w kilku słowach, że tych kilka słów mogło potrącać, obudzać dusze, odkrywać im, czem były.“ Zachodził tu proces podobny temu, jaki powstaje, kiedy do naczynia, zawierającego zgęszczony roztwór soli mineralnej, wrzucimy kryształ tej samej soli, wywołując przez to natychmiastową krystalizację całej masy, która poprzednio nie posiadała żadnego określonego kształtu i nie różniła się wcale od obejmującej ją cieczy.

W taki sposób oddziałał Byron na całość, na charakter literatury polskiej wogóle.

Niezależnie jednak od tego, czysto podniecającego, agitacyjnego, że tak powiemy, wpływu na rozwój poezji, autor „Manfreda“ wywarł również na większość poetów naszych wpływ bardziej bezpośredni, dotykalszy i wycisnął, mniej lub więcej wyraźnie, piętno swej indywidualności na pewnej części ich utworów.

„Marya“ Malczewskiego np., której autor znał się podobno osobiście z Byronem, przypomina, zarówno formą, układem, jak i mnóstwem szczegółów, powieści poetki angielskiego poety, a mianowicie: „Larę“ i „Korsarza“ ¹⁾. Z tego ostatniego utworu zaczerpnął Malczewski motto do pieśni II:

On Conrad stricken soul exhaustion prest,
And stupor almost lulled it into rest.

(The Corsar, III, 22).

¹⁾ Porównaj: „Marya“ Malczewskiego w świetle nowej krytyki¹⁾ przez Gramlewicza, który przeprowadza szczegółową paralelę pomiędzy utworem poety polskiego a „Larą“ i „Korsarzem“ Byrona. (Dodatek „Przeglądu Tygodniowego,“ rok 1884, wrzesień).

Konrad był wyczerpany boleści nadmiarem,
I odrętwienie spokój pozorny mu dało ¹⁾.

II.

I u Mickiewicza spotykamy oddźwięki bajronowskiej muzy. Nie są one zbyt silne i występują tylko w jednym okresie jego twórczości, i to zmodyfikowane, przetrawione i przystosowane do warunków, w jakich znajdował się poeta i społeczeństwo, dla którego pisał.

„Mickiewicz — jak słusznie powiada Spasowicz — nigdy nie był co się nazywa bajronistą, to jest po prostu naśladowcą Byrona, ale w pewnym, początkowym okresie twórczości swojej harmonizował, to jest nastrojał się podług kamertonu poezji Byrona; bywał odludkiem nieprzejednanym, zbuntowanym pesymistą.“

W jednym z listów (z r. 1822) Mickiewicz oznajmiał, że „po germanomanii“ nastąpiła „brytomania“, że „cisnął się przez Szekspira z dykcyonarzem w rękę, jak bogacz ewangeliczny do nieba przez uszko od igły, ale za to z Byronem idzie mu daleko łatwiej, i że zapewne przetłómaczy *Giaura*.“ Słowa te dowodzą, że poeta znał Byrona w epoce tworzenia „Dziadów“ (część IV) i „Grażyny“, na te dwa poematy jednak pisarz angielski nie oddziałał prawie wcale. W „Dziadach“ odnajdziemy wyraźny wpływ „Wertera“ i „Waleryi“ pani Krüdener, ale żadna struna nie drga tam tonem pokrewnym lirze wieszczki brytańskiego. Łatwo to wytłómaczyć. Mickiewicz

¹⁾ Odynieć przełożył ten ustęp niezbyt dokładnie:

Pod takim brzemieniem

Dusza Konrada łamie się z cierpieniem...

— i nie więcej; cały drugi wiersz zeskamotowany.

wiecz kreślił w czwartej części „Dziadów“ dzieje swojej zawiedzionej miłości, a u Byrona, z wyjątkiem „Snu“, w którym zresztą temat ten zupełnie inaczej jest traktowany, spotykamy wprawdzie miłość nieszczęśliwą, tragiczną, ale nigdy zawiedzionej; prócz tego, ofiarą uczucia bywa u niego najczęściej, jak w „Manfredzie“, „Korsarzu“, „Giaurze“ i t. d., kobieta, nie zaś, jak w „Werterze“ i „Dziadach“ — mężczyzna. „Grażyna“, pomijając zewnętrzzną formę *powieści poetycznej*, którą Byron wprowadził do literatury europejskiej, bliższą jest wzorów klasycznych, niżeli romantycznych ¹⁾.

Z drobniejszych utworów tylko niektóre postacie w Sonetach tchną bajronowskim duchem. Tak np. w „Strzelcu“, ów smutny młodzian, który dostrzegłszy kobietę, zdającą się szukać jakiegoś mężczyzny:

Cofnął się, zadrżał i, oczy Kaima
Zataczając po drodze, gorzko się uśmiechał,
Drżącą ręką broń nabił, dąsa się i zżyma...
Odszedł nieco, jakoby swej myśli zaniechał.
Wtem dojrzał mgłę kurzawy; wzniesioną broń trzyma,
Bierze na cel; mgła bliżej — lecz nikt nie nadjechał.

W „Burzy“ znowu zupełnie po bajronowsku zachowuje się podróżny, który, patrząc na wystraszonych towarzyszy drogi:

¹⁾ Godząc się w zupełności na zapatrywania prof. Tarnowskiego co do klasycznych cech „Grażyny“, nie pojmujemy, dlaczego zaliczył on do tych cech i „jedność miejsca i czasu“, których najgorliwsi nawet zwolennicy teorii Arystotelesa i Laharpa nie wymagali nigdy od *epopei*, lecz tylko od *dramatu*. W cóżby się bowiem wobec takich żądań obrócił Homer i Wirgiliusz? Porównaj: Tarnowski, „Dziady i Grażyna“, Biblioteka Warszawska, 1877, str. 212, maj.

siedział w milczeniu na stronie,
I pomyślał: „Szczęśliwy, kto siły postrada,
Albo modlić się umie, lub ma z kim się żegnać.“

Obrazek ten jest tem ciekawszy, że ma on odpowiednik, nie tylko w poezjach, lecz i w życiu Byrona, który, rzeczywiście, podczas strasznej burzy na morzu, zachował zupełny spokój, a nawet, pomimo zgiełku, panującego na pokładzie, zasnął, widząc, że na nic się nie przyda pocieszać wyłęcznionych. Naturalnie, Mickiewicz o tem, pisząc swój sonet, prawdopodobnie nie wiedział; jest to więc tylko dziwny zbieg okoliczności.

Co do „Żeglarza“, którego Spasowicz w swojej krótkiej, ale wyczerpującej rozprawie ¹⁾ wyłącza zupełnie z szeregu bajronistycznych utworów Mickiewicza, to sądzimy, że właśnie owo dumne:

Co czuje, inni uczuć chcieliby daremnie...

Chcę mnie sądzić—nie ze mną trzeba być, lecz *we mnie*...

— przypomina — zlekka tylko, co prawda — wybuch przedśmiertny Manfreda:

Duch nieśmiertelny *sam sobie* odpłaca
Za swoje myśli, dobre, lub zbrodnicze;
On *sam* jest źródłem i kresem zła swego...

i t. d., i t. d.

Kładąc nacisk na pokrewieństwo nastroju w obu ustępach, dalecy jesteśmy od przypuszczenia bezpośredniego wpływu „Manfreda“ (1817) na „Żeglarza“ (1821). Brak na to dowodów zewnętrznych, a treść samego wier-

¹⁾ Kilka słów o bajronizmie Mickiewicza. (Dzieła, I, 316).

sza, wziętego jako całość, także tej hipotezy nie potwierdza.

Dopiero w „Wallenrodzie“ ujawnił się wyraźnie bajronizm. „Wallenrod“ należy niewątpliwie do tej samej rodziny nadezłych, silnych i zrozpaczonych, co Konrad z „Korsarza“, Lara i Giaur, z tą jednak różnicą, że kiedy bohaterów Byrona do walki ze światem i ludźmi podniecają motywy czysto osobiste, Wallenrod poświęca siebie, a nawet spokój swego sumienia i swoje szczęście, dla idei; kiedy tamci mszczą się za krzywdy, im tylko wyrządzone, i cierpią, dręczeni wyrzutami wewnętrznymi za jakieś straszne, dobrowolne, lub mimowolne zbrodnie: Wallenrod wymierza okropną, choć zasłużoną karę Krzyżakom, wrogom swego kraju, a jedynym „grzechem jego żywota“ jest pozorna renegacya, zawierająca w sobie i najstraszniejszą pokutę.

III.

Owo podporządkowanie interesów jednostkowych interesom ogółu stanowi główny rys charakterystyczny, wyróżniający romantyzm polski od bajronizmu. Wybujały, nie znający żadnego hamulca indywidualizm bajronowskich tytanów, przybrał u poetów naszych odmienną barwę: przerodził się w heroizm poświęcenia i miłości. Dominującą władzą duchową u bohaterów autora „Manfreda“ jest wola, która przechodzi u nich niekiedy w stan chorobliwy hipertrofii; postaci naszych poetów natomiast obdarzone są nadmiarem uczucia, i to uczucia, które:

nie na jednym spoczęło człowieku,
Nie na jednej rodzinie, nie na jednym wieku...

Podobne uczucie, jakieśmy to zaznaczyli przy roz-

biorze „Kaina,” nie było bynajmniej obce Byronowi, ale gdy on domagał się i dążył do zrobienia całej ludzkości szczęśliwą i swobodną, ponieważ uważał to za niezbędny warunek własnego szczęścia, Mickiewicz, Krasiński i Słowacki, żyjący w innych warunkach społecznych, twierdzili, że kiedy idzie o „osobiste szczęście, na własnej piersi trzeba skrwawić pięście, przeciw niebu ich nie wznosić,” i dbali tylko o dobro powszechne, o święty ideał, który chcieli

...dźwignąć, uszczęśliwić,
By nim cały świat zadziwić...

Kain cierpi, myśląc o przyszłych pokoleniach nędzarczy, głównym źródłem jego bólu jednak jest niezadowolenie z własnego losu, żal do ojca, który niebacznie utracił raj, do Stwórcy, który uczynił sobie igraszkę z człowieczego bytu. Tymczasem Konrad (III część „Dziadów”), Irydyon, Kordyan są to ludzie oddani zupełnie idei, żyjący tylko dla niej i składający u stóp jej ołtarza swoje indywidualne cierpienia. Hasłem Byrona było: „cierp, a myśl!” — hasłem naszych wieszczów: „cierp i kochaj.” Byron był sam dla siebie światem, sam sobie tworzył prawa i walczył o nie ze wszystkimi, nawet z własną ojczyzną; poeci polscy, synowie kraju, który upadł przez nadmierny rozrost indywidualizmu, uosobionego w *liberum veto*, pragnęli odkupić winy przodków, przytłumiając gwałtem w piersi wszelki wybuch osobistych żądz i namiętności. To też żaden z nich nie poddał się wpływowi Byrona bezwzględnie, nie przesiąkł, nie przejął się tak głęboko jego poezją, jak np. Musset, lub Heine.

Mickiewicz, po napisaniu „Wallenroda,” poszedł dalej własną, oryginalną drogą i, dosięgnąwszy szczytu

swego rozwoju, stworzył „Pana Tadeusza,” to arcydzieło literatury współczesnej, tchnące innym zupełnie duchem, niżeli najdojrzałszy, a niemniej znakomity plód Byrona — „Don Juan.” Oba te poematy stoją na gruncie realnym, oba odzwierciedlają „czystą treść człowieka,” oba równe są sobie na punkcie artyzmu, ale biegunowo różne pod względem charakteru, idei.

„Don Juan” jest poematem kosmopolitycznym, „Pan Tadeusz” — narodowym; „Don Juan” drga namiętnością, szaleje gniewem, tryska ironią i szyderstwem, „Pan Tadeusz” płonie jasnym i ciepłym ogniem głębokiego, silnego, ale spokojnego uczucia.

Psy wy, czy ludzie!... Zbyt wiele zaszczytu,
Gdy was zwę psami. Psy od was zacniejsze!

(VII, 7).

— woła w uniesieniu sprawiedliwego oburzenia Byron do swoich ziomków, Anglików, którzy go zrozumieć nie chcieli. — Litwo! ojczyzno moja! — śpiewa Mickiewicz — ty jesteś, jak zdrowie!

Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,
Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całej ozdobie,
Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie!

Konrad z „Dziadów,” jakkolwiek przypomina bajronowskie figury (Kaina), nie jest ich odbiciem, lecz postacią nawskroś oryginalną. Zrodziły ją myśli o nieszczęściu powszechnem, oraz, być może, reminiscencye mitu o Prometeuszu, który Mickiewicz miał zamiar obrobić poetycznie w duchu idei nowoczesnych ¹⁾).

¹⁾ Porównaj Listy Odyńca, III, 81. — Miał to być odwieczna historia ducha ludzkiego, nie bez dobrej woli w gruncie, ale

IV.

Mickiewicz cenił Byrona wysoko, zwłaszcza za to, że „był on poetą zarówno w pismach, jak życiu,” zdaniem twórcy „Pana Tadeusza” jednak, wieszcz angielski nie stał jeszcze na ostatnim szczeblu poezyi, ponieważ „znał tylko prawdę uczuć własnych”¹⁾.

Lubił też Mickiewicz porównywać Byrona z Napoleonem: „Obaj mieli i czuli *wielką* misję swoją w społeczeństwie, skażonem przez wiek XVIII; obaj nienawidzili złego i przeczuwali dobro, do którego wieść byli powinni. Obaj mieli siłę po temu, każdy w swoim zakresie — i obaj nie spełnili misji swojej dlatego, że właśnie

obłąkanego przez pychę, w zapasach z potęgami wyższymi, a raczej tylko silniejszymi od niego, których on „ani uznać, ani im uleść nie chce i nie może.” Zbawcą i oswobodzicielem Prometeusza miał być Chrystus. Myśl analogiczną przeprowadził w 10 lat później Edgar Quinet w swoim „Prometeuszu,” którego Archaniołowie Michał i Rafał uwalniają z więzów i unoszą do nieba. Maksymilian Kawczyński w swojej cennej pracy pod tytułem: „Dziadów część III w stosunku do romantyzmu francuskiego,” dowodzi bardzo słusznie, że więcej o wiele od eschylosowskiego Prometeusza oddziałał na improwizację Prometeusz Goethego, pospołu z utworami Nodiera, Wiktora Hugo, a zwłaszcza De Vigny'ego (Moïse). Byron odegrał w tym wypadku rolę drugorzędną; poeta nasz mało z niego zaczerpnął, przynajmniej bezpośrednio, boć ostatecznie idee de Vigny'ego były w gruncie rzeczy tylko oryginalną i piękną modyfikacją bajronizmu. Zresztą, namiętny wybuch Konrada jest, jak się później pokazuje, wynikiem opętania, ustępującego przed egzorcyzmami i modlitwą księdza Piotra. To już zbyt daleko odbiega od Byrona, którego bohaterowie nie podlegali nigdy żadnym, ani światowym, ani zaświatowym wpływom i zawsze tylko we własnej piersi szukali pobudek, zarówno do dobrych, jak i złych czynów.

¹⁾ Porównaj Listy Odyńca, I, 139, II, 159.

poczucie *tej siły*, w porównaniu jej tylko z ludźmi, zrodziło w obudwóch pychę, a pycha zabiła miłość — jedyną siłę do zwalczenia złego. Byron rozjątrzył tylko, Napoleon nadeptał tylko to złe, które obaj w ludzkości czuli i chcieli naprawić. Obaj w głębi duszy byli głęboko wierzący i religijni, bo czuli ciągłą styczność z niewidomym światem, i tylko brakło im czasu, w ciągłej pracy i wierze własnych myśli i uczuć, aby skupić się w duchu i tajemnice te samym sobie rozjaśnić. Na słowo powagi drugich, oba ani wierzyć nie chcieli, a może nawet i nie mogli.“

W podobny mniej więcej sposób, zapatrywał się na Byrona Krasieński, który i ze stanowiska czysto estetycznego uważał, oparte na krańcowej podmiotowości, dzieła autora „Childe Harolda” za wzór niebezpieczny do naśladowania. „Byron stracił względy moje — pisze do Gaszyńskiego¹⁾. — Wielki zapewne poeta, ale kto go chce naśladować, ten będzie miernym i ślamazarnym. Byron potem nie rozumiał różnistości, a to jest połowa całego stworzenia.“

To przekonanie było zapewne jedną z przyczyn, które ograniczyły wpływ poety brytańskiego na śpiewaka „Psalmów” do minimum, bo do kilku zaledwie drobnych rysów w młodzieńczym jego romansie „Agaj-Han.” Pewne momenty w „Nieboskiej” i „Irydyonie” są wynikiem wpływu epoki, która wydała Byrona, nie zaś Byrona samego. Jak słusznie bowiem powiedział Michał Grabowski²⁾, „Byron nie stworzył swojej poezyi: on tylko dał

¹⁾ Listy, str. 51.

²⁾ Literatura i krytyka, I, 93.

głos tej, która się taila niewysłowiona w sercach całego wieku.“

V.

Wcale inaczej przedstawia się stosunek Słowackiego do Byrona. Słowacki posiadał w swojej naturze szczególną, a przy niezaprzeczonej samodzielności i sile geniuszu, zagadkową, do pewnego stopnia, właściwość, a mianowicie: popęd do naśladownictwa. Rodzajem swego talentu nie był on podobny ani do Szekspira, ani do Byrona, ani do Kalderona, ani do Mickiewicza, a jednak przez pewien czas podlegał wpływowi każdego z tych mistrzów ¹⁾. Właściwie mówiąc, z większych utworów Słowackiego, dwa tylko pozostały zupełnie wolne od obcych wpływów: „W Szwajcaryi“ i „Król-Duch“, ta niezwykła, oryginalna epopeja, mogąca, jako dzieło sztuki, iść w porównanie tylko z monstrualnymi pagodami Indostanu, które wzbudzają podziw i przerażają zarazem widzów swoim ogromem i potwornością, a zachwycają bogactwem, oraz artystycznym obrobieniem szczegółów i wdziękiem dziwacznej fantazyjnej ornamentyki.

Autor „Króla-Ducha“ różnił się, jakśmy to obszerniej na innym wykazali miejscu ²⁾, od autora „Don Juana“, głównie przewagą wyobraźni nad poczuciem rzeczywistości. I kiedy Byron odtwarzał tylko naturę i jej niezmierzone przestwory za jedyną, godną bóstwa poezyi, uważał świątynię, — „kościółem“ Słowackiego była „*tęczowa kopuła myśli*“ —

¹⁾ Pośmiertne dzieła Słowackiego zawierają fragmenty, oparte na motywach „Tadeusza“ i „Wallenroda“, wydanie Małeckiego, tom I i III.

²⁾ Porównaj: „Słowacki i Shelley“, str. 209.

Wymalowana, jasna, księżycowa,
Nad srebrnym duszy wisząca aniołem!

(Beniowski, II).

Mimo to, w wielu, zwłaszcza młodzieńczych utworach jego, bajronizm przebija bardzo wyraźnie. „Jan Bielecki“, „Mindowe“, „Mnich“, „Żmija“, są renegatami i walczą z własną ojczyzną, wiarą, społeczeństwem, jak Alp w „Obleżeniu Koryntu“, lub Lara. Botwel — to ambitny zbrodniarz i uwodziciel w masce „Childe Harolda“, Lambro jest mieszaniną Byronowskiego „Korsarza“ i Mickiewiczowskiego „Wallenroda“. Każdego z tych bohaterów trawi, jak ich pierwowzory, wewnętrzna zgryzota, melancholia, nuda, a niekiedy, jak np. w „Arabie“, dzika, szalona nienawiść do ludzi. W tym ostatnim poemacie Słowacki przebajronizował Byrona, tworząc postać nie-ludzką i nie szatańską nawet, bo i dyabeł, szerząc zło, dąży do jakiegoś celu, a „Arab“ szkodzi ludziom i cieszy się z ich nieszczęść, niewiadomo dlaczego. W „Arabie“ ujawnił poeta po raz pierwszy jaskrawo pewien charakterystyczny rys swojej wyobraźni, rys, który później przybrał tak kolosalne, straszliwe rozmiary w „Królu-Duchu“ (Rapsod I). Rys ten — lubowanie się w rozlewie krwi i poetyzowanie okrucieństwa — na pierwszy rzut oka zdaje się przypominać bajronizm, w gruncie rzeczy jednak odbiega daleko od istotnego charakteru poezyi wieszczki albiońskiego. Bohaterowie Byrona bowiem, obok dzikiej energii i odwagi, odznaczają się także, jak ich twórca, niezwykłą czułością i wrażliwością. Ci ludzie ze stali posiadają nerwy kobiece. Konrad np., korsarz, bandyta, zbójca z rzemiosła, cofa się ze wstrętem, ujrzawszy na białym czole Gulnary czerwoną plamę krwi swego śmiertelnego wroga. (Korsarz, III, 9).

VI.

Jeden z krytyków ¹⁾ starał się wykazać wpływ Byronowskiego „Więźnia z Chillonu“ na „Ojca zadżumionych.“ Hypoteza ta miałaby może pewną podstawę, gdyby nie fakt, że i Byron i Słowacki znali niewątpliwie wstrząsające opowiadanie Ugolina o kolejnej śmierci jego dzieć w Wieży Głodowej w Pizie (Dante, Inf., 33). Zamiast więc posądzać Słowackiego o imitację Byrona, prościej chyba będzie przypuścić, że obaj poeci zaczerpnęli pomysł u Dantego.

Bądź co bądź, motyw „Ojca zadżumionych“ — boleść rodziców, patrzących na kolejną śmierć kilkorga dzieci — bliższy jest historii Ugolina, niżeli dziejów Bonnivarda, który patrzył na zgon *dwóch* młodszych *braci*.

Tych dwóch braci — o których kroniki milczą — Byron stworzył, pragnąc spotęgować wrażenie niedoli więźnia; musiał zaś zrobić z nich braci, nie synów, gdyż Bonnivard w owym czasie był jeszcze opatem katolickim. Zresztą, śmierć rodzeństwa jest w „Więźniu z Chillonu“ tylko epizodem, nie osią poematu, jak w dziejach Ugolina i utworze Słowackiego. Dalej zaś, wskutek tego, że Bonnivard ²⁾ nie jest *ojcem*, tylko *bratem* umierających, i że umierają oni śmiercią łagodną, z tęsknoty do wolności, nie z głodu, lub zarazy, opis ich zgonu nie posiada wcale tej potęgi tragicznej, do jakiej doszedł Dante i Słowacki. Nastroj „Więźnia z Chillonu“, w którym poeta chciał — jak świadczy sonet wstępny — apoteozować ofiarę nietolerancyi, nie ma również nic wspólnego z myślą przewod-

¹⁾ Cezary Jellenta, „Wszechpoemat.“

²⁾ Byron sam przyznaje w dopiskach do „Więźnia z Chillonu“, że biografii Bonnivarda nie znał dokładnie.

nią „Ojca zadżumionych.“ Przebieg akcji i sytuacja w utworze Słowackiego są najzupełniej nowe i nie przypominają w niczem ani Dantego, ani Byrona, i jeżeli nasuwają coś na myśl, to chyba stary mit o Niobe i jej siedmiu synach i tyluż córkach, zabitych strzałami Apollina i Dyany — symbol zarazy u Greków ¹⁾.

U Dantego i Byrona przyczyną śmierci jest gwałt ludzki; u Słowackiego, jak w micie Nioby, zgon jest spowodowany wolą Bożą, przed którą — i to stanowi oryginalny zupełnie rys w dziele naszego poety — złamany bólem, ale wierzący głęboko muzułmanin korzy się z rezygnacją, wielbiąc, mimo wszystko, sprawiedliwego Stwórcę:

O! bądź-że Ty mi pochwalony, Alla!
Szumem pożaru, co miasta zapala,
Trzęsieniem ziemi, co grody wywraca,
Zarazą, która dzieci mi wytraca,
I bierze syny z łona rodzicielski...
O! Allah, Akbar Allah! jesteś wielki!

Tu już jesteśmy o sto mil, nietylko od „Więźnia z Chillonu“, ale i od Ugolina i od Nioby.

Że zaś modlitwy tej nie brał poeta ironicznie, dowodzą końcowe słowa nieszczęśliwego Araba:

I nie zostało mi nic — oprócz Boga.

Ironii tembardziej przypuszczać tu nie należy, gdyż, po pierwsze, skrzywiłaby ona zupełnie oryginalność pomysłu, powtóre zaś dlatego, że Słowacki sam zachwycał się szczerze i wielbił groźną, niszczącą i karzącą potęgę

¹⁾ „Iliada“, I: „Zeusa syn i Latony — pomór siał do obozu i wiele narodu gineło.“ (Przekład Mleczki).

niebios, której objawy wydawały mu się wzniosłejszemi od dowodów łask, miłosierdzia i litości.

Bóg w pojęciu Słowackiego — to Bóg ludzi czynu, wojowników, rycerzy, zdobywców, proroków, założycieli państw i dynastji, a nawet niszczycieli i biczów Bożych świata:

.. Jehowy oblicze

Błyskawicowe jest ogromnej miary...
Gdy warstwy ziemi otwartej przeliczę
I widzę kości, co jako sztandary
Wojsek zatraconych, pod górnemi grzbiety
Leżą i świadczą o Bogu, szkielety:
Widzę, że nie jest On tylko robaków
Bogiem i tego stworzenia, co pełza:
On lubi luczny lot olbrzymich ptaków,
A rozhlukanych koni on nie kielża;
On piórem z ognia jest dumnych szyszaków,
Wielki czyn często go ubłaga, nie iza
Próżna, stracona przed kościoła progiem:
Przed Nim *upadam* na twarz — On jest Bogiem!
(Ben. V).

W ten sposób, jak słusznie zauważył Brandes, żaden poeta nie pojmował i nie opisywał bóstwa. To nie tyle mściwy, wyłączny i zazdrosny Jahwe Starego Przymierza, żaden modłów i ofiar, ile raczej namiętny, burzliwy Allah arabski, wódz rycersko-zbójceckich hord, ale Allah pojęty nawpół panteistycznie i odziany w lśniącą szatę romantycznej poezji.

Otóż Bóg, do którego modli się złamany boleścią „Ojciec zadżumionych“, jest takim właśnie Bogiem. I starzec nie protestuje przeciwko niedoli, lecz widzi w swoich cierpieniach dowód wielkości Stwórcy... Słowem, nie tylko układ, pomysł, akcesorya, lecz i cały duch

poematu Słowackiego nie przypomina w niczem, wyjąwszy nie nie znaczących szczegółów, „Więźnia z Chillonu“ Byrona.

Za to niewątpliwie czuć wpływ Byrona w „Wacławie“ i „Kordyanie“, który w pierwszych aktach zachowuje się jak typowy „bajronista“ owoczesny.

VII.

Do tej pory badaliśmy tylko wpływ pesymizmu i melancholii poety angielskiego na literaturę naszą.

Korzystniej oddziałał Byron na Słowackiego — i na niego jednego tylko z trójcy wieszczów naszych — inną stroną swego talentu: humorem, komizmem, ironią. Wpływ ten zrodził dźwięczne sekstyny fragmentów „Podroży na Wschód“ i cudne oktawy „Beniowskiego.“

Tworząc „Beniowskiego“, Słowacki był już zupełnie dojrzałym, posiadał świadomość potęgi swego geniuszu, i dlatego wpływ Byrona odbił się tutaj tylko na stronie zewnętrznej, formalnej, nie dotykając prawie wcale ducha poematu. Kreśląc jednak oryginalne charaktery i własne wygłaszając myśli, autor „Beniowskiego“ wiele bardzo pomysłów, zwłaszcza sytuacyjnych, zaczerpnął ze swego pierwowzoru — „Don Juana.“ Do takich należą np. „Obłężenie Baru“ (B. III i XI), przypominające obłężenie Izmailu w „Don Juanie“ (VII i VIII). List Anieli (B. IV) — list donny Julii ¹⁾ (D. J., I, 192—197); opis to-

¹⁾ Naturalnie, że podobieństwo tych ustępów jest tylko powierzchowne; istota wewnętrzna różni się tak, jak wiarołomna donna Julia różniła się od stałej w uczuciu panny Anieli.

To też, gdy pierwsza pisze:

Kochałam, kocham cię, i z tej przyczyny
Straciłam cnotę — ludzie mną wzgardzili

warzystwa, zebranego w Ladawie (B. XII) — i w zamku lorda Amundeville (D. J. XIII—XVI).

I Bóg — przecież swej nie żałuję winy,
Tak mi jest droga pamięć lubej chwili.
Nie mówię, chępiąc się, jak heroiny,
Nie tak mnie ludzie ostro osądzili,
Jako ja sama — piszę, bo się smucę...
O nie nie proszę, nie ci nie zarzucę.

Jest to list szczery, skopiowany niemal z rzeczywistości. Panna Aniela natomiast używa zwrotów, które jej mógł podyktować tylko — Słowacki:

Odjeżdżam teraz, ale cię otoczę
Myślami, kwiatów podolskich zapachem,
Woniami, które były tak urocze,
Gdy w Anielinkach, pod słomianym dachem,
Tyś mię porzucił, a ja ci warkocze
Dałam całować, przenikniona strachem,
Abyś mi u nóg nie padł konający,
Tak byłeś błąd przy gwiazdach i drżący.

Za to w szczegółach zewnętrznych, Słowacki chętnie naśladuje Byrona. Tak np. w „Don Juanie“ (I, 192) czytamy: „Jeśli na papierze są *plamy*... O! nie — wierz mi — nie nie znaczą — oczy me palą się, drżą, lecz nie płaczą.“ — W „Beniowskim“ zrobiło się z tego:

Tu przerwany

Był list i dwiema plamkami zwalany.

Znany efekt z inicjałami w „Beniowskim“:

Imię krytyki? nie krytyków? A! Bah
Któż z nich zna imię Z. K., S. K., E. K.?

— wygląda w „Don Juanie“ tak:

Potem księżna M., hrabina N. K.,
Wielkiego świata „élite“, czy śmietana — i t. d.

Don - Juanowski ton dźwięczy również w ironii, w żartach z własnych słabostek i upodobań, w pozornej niedbałości poety, który zapytuje sam siebie: gdzie stanął? na czym przerwał tok powieści? — lub skarży się, że nie może znaleźć potrzebnego mu rymu, etc. Nawet sławne i piękne *Credo* Słowackiego (B. V) ma, jak to wskazuje zrobione poniżej zestawienie, swój odpowiednik w Byronowskim arcydziele.

W „Beniowskim“ ustęp ten brzmi:

A naprzód ten rym, co drwi, lub przeklina,
Ma polityczne *credo*: jest to sfera
Dantejska. Wierzę sercem poganina
W rym szekspirowski, w Danta i Homera, etc. etc.

U Byrona zaś (D. J., I, 205) czytamy:

Wierżaj w Drydena, Popego, Miltona,
Nie wierż w Wordswortha, Coleridge'a, Southeya;
Szkapa pierwszego cała rozemdlona,
Southey wodnisty, Coleridge się upija...
Crabbego muza jest niedościgniona,
Za to nie zawsze Campbellowi sprzyja.
Słów Rogersowi nie kradnij z pod pióra
I nie romansuj z muzą imci Moore'a;
Więc nie pożądaaj muzy Southey'ego,
Ani pegaza, ani żadnej rzeczy,
Która jest jego; nie mów fałszywego
Świadectwa, jak „ktoś“, co mi nie zaprzeczy,
Pisać masz wedle przykazania mego... etc.

Że jednak, pomimo tych podobieństw w niektórych szczegółach, „Beniowski“ nie jest bynajmniej naśladownictwem, lecz samodzielnym utworem, dowodzi zarówno treść poematu, obracająca się około sprawy czysto narodowej, jak i charakter osoby działających, odmienne

zupełnie od postaci, występujących w „Don Juanie.“ Bohater Słowackiego to nie bierny, zmysłowy zdobywca serc niewieścich z utworu Byrona; Aniela, typ czystej, dumnej, szlachetnej, a zarazem energicznej i inteligentnej dziewczicy polskiej, nie przypomina w niczem ani lubieżnej donny Julii, ani kokiety księżny Fitz-Fulke, ani naiwnego dziecka natury — Haidy. A książd Marek, Sawwa, Swentyna, Wernyhora — to figury tak zrosłe z lokalnem tłem poematu, że o ich pokrewieństwie z bajronowskimi nawet mowy być nie może.

VIII.

W „Beniowskim“ Słowacki złożył ostatnią daninę bajronizmowi i już do niego nie wrócił.

Mówimy: nie wrócił, — gdyż nie podzielamy zdania d-ra M. Zdziechowskiego, jakoby bohater „Króla-Ducha,“ Popiel, był typem bajronowskiego pokroju, krańcowem rozwinięciem negacyi.

Już Spasowicz w „Dziejach literatury“ zauważył, że uporczywa i kilkakrotnie powtarzana reprodukcya typów bajronowskich wskazuje coś więcej, niż proste naśladownictwo, że postacie te, — które Słowacki zresztą mocno na swój sposób modyfikował — stoją w związku z ogólnym poglądem poety na świat i są wyrazem organizacyi duchowej wieszczą, oraz otaczającej atmosfery romantyzmu.

Słowacki tyle tylko przypominał Byrona, ile lubił charaktery silne i nieugięte, inne zaś rysy figur albiońskiego wieszczą, a mianowicie: wrażliwość na wdzięki niewieście i zdolność do głębokiej miłości, oraz pewna rycerskość i szlachetność zeszły u naszego poety na drugi

plan, a z czasem zanikły zupełnie. Już „Arab“ — jakśmy wyżej mówili — nie miał nic wspólnego z postaciami bajronowskimi, gdyż robił zło dla samej przyjemności robienia zła.

Słowacki chętnie kąpał swych bohaterów we krwi winnych i niewinnych. Otóż wszelka nieumotywowana srogość napawała wstrętem Byrona, który całe życie protestował przeciwko nadużyciu władzy, wojnom i rzeziom. Dlatego niepodobna przypisywać wpływowi Byrona rysów, których Słowacki nie mógł zaczerpnąć z utworów autora „Kainą,“ gdyż ich tam wcale nie było, bo być nie mogło. Dlaczego Słowacki lubił opisywać mordy i wysławiać okrucieństwo? — na to nie łatwo odpowiedzieć; zdaje się, że, zwłaszcza pod koniec życia, wierzył on w jakieś mistyczne właściwości purpurowego płynu i uważał tyranów za narzędzia woli Bożej.

Posłuchajmy, co mówi o sobie okrutny Han mongolski:

Jam jest polano w Pana Boga dłoni.
Gniew jego czarny, duch jego czerwony,
Gdybym nie *bożym* był, czyżby Stworzyciel
Zniósł mnie, co żywy świat cały wyrzynam,
Stworzenie kończę, a cmentarz zaczynam...
Są we mnie jeszcze niewidzialne siły,
Niewymyślone rzeczy; jest zamknięta
I mnie nie znana dotychczas samemu,
A straszna, ciemna, gdzieś w mózgu komora,
W której Bóg tworzy nowego upiora...
Więc kto mógł umrzeć dzisiaj, a uciekał
Przed moją dzidą, przed moją szablą,
Ten nie pokazał nad *sobą* litości,
Ani rozumu... ¹⁾

¹⁾ Słowackiego poezye, utwory dramatyczne i prozą, wy-

Oto postać niewątpliwie pokrewna Popielowi, a przyznać należy, najzupełniej *antybajronowska*. Chcąc znaleźć jej towarzyszków w literaturze angielskiej, należałoby sięgnąć aż do zapomnianych dramatów z epoki renesansu („Tamerlan“ Marlowe'a).

Wiara, że krwiożerczy Han mógł grać rolę narzędzia Opatrzności, godziła się zresztą zupełnie ze znanem nam wyobrażeniem, jakie Słowacki żywił o naturze Bóstwa.

Popiel stoi duchowo wyżej od Hana, gdy ten ostatni bowiem ma tylko mgliste przeczucie swojej misji dziejowej, „Król-Duch“ popelnia okrucieństwa świadomie, wiedząc, że to konieczne dla dobra i przyszłości podwładnego mu narodu. Umierając też, powiada:

Taki był koniec mego żywota,
Śpiewany długo w kraju przez rapsodów,
Którzy nie doszli: w *czem* była *istota*
Czynów? w *czem* *wyższość* od rzymskich Herodów?
Nade mną była *myśl skończona*, złota,
Dó niej *moc ciemnych, okrwawionych wschodów*
Wiodła mnie prosto w złotych celów progi,
Jam siedł jak rycerz *krwawo i bez trwogi*;
Życie dźwięczało w każdej ducha strunie,
Moc słyhać było w każdym moim kroku,
Choć być na takiej drodze — lepiej w trunie!
Choć z myślą taką — lepiej z włócznią w boku!...
Ale przeze mnie ta ojczyzna wzrosła,
Nazwisko nawet przeze mnie dostała,
I pchnięciem mego skrwawionego wiosła
Dotychczas idzie: Polska — na ból — skała...

Dodajmy do tego inny, charakterystyczny ustęp:

danie pierwsze z rękopisów pośmiertnych, zaopatrzone wstępem i objaśnieniami przez Józefa H. Rychtera.

O! fałszu, ludziom z ciała niewidomy!
Tęsknoto, królów *spokojnych* płacząca,
Wiedz, że ten *lepszy*, co na krew *lakomy*, —
Zda się, jak orzeł — lud o lud roztrąca...

Zestawiając to wszystko z sobą, dostrzeżemy, że mamy do czynienia z logicznym zupełnie systematem politycznym, stanowiącym bezwzględne przeciwieństwo rządów sympatycznego Sardanapala bajronowskiego: Sardanapal nie wylał ani jednej kropli krwi swego narodu, Popiel wytoczył jej potoki całe. To też łagodny monarcha asyryjski zginął z rąk buntowników, srogi Popiel zaś spostrzegł zdumiony, że go

...ukochano
Za siłę, i za strach, i za męczarnie...
Gdym wyszedł... lud giał przede mną kolano,
Lud owiec, który się k'pasterzom garnie.
Przed twarzą moją straszliwą klękano.

(I. P. II, 63).

I jedno i drugie odpowiada, niestety, faktycznemu stanowi rzeczy: żelazna ręka budzi zawsze w tłumach podziw i cześć. Rozumiał to dobrze zarówno Byron, jak i Słowacki; kiedy albioński Tyrteusz jednak, zaznaczając istnienie faktu, protestował przeciwko niemu całą duszą i przez całe życie, autor „Króla-Ducha“ uważał go za coś naturalnego, koniecznego, a nawet pożytecznego — w pewnym stadium narodowego rozwoju. Nie należy bowiem spuszczać z oka jednej rzeczy, a mianowicie: że Rapsod I nie wyczerpuje i nie zamyka pełnej idei „Króla-Ducha“, który był poetycznym wyrazem nie tylko politycznych, lecz i filozoficznych poglądów autora. Dopiero poemat rozpatrzony jako całość i zestawiony z filozoficzno-mi-

stycznymi traktatami Słowackiego ¹⁾, pozwoli nam zrozumieć jego dążenia i myśli w końcowym okresie twórczości.

IX.

Otóż śpiewak „Króla-Ducha“ wierzył silnie w me-tempsychozę i w prawo ewolucyi—jeszcze nim było ono wciągnięte do popularnego słownika naukowego. Popiel tedy reprezentuje pierwszą, najbrutalniejszą fazę stosunku władzy do poddanych. W dalszym ciągu dusza tego monarchy wciela się kolejno w osoby następców swoich na tronie i prowadzi lud po drodze, nakreślonej przez losy. W każdej inkarnacji jednak „Król-Duch“ postępuje inaczej, zgodnie ze stopniem rozwoju, na jaki naród wznieść się zdołał. Okrutny Popiel staje się łagodnym Mieczysławem, który nie pragnie już

Uderzyć w niebo, tak jak w tarczę z miedzi,
Zbrodniami przedrzeć błękit i otworzyć,
I kolumnami praw, na których siedzi
Anioł żywota, zatrząść tak z posady,
Aż się pokaże Bóg w niebiosach — błady.

(I, P. II, 42).

Nie, marzy on o tem, iż:

Serce rozbiję, miecz jak drzazgę złamię,
Sławę rycerza od siebie pomiotam,
Koronę zrzucę, krzyż wezmę na ramię:
Tylko niech sobie tym dniem zarobotam
Wieczyste światło i to złote znamię,
Które się w bożem królestwie pokaże,
Zmartwychwstającym kościom złocąc twarze.

(IV, P. II, 39).

¹⁾ Porównaj „Mistyczne pisma Słowackiego w zestawieniu z doktrynami współczesnego okultyzmu,“ str. 254.

Tutaj już nawet najmocniejszy mikroskop nie wykaże nam śladów bajronizmu! A przecież ów ponury i pobozny monarcha jest tymże samym Popielem, który rznął i katował poddanych i bluźnił niebu! Co ważniejsza jednak — to, że Popiel, spełniając swój krwawy obowiązek, spełniał go niechętnie i narzekał, że „być na takiej drodze — lepiej w trumnie!“ — i czuł się czasem,

jak anioł gorący,
Gotów ukochać świat i nieść w błękity
Tę ziemię...

Jeżelibyśmy chcieli odnaleźć źródło wiary w dobroczynność krwawej gospodarki, to należałoby go szukać nie u Byrona, ale prędzej u St. Martina, którego dzieła mistyczne nie były prawdopodobnie Słowackiemu obce. St. Martin — popularny bardzo na początku XIX wieku, zwłaszcza na wschodzie Europy — wierzył i głosił, że rozlew krwi wpływał „oczyszczająco“ na ludzkość. Liczne kary i egzekucye, opisywane w Biblii, straszliwe rzezie i wojny całego świata — wszystko to wchodziło — zdaniem St. Martina — do planu stworzenia i przyniosło niewątpliwy pożytek ziemi i jej mieszkańcom. „Ofiary niewinne są niejako solą czystą i konserwującą winnych od zupełnego zepsucia.“

Idee St. Martina rozwinął i doprowadził do kresu hrabia Józef de Maistre w swoim „Traktacie o ofiarach,“ który mógł być także znany Słowackiemu.

¹⁾ Porównaj Ad. Franck: „La philosophie mystique en France à la fin du XVIII siècle. St. Martin.“

X.

Jeżeli od gwiazd pierwszej wielkości zwrócimy się do poetów drugorzędnych, to spotkamy tam także nie-mało śladów wpływu Byrona, choć przyznać należy, są to ślady niegłębokie. Była chwila, że „bajronizm“ stał się manią, przeciwko której występował nawet sympatyzujący z romantykami Brodziński, twierdząc, że ponieważ „Byron sam tylko mógł być takim, jak był, poetą, próżno każdy usiłuje trafić jego drogą do celu“¹⁾. Paroksyzm ten w ostrej, gorącej formie, trwał niezbyt długo. Zdaniem Małeckiego²⁾, od czasu zjawienia się „Pieśni Janusza“, „Komedyi Nieboskiej“ i „Pana Tadeusza“ (1833 — 1834), „poezyja nasza zaczęła brać taki obrót, że bajronizowanie, jeżeli się kiedy wynurzyło na nowo, to należało już w każdym razie do zjawisk wyjątkowych i mniej też cenionych w piśmiennictwie.“ Najgorętszą epoką bajronizmu był okres pomiędzy 1824 a 1833 rokiem, a najznakomitszym bajronistą — Słowacki. Z rówieśników — jeżeli wyłączymy Goszczyńskiego, u którego niewiele tylko da się odnaleźć śladów czystego bajronizmu — najwierniej naśladował angielskiego barda mało oryginalny Julian Korsak, tłumacz „Więźnia z Chillonu.“ W „Twardowskim“ Korsaka, obok ustępów zapożyczonych z „Fausta“, spotykamy całe sceny wzięte żywcem z „Manfreda“ (Twardowski i wróżki Tatrów — Manfred i wróżka Alp). Są to jednak raczej pożyczki motywów sytuacyjnych, niżeli przejęcie się duchem pierwowzoru; i nie mogło być inaczej, zbyt wielka przepaść bowiem dzieliła talent Korsaka od talentu Byrona.

¹⁾ O „Egzaltacji i Entuzjazmie.“

²⁾ Słowacki, I, 192, *passim*.

Nie lepiej wygląda bajronizm w nudnym „Edmundzie“ Witwickiego: ponura energia wieszczu albiońskiego rozplynęła się tam i znikła w powodzi sentymentalno-melancholijnych frazesów.

Poważniejszym przedstawicielem bajronowskiego ducha był Garczyński, w którego „Wacławie“ nie brak także, obok wielu innych, i motywów pokrewnych istotą swoją „Manfredowi“ i „Don Juanowi“, tylko, że autor, nie sięgając tak głęboko, jak angielski poeta, traktuje wszystko o wiele jaskrawiej. Miłość pomiędzy bratem a siostrą, zaznaczona tylko tajemniczo u Byrona (Manfred), występuje u Garczyńskiego wyraźnie; zwątpienie — zmienia się w publiczne bluźnierstwo i t. p. Być może, że Garczyński dlatego posuwał się tak daleko, by tem dobitniej zaznaczyć przemianę, jaka zachodzi później w duszy bohatera, który ostatecznie wstępuje w ślady Konradów i Kordyanów i t. p.

XI.

Gdyby nam szło o momenty nastrojowe, niewyrażne imitacje tylko, należałoby wyliczyć wszystkie niemal nazwiska poetów naszych, u każdego bowiem znajdzie się wierszyk, lub ustęp, przypominający, albo parafrazujący Byrona. I Olizarowski w swoim „Brunonie“, i Zmorski w „Lesławie“, i Antoni Sowa, i Żmichowska, i Norwid, i Wolski — każdy z nich odzywa się, kiedy niekiedy, tonem, zapożyczonym z liry autora „Childe Harolda“:

Bo ja z nawałnic, ja z burz się śmieję!
Czyż mnie to piorun rozkruszy?
Czyż mi wyszarpią mroźne zawieje
Tajemnice świata z duszy?

Och! nie, ja wicher przetrzymam w biegu,
Twardsze od twardych gromów mam czoło,
A chociaż śniegi spadną wokoło,
Piers mam zimniejszą od śniegu!

— woła dumnie Gabryela; Wolski zaś śpiewa:

Wolę być czynnym, ognistym szaleńcem,
Nizeli cichą, bladą, bierną *enotą*...

„Lesław“ Zmorskiego idzie we współczuciu swoim
dla cierpiących dalej od „Kaina“, bo wstępuje dobrowolnie
do piekła i brata się z szatanem, „męczennikiem“
swej szlachetności:

Dyable! tryumfuj *dobrocią* z tej mocy,
Jako ona z ciebie siłą!...
Oto w tej chwili siłą mojej woli
Targam ze siebie okowy niewoli.
Wielki, — że jeśli z kławy przeznaczenia
Niezdolnym świata wybawić —
Sam dłużej nie będę krwawić
Rąk moich w piersiach stworzenia,
I szerzyć państwa nie będę zniszczenia!...
Żegnaj... o świecie...
Żegnam! sam nie wiem, jak żegnać cię mam? —
Błogosławieństwem?
Czy przekleństwem?
Wszystko jedno! na wieki tyś przekłęty już raz.
Męczarni żary nieśmiertelne! Otchłanie piekielne! Witam was!

Toć to najczystszy bajronizm, tylko doprowadzony,
przez zmianę proporcji wewnętrznych, do karykatury
prawie.

Obok takich wybuchów, względem których Byron
odgrywał raczej rolę bodźca moralnego, nizeli estetycz-
nego modelu, zjawiała się pewna liczba naśladowań bez-

pośrednich. Zaliczyć do nich należy przedewszystkiem
trzy poematy większe ¹⁾, których ojcami chrzestnymi byli:
„Don Juan“ Byrona i „Beniowski“ Słowackiego.

Z trójcy tej „Pan Fortuna“ Korzeniowskiego, za-
krojony na dziesięć pieśni, utknął zaraz na pierwszej ²⁾.

„Don Juan“ Mirona i „Don Juan Poznański“ Ber-
wińskiego są budowane według mniejszego planu, i auto-
rowie ich odstąpili od tradycyjnej formy oktawy, zastę-
pując ją strofą czterowierszową, co zmieniło znacznie
charakter utworu, odbierając opowiadaniu falistość, giętkość
i potoczystość, stanowiącą jeden z uroków poezyi
tego typu. Zwłaszcza strofom Berwińskiego brak, że
tak powiemy: „tchu;“ są one, jakby rąbane, a zarazem
szorstkie i twarde, co razi tem bardziej, że autor i w tre-
ści naśladował tylko cyniczną, brutalną stronę pierwo-
wzoru, nie starając się o zrównoważenie jej ustępami
podniosłemi.

Nie był to poemat na wielką skalę, lecz, jak sam Ber-
wiński na początku powiedział: „Pieśń miłości i plotek“ ³⁾.

¹⁾ „Czarny szal“ K. Ujejskiego, trzymany w tonie ponu-
rych powieści wschodnich Byrona, powstał pod wpływem „Pieśni
Mołdawskiej“, tego samego tytułu, obrobionej przez Puszkina.

²⁾ Porównaj: Dzieła, XII, 155.

³⁾ Oto przykłady:

Nie zawsze biały kolor spodnicy
Jest niewinności ubiorem;
Nie każdy ubiór długi przy świecy,
Długim bez świecy ubiorem.

Niejedna z naszych skromnych purystek,
Którą wasz widok rumieni,
Pod długą suknią zgubiła listek,
Nim go szron zwarzył jesieni.

XII.

Reasumując teraz wszystko, cośmy o wpływie Byrona na literaturę naszą powiedzieli, dojdziemy do wniosku, że — jeżeli wyłączymy „Wallenroda,” oraz piękne poematy Słowackiego — bajronizm nie wydał u nas wielu godnych uwagi utworów, ale oddziałał dość silnie na ogólny nastrój poetów i poezji, a nawet i pewnych warstw społecznych, wśród których typ „bajronisty” był niegdyś tak popularny ¹⁾, jak dzisiaj typ „dekadenta” i „człowieka bez dogmatu” ²⁾.

W „Don Juanie” spotykamy rzeczy daleko brutalniejsze, ale miękka, fałdzista draperya „ottavarimy” nadaje im taki wdzięk poetyczny, że ostrość treści jest przez to złagodzona. Mamy tu znowu dowód, jak ważną i jak wszechwładną jest forma w sztuce!

¹⁾ „Za dni moich — powiada ironicznie Krasiński w liście do Słowackiego — widziałem dzieci, ponure, dzikie, jeszcze ssące pierś mamki, a już recytujące wiersze *byronskie* i piszczące usteczkami pełnymi mleka: „To piołun!” Widziałem piętnastoletnie dziewczynki, wołające Boga na usprawiedliwienie się przed niemi i szpilkami grożące gwiazdom.”

²⁾ O Byronie, prócz wymienionych w tekście autorów (Mickiewicza, Brodzińskiego), pisał Grabowski (Literatura i krytyka, 1837), Ziemięcka (1842), Emilian Rzewuski (1847 — w Studiach filozoficzno-literackich, str. 95: „Byron wobec wieku” — rzecz na swój czas wcale dobra), Spasowicz, Lubowski, Porębowicz (Wstęp do przekładu „Don Juana”), Cezary Jellenta („Ideał wszechludzki w poezji współczesnej”), Stanisław Krzemiński („Zarysy literackie,” 1895, część I, str. 239—267), Maryan Zdziechowski („Byron i jego wiek,” 1894).

Zbiorowe wydanie tłumaczeń poczęło wychodzić w „Bibliotece Najcelniejszych Utworów” pod redakcją Chmielowskiego. Dotychczas wyszły: „Don Juan” (1885, w przekładzie Porębowicza), „Tragedye Weneckie:” „Marino Faliero” i „Dwaj Foscarrowie” (1888, przekład Jezierskiego), „Poemata” (1895), zawierające:

Czy bajronizm oddziałał na literaturę naszą korzystnie? Bez wątpienia. Zarówno u nas, jak i na całym świecie bowiem, reprezentował on nowoczesny, krytyczny, brzemienisty strachem i nadziejami prąd ogólnoromantycznego ruchu i stanowił przeciwwagę dążeń quasiwsteczniczych, pragnących zamknąć poezję w ciasniejszym o wiele kręgu wczuwania się i wnikania w myśli ubiegłych wieków i zapomnianych piśmiennictw, oraz lekceważonych dotychczas warstw społecznych.

Byron, przypominając ciągle o tem, że obok godnej badania i naśladowania, ale martwej, przeszłości, istnieje także pełna bólów teraźniejszość, oraz niepokojąca, bo niepewna przyszłość — uczynił romantyzm prądem żywotnym, blizkim, sympatycznym i zrozumiałym nie tylko dla subtelnej wyobraźni badacza, lub artysty, lecz i dla serca każdego współczesnego człowieka.

1888—1896.

„Wędrówki Childe Harolda” (przekł. Kasprowieza), „Giaur” (przekład Mickiewicza), „Narieczona z Abydos” (przekład Odyńca), „Korsarz” (tegoż), „Lara” (przekł. Korsaka), „Obleżenie Koryntu” (przekł. Morawskiego), „Parisina” (tegoż), „Wigizien z Chillonu” (tegoż), „Mazepa” (tegoż), „Beppo” (przekł. Czajkowskiego), „Melodye Hebrajskie” (przekład Adama M—skiego). Prócz tego istnieje jeszcze kilka przekładów: „Childe Harolda” (Buzińskiego, Krauzego, Baworowskiego i A. A. Krajewskiego), „Manfreda” — tłumaczyli Morawski i Paszkowski, „Kaina” — Pajgert, „Sardanapala” — Krauze, „Niebo i ziemię” — Odyniec, „Żale Tassa” — Zawadzki, „Sen,” „Euthanasia,” „Ciemośność” — Mickiewicz. Porównaj Piotra Chmielowskiego: „O przekładach utworów Byrona” (wstęp do „Poematów,” 1895). Ignacy Matuszewski „Byron po polsku” (Biblioteka Warszawska, 1896, listopad).

IDEAL BOHATERSTWA W DRAMACIE STAROINDYJSKIM.

STUDYUM LITERACKIE.

I.

Jeden z najsubtelniejszych umysłów naszego stulecia, Artur Schopenhauer, napisał przed osiemdziesięciu laty, w przedmowie do swojego głównego dzieła, że uważa poznanie ksiąg Wedyckich za wyższość wieku dziewiętnastego nad osiemnastym, i że z czasem literatura sanskrycka wywrze na umysłowość europejską wpływ niemniej głęboki od tego, jaki w wieku XV wywarła literatura grecka. Przepowiednia ta zaczyna się powoli sprawdzać. Metafizyka europejska, dzięki Schopenhauerowi właśnie, wsiąknęła w siebie dużo pierwiastków indyjskich. I rzecz ciekawa, zainteresowanie się Zachodu wytworami umysłowości staroaryjskiej obudziło wśród inteligencji półwyspu indyjskiego ogromny ruch w kierunku antyeuropejskim, oraz zwrot do ideałów narodowo-religijnych.

Była chwila, że myślano w Kalkucie o pogodzeniu hinduizmu z deizmem ¹⁾ i zachwycano się autorami an-

¹⁾ Bramini: Ram Mohun Roy (zmarł 1833 roku w Bristolu), uczeń jego, Debendra Nath, oraz Keszal Czandar Sen (zmarł 1884

gielskimi; dzisiaj zapal ten ostygł, a wzrosło natomiast zajęcie się filozofią i literaturą rodzimą, którą uczeni europejscy odgrzebali z pyłu zapomnienia i uczynili, przez publikację gnijących po pagodach rękopisów, dostępną dla wszystkich. Podróżnik francuski, Chevrillon, (Dans l'Inde, 1892), opowiada rozmowę swoją z braminem, nauczelnikiem kolegium w Jeypoore (stolicy Rajputany, państwa lennego Anglii, o 10 milionach mieszkańców). „Jeżeli — mówi ów indyjski profesor — nie znamy dokładnie Hegla albo Fichtego, studujemy za to systematy filozofii wschodniej, zwłaszcza Upaniszady, starą Wedantę, gdzie można znaleźć wszystko: Spinozę, Kanta, Hegla i Schopenhauera.

„Pod symbolami mitologii naszej dostrzegamy ducha, pod literą — ideę, zawartą w formach religijnych, przeznaczonych dla mas. Agitujemy silnie przeciwko poglądom angielskim, które partya „młodej Bengalii“ zbyt pochopnie przyswoić sobie pragnęła, czujemy bowiem, że posiadamy coś bardziej oryginalnego i o wiele głębszego. Mamy ambicję, żeby pozostać samymi sobą.“

Duma i pewność siebie, cechująca przytoczoną wyżej mowę starego bramina, mogłaby się wydać szowinistycznym samochwalstwem i przesadą, gdybyśmy nie wiedzieli ze źródeł europejskich, że istotnie literatura sanskrycka, której częśćkę zaledwie poznaliśmy dotychczas, jest niesłychanie bogata.

Liczba różnych dzieł samoistnych, znajdujących się

roku w Kalkucie) — oto główni zwolennicy reformy hinduizmu w duchu monoteistycznym; usiłowania ich atoli nie dały poważnych rezultatów. (Julien Vinson: „Les Religions Actuelles,“ str. 132, pass.).

jeszcze w rękopisach, wynosi — według Maxa Müllera — około 10,000. „Cóżby — dodaje ten uczony — pomyślał Platon i Arystoteles, gdyby im powiedziano, że w chwili, kiedy Aleksander Macedoński odkrył, czy zawojował Indye, miały one literaturę o wiele bogatszą od tej, jaką posiadała wówczas Grecya?“

Dziwnym zbiegiem okoliczności to, co w piśmiennictwie staroindyjskiem było najsubtelniejszego i najtrudniejszego — a mianowicie: wyniki rozumowań teologiczno-filozoficznych — to rozszerzyło się najbardziej; literatura piękna, epopeja i dramat, mniejszą o wiele cieszyły się i cieszą popularnością. Pochodzi to stąd, że filozofia europejska doszła samodzielnie na wielu punktach do takich samych wniosków, jakie głosili myśliciele z nad brzegów Gangesu i Indu. Schopenhauer dlatego właśnie, że był zwolennikiem idealizmu Berkeley'a i Kanta, tak umiłował mądrość staroindyjską, która traktuje również świat zewnętrzny, jako znikomy fenomen, mamidło (Maya), za jedyną zaś realną rzecz uważa wewnętrzną jaźń człowieka, identyczną z prabytem (Parabrahm, Atman — Absolut, Ding an sich).

Kiedy jednak filozofia indyjska doszła do takich wyników już przed wiekami, metafizyka europejska dopiero niezbyt dawno względnie zaczęła pracować nad tym problemem; wskutek tego i społeczeństwo i literatura indyjska są przesiąknięte nawskroś duchem krańcowego idealizmu i spirytualizmu, gdy w społeczeństwie i piśmiennictwie europejskiem od czasów Odrodzenia i Reformacyi, to jest od trzech wieków blisko, dominującym tonem jest realizm, którego, pomimo silnych ataków z różnych stron, dotychczas nie przytłumiono. Z krótszemi lub dłuższemi przerwami, panował on ciągle w większo-

ści literatur Zachodu, a po zwalczeniu ostatniego wspa-niałego wybuchu, zwanego „romantyzmem“, czuł się tak umocowanym na tronie, że dopuścił do współwładzy pokrewny sobie — choć nie identyczny bynajmniej — materializm, który po kilkunastu latach doprowadził, swoją negatywną nawskroś polityką, państwo myśli i sztuki do anarchii i bezładu. Skutkiem tego był, jak zwykle, nowy zwrot w stronę idealizmu, który dopiero się rozpoczął, i dzięki któremu i filozofia i literatura indyjska wypły-nęły znowu na powierzchnię już nietylko, jako archeologiczne zabytki, nadające się do gabinetowych szperań filologów, lecz jako żywotne wytwory ducha ludzkiego, jako wyrazy owej poezyi powszechnej, będącej, według pięknych słów Rückerta, „we wszystkich swych językach jedną, jedyną mową, zrozumiałą dla wtajemniczonych.“

I dzisiaj jednak metafizyka indyjska dystansuje u nas poezyę. Dzięki popularnym wydawnictwom, streszcze-niom i broszurom rozmaitych sekt mistycznych, wiele bardzo osób, nawet średnio wykształconych, wie mniej więcej, co to jest „Parabrahm“, „Prana“, „Karma“, „Atma“ i t. p. terminy filozofii indyjskiej; mało kto atoli, pomimo obfitości przekładów, poznał bliżej epopeje i dramaty sanskryckie, żeby zdać sobie sprawę z tego, jak dalece różnią się one od naszych, nietylko pod wzglę-dem formy, ale i całą swą istotą wewnętrzną.

Rozmaici przerabiacze współcześni, przykrawając dramaty indyjskie dla sceny, zacierają w nich rozmyślnie wszystko, co odbiega od naszych pojęć, co jednak nadaje tym dziełom swoisty wdzięk i charakter: zamiast prawdziwego złota i dyamentów, publiczność dostaje talmigold i szlifowane szkiełka, które porównywa się potem z produktami miejscowej fabrykacyi bez żadnych zastrzeżeń,

jako rzeczy jednego typu i stempla. Porównania te prowadzą niekiedy do zabawnych wniosków. Tak np. parę lat temu przedstawiono w podobnej świętokradzkiej przeróbce prześliczny dramat Pseudo-Sudraki pod tyt.: „Vasantasena“ — właściwy tytuł jest „Mrcehatika,“ to znaczy: „wózek gliniany“ — gdzie intryga obraca się około miłości szlachetnego, lecz ubożego bramina, Carudatty, do pięknej i dobrej kurtyzany, Vasantaseny, którą, po wielu tragicznych przejściach, wprowadza, jako prawą małżonkę do swego domu.

Kiedy zapoznano się z przyrządzoną na sposób europejski treścią tej sztuki, ogłoszono jej przypuszczalnego autora, króla Sudrakę, za indyjskiego Aleksandra Dumas-a, a Vasantasenę — za „Damę Kameliową.“

Wszystkie te gadaniny i hipotezy fejletonowej krytyki nie mają nawet cienia słuszności, każdy bowiem, kto się cokolwiek gruntowniej zapoznał z historią teatru indyjskiego, wie aż nadto dobrze, że zarówno Vasantasena, jak i inne sceniczne dzieła Indusów, mniej jeszcze mają wspólności z realnem bytowaniem i obyczajami Indusów, niż „Życie Paryskie“ Offenbacha z prawdziwem życiem Paryża. Cały dramat indyjski stoi na konwencyonalizmie poetycznym. Wszystko, zarówno sytuacje, jak typy i namiętności, jest tam ujęte w pewne stałe formy, od których pocie odstępować nie wolno. Otóż i „Wózek gliniany“ należy, według drobiazgowej klasyfikacji estetyków staroindyjskich, do rodzaju „Prakarana,“ czyli komedyi zmyślonej, ale opartej nie na faktach z życia bogów, lub bohaterów, jak „nataka,“ lecz na namiętnościach i intrygach zwyczajnych ludzi.

Gatunek „Prakarana“ rozpada się znowu na trzy podgatunki: Prakarana „czysta“ (Sudda), jeżeli bohaterką

jest kobieta uczciwa; „nieczysta“ (Vikrta), kiedy heroina jest kurtyzaną; oraz „mieszana“ (Samkirna), jeżeli, jak w „Wózku glinianym,“ występują dwie kobiety, jedna enotliwa (małżonka Carudatty), druga lekkiego prowadzenia (Vasantasena). Hetera więc, jak widzimy, była w pewnej kategorii dramatów indyjskich typem stałym. Nie dość na tem; estetyka indyjska określała z góry charakter swojej „Damy kameliowej“ (po sanskrycku „Ganika“). Musiała ona być „łagodna, trochę kokietka, ubrana skromnie, zachowywać się przyzwoicie, posiadać dobre serce, nie mieć zaś żadnych wad właściwych kobietom, być przyjemną w rozmowie, zręczną, ruchliwą i sympatyczną.“ Vasantasena posiada te wszystkie cechy, i tembardziej musimy podziwiać geniusz poety, który, obracając się z musu w tak ciasnem kółeczku, potrafił zrobić ze swojej bohaterki nie manekina, lecz żywą i czującą istotę. Pochwałę tę należy rozszerzyć do wszystkich osób, nie wyłączając drugoplanowych, teoria dramatu indyjskiego bowiem rozciąga swoją kontrolę nad najdrobniejszymi szczegółami nawet.

Brutalny parweniusz, Samstanaka, który zawdzięcza swą władzę wdziękowi siostry, konkubiny królewskiej, i sprawiedliwy sędzia, i mnich buddyjski, i poczciwy a komieczny bramin, przyjaciel bohatera — wszystko to są typy o charakterze określonym z góry przez prawodawców literackich.

Odcięty zupełnie przez wysubtelnioną do niepojętych dla Europejczyka granic estetykę od życia rzeczywistego, nie mógł wprawdzie dramat indyjski być zwierciadłem zwyczajów i obyczajów, ale nie mu nie przeszkadzało stać się soczewką, skupiającą w sobie promienie czysto idealnych marzeń i aspiracji. I rozwijając się w tym

właśnie kierunku, szedł dramat po tej samej drodze, co i inne działy produkcyi umysłowej Indusów, którzy, posiadając dokładną genealogię całej masy bogów i bohaterów fikcyjnych, nie mają wcale kronik historycznych i nie wiedzą, kiedy i gdzie panował jaki władca realny.

Zatopieni w rozmyślaniach nad nieskończonością, traktowali Indusi rzeczy doczesne z lekceważeniem, a wprowadzając ludzi i wypadki życiowe do poezyi i na scenę, przepuszczali je przez filtr estetyczny, który zatrzymywał wszystkie brudy i męty człowieczej natury i dawał samą jej przeduchowioną kwintesencję. To też żadna może na świecie poezya nie jest tak bogatą w charaktery dodatnie, piękne i bohaterskie. Typy ujemne występują w dramatach indyjskich rzadko i odgrywają zwykle role drugoplanowe; są to przytem najczęściej figury nadprzyrodzone: królowie demonów, czarodzieje i czarownice („Malati i Madawa“), których nie można mierzyć zwykłą miarą ludzką.

Szekspirowskich Ryszardów III, Makbetów, Marlowowskich Barabaszów („Żyd z Malty“) i wogóle ludzi złych i robiących zło — darmobyśmy tam szukali. W epopejach — które powstały znacznie wcześniej przed dramatem i które inne zadania miały na celu, podobne typy się trafiały (synowie króla Dritarasztry w „Mahabharacie“¹⁾), dramat atoli prawie zupełnie je wyłączył i tylko

¹⁾ Dwie główne epopeje indyjskie: „Mahabharata“ i „Ramayana“, różnią się znacznie od siebie, pierwsza bowiem jest kompilacją i przeróbką prastarych legend ludowych (Itihasa, Purana, Akhyana), druga zaś, znacznie młodsza, stanowi wytwór kultury literackiej, oraz prototyp epopei czysto artystycznej (Kawya), napisanej według jednolitego planu i reguł estetyki bramińskiej. W „Mahabharacie“, pod warstwami pracy myślowej kilkunastu

w niższych jego gatunkach, albo też w intermezzach pomiędzy aktami, wprowadzał figury ludzi, nie tyle złych, ile brutalnych i głupich, których brzydota moralna jednak była łagodzona zabarwieniem komicznym (nielegalny szwagier królewski w „Wózku glinianym“, policyanci w „Sakuntali“¹⁾).

pokoleń poetów, tkwi jądro dziejowe i rysują się kontury rzeczywistych, nie fikcyjnych charakterów. Bohaterowie tego poematu to przede wszystkim dzielni wojownicy, cheiwi zwycięstw i władzy, a nie zawsze skrupulatni w wyborze środków, wiodących do pożądanego celu. Tendencyjno-doktrynerskie przeróbki i liczne dodatki braminów nie zdołały zniweczyć doszczętnie dawnego, czysto rycerskiego kolorytu starej epopei ludowej, która w swoich pierwotnych zarysach musiała przypominać bardzo „Iliadę“ lub „Nibelungów.“

Inaczej rzecz się ma z „Ramayaną.“ Poemat ten, równie jak i inne artystyczne epopeje Indusów (Raghuwansia, Kamarasambhawa etc.), powstał już całkowicie w epoce powedyckiej, kiedy bramiń, zdobywszy dominujące stanowisko w państwie, postawili na miejscu dawnych rycerskich ideałów nowe o ascetyczno-mistycznym zabarwieniu. Rama jest wprawdzie królem i dzielnym wojownikiem, ale autor wysławia przede wszystkim jego mądrość, bezinteresowność, szlachetność, dobroć, pobożność, poczucie obowiązku, miłosierdzie i panowanie nad sobą, stawiając w drugim dopiero rzędzie odwagę, zręczność i siłę fizyczną. Nie darmo też Rama stał się ulubionym bohaterem teatru indyjskiego, który, według reguł estetyki bramińskiej, mógł się zajmować tylko dodatnimi typami i przedstawiać same tryumfy dobra nad złem.

¹⁾ W wyjątkowych wypadkach występował w dramacie antybohater (Prati-nâyaka) — najczęściej demon, rzadziej człowiek zwyczajny — którego wady stanowiły odwrotną stronę zalet i cnót bohatera (Nâyaka) i podnosiły niejako ich blask i piękność. Bohater, według estetyki, musiał być: 1) skromnym, 2) pięknym, 3) litościwym, 4) zręcznym, 5) przyjemnym w mowie, 6) lubionym

Pomimo, albo raczej właśnie dlatego, że główne postacie dramatów indyjskich nie mają z życiem codziennym, bieżącym — nie wspólnego, lecz są urobione z pierwiastków idealnych, dają one doskonale pojęcie nie o tem może, czem Indusi rzeczywiście byli, lecz o tem, czem być pragnęli.

Z ideałów można sądzić ludzi równie dobrze, jeżeli nie lepiej, niż z czynów; ideały bowiem rozwijają się zupełnie swobodnie, gdy tymczasem czyny są w części tylko owocem działającego człowieka, w części zaś wynikiem okoliczności, wpływów i przeszkód zewnętrznych.

Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Hart im Raume stossen sich die Sachen.

(Schiller).

Żeby dać dokładne wyobrażenie o tem, czem był idealny bohater staroindyjskiej poezji dramatycznej, użyjemy metody poglądowej i, zamiast określać jego cechy ogólnikami, przedstawimy czytelnikowi jeden z podobnych typów.

Jak psycholog atoli poznaje najlepiej naturę duszy ludzkiej, badając jej choroby i zboczenia, tak krytyk, rozbiierając krańcowe i blizkie niemal karykatury postacie danego piśmiennictwa, najłatwiej zdoła pochwycić zasadniczy ton jego cywilizacji i naturę jego ideałów.

O typy krańcowe w literaturze sanskryckiej nie trud-

przez świat, 7) czystym moralnie, 8) wymownym, 9) dobrego rodu, 10) stałym, 11) mądrym, 12) energicznym, 13) honorowym, 14) pełnym szacunku dla praw boskich i ludzkich. Przeciwnik jego, zwyciężany zawsze, jest zazdrosnym, zuchwałym, próżnym, oddanym namiętnościom — i nienawidzi głównego bohatera. (Porównaj Sylvain Levi: Théâtre Indien, 62—72).

no. Rasa indyjska właśnie dlatego, że u niej myśl rozwija się niezależnie i w oderwaniu od rzeczywistości, nie cofała się — czy to snując swoje rozumowania, czy też uzmysławiając marzenia — przed żadnym logicznym wynikiem zasad, na których opierał się ich pogląd na naturę i życie. W filozofii doszli Indusi do zaprzeczenia realności otaczającego nas świata, w etyce rozwinęli zasadę wszechpotęgi woli, której działanie jednak nie tryskało nazewnątrz, lecz koncentrowało się we wnętrzu, nie rozpraszało się na zdobywanie dóbr ziemskich, w celu zaspokojenia potrzeb i namiętności, lecz wysilało się na stłumienie i wytępienie owych potrzeb i namiętności ze szczętem. Ten, kto zwyciężał innych, był uważany za silnego, ten jednak, kto zwyciężył siebie — za stokroć silniejszego. Ideałem Indusów było, wyrażając się słownikiem Schopenhauera, nie *potwierdzenie woli* („Bejahung des Willens“), lecz *zaprzeczenie* („Verneinung“) woli.

„Kiedy człowiek nie wzrusza się niepowodzeniem, ani cieszy się powodzeniem, kiedy wypędził żądze, obawy i troski, — wtedy zasługuje na nazwę stałego w mądrości“ 1).

Najznakomitszymi bohaterami tego typu byli „yogisowie“, asceci indyjscy; ponieważ jednak asceta żył w odosobnieniu od świata, trudno było z niego zrobić główną, osiową postać sceniczną i wplątać go w konflikty, bez których niema dramatu.

II.

Istnieje w poezji teatralnej Indusów heros, posiadający wszystkie dane zarówno na typowego bohatera rasy,

1) Bhagavad-gita (według przekładu Burnoufa).

jak i na bohatera teatru indyjskiego. Jest nim król Hariczandra, którego legendę opracował dla sceny Kszemiszwara w dramacie heroicznym (nataka) p. t.: „Czanda-Kausika“ t. zw. „Gniew Kausiki.“

„Kausika“ jest to patronimiczny przydomek słynnego króla-ascety, Wiswamitry, który, urodzony w kaście wojowników, zmusił bogów, potęgą swej wytresowanej przez ascezę woli, do zrobienia go braminem. Wszechpotężny Wiswamitra odgrywa nie główną, lecz jedną z ważniejszych ról we wspomnianej sztuce, wpływa bowiem swoją wolą na losy bohatera. Stąd tytuł dramatu.

Nie przestając, pomimo osiągnięcia celu, dalszych praktyk ascetycznych, Wiswamitra napawa bogów obawą, i dlatego postanawiają oni narazić go na pokusę, któraby zniweczyła owoc usiłowań potężnego pustelnika.

Rzecz ta wymaga komentarza. Otóż należy pamiętać, że, prócz głębokiej teologii filozoficznej, istniała i istnieje w Indyach niezmiernie bogata mitologia, w której występuje cała hierarchia bogów, będących dla filozofów symbolami różnych stron działalności jednego przedwiecznego, nieskończonego i nieosobowego ducha, dla tłumów zaś osobami, potężniejszymi od zwykłych ludzi, ale bynajmniej nie wszechpotężnymi. Nie są to właściwie stwórcy, jeno administratorowie świata, stworzeni, jak i on, przez wyższą od siebie potęgę.

Ci bogowie drugorzędni drżą ciągle o swoją czasową władzę nad światem i muszą o nią toczyć ciągłą walkę z demonami. Każdy święty pokutnik stoi nieskończenie wyżej od boga przestworu powietrznego i piorunów, Indry i jego towarzyszków, otrzymuje bowiem z rąk członków trójcy: Brahmy, Wisznu i Sziwy — rozmaite przy-

wileje, i mógłby nawet, przez swój związek mistyczny z najwyższą, nieosobistą przyczyną bytu (Parabrahm), zmienić całe oblicze świata i usunąć z niego lennych niejako władców nieba, piekła, słońca, morza itp.¹⁾ Rze- czy takie zdarzały się nawet niekiedy. Sam Wiswamitra, kiedy bogowie nie chcieli przyjąć do nieba króla, Trisangu, za którego składał ofiarę, począł tworzyć sobie na południu inne niebo, gwiazdy i innych bogów, słowem: nowy świat.

To też król tych duchów niebieskich, zwanych „strażnikami świata“, Indra, który miał już niejedno przykre zajście z pokutnikami, baczy pilnie, by żaden z nich nie nagromadził zbyt wielkiego kapitału zasług pobożnych i nie stał się przez to niebezpiecznym. Ponieważ pokutnicy tracą — częściowo, lub w całości — owoce swojej ascezy w razie, jeżeli dadzą się unieść namiętnościom, bogowie starają się oderwać ich od rozmyślań i pokuty, już to zsyłając piękne dziewice rajske (Apsaras), już to robiąc coś, coby yogisów mogło pobudzić do gniewu i zrujnować rezultaty pobożnej kontemplacji.

Naturalnie, żaden z bogów nie narazi się na osobiste zetknięcie z potężnym ascetą, mógłby to bowiem gorzko odpokutować; rolę konduktorów odgrywają w tym wypadku ludzie.

W dramacie Kszemiszwary, za narzędzie służy ów

¹⁾ Indra, Agni, Waruna, Jama, Pawana, Kuwera, Surya i Soma. W Wedach bogowie ci zajmowali dominujące stanowiska, późniejsza ewolucja religii wysunęła na pierwszy plan trójęc metafizyczną (trimurti): Brahmg, Wisznu i Sziwę, a Indrę i jego towarzyszków sprowadziła do roli bogów podwładnych, geniuszów opiekuńczych świata i „strażników“ jego (lokapala), zwanych także „stróżami ośmiu stron“, czyli okolic świata (astadikpala).

zaczyna król, Hariczandra, którego bóg przeszkód, Ganesza, prowadzi do pustelni Wiswamitry w chwili, kiedy ten ostatni bliskim jest zniewolenia sobie trzech sił magicznych, jakich nawet Brahma, Wisznu i Sziwa opanować dotąd razem nie mogli ¹⁾. Zdobycz ta zrobiłaby Wiswamitrę wszechmocnym prawie i wskutek tego groźnym dla równowagi i dobrobytu trzech światów: „nieba, otchłani i ziemi.“

Król Hariczandra, nie wiedząc o niczem, wpada do pustelni i, nie poznawszy świętego męża, przerywa brutalnie jego ofiary, wywołując wybuch gniewu, unicestwiający owoce długoletnich i ciężkich wysiłków anachorety. Poznaawszy z kim ma do czynienia, król pada na kolana i błaga pustelnika o przebaczenie, ofiarując mu w darze pokutnym swoją koronę, władzę i całą ziemię, oraz 100 tysięcy sztuk złota. Wiswamitra, nie dowierzając tej szczodrości, godzi się, stawiając warunek, żeby owe pieniądze nie pochodziły z ziemi, gdyż ziemię całą i tak już posiada.

Hariczandra przystaje i idzie z żoną i dzieckiem po pieniądze do Benares, które, jako święte miasto Sziwy, nie należy do ziemi. Ponieważ jednak wszystko, co posiadał, oddał już Wiswamitrze, musi się Hariczandra sam sprzedać do niewoli, gdyż jako członkowi kasty wojowników, nie wolno mu żebrać, co stanowi przywilej

¹⁾ Idzie tu o zjednoczenie władzy tworzenia, utrzymywania i niszczenia, z których każda jest atrybutem jednej tylko osoby trójcy (Brahma — tworzy, Wisznu — utrzymuje, Sziwa — niszczy). Władca tych wszystkich sił w połączeniu byłby wyższy nad tróję i równy najwyższej i nieskończonej istocie, słusznie więc Ganesza nie chce do tego dopuścić.

braminów i pokutników. Cena wydaje się kupcom za wysoka; królowa, Saibya, widząc to i pragnąc mężowi dopomóc, sprzedaje się sama z dzieckiem, wymawiając sobie pewne drobne przywileje, mianowicie, żeby nie jeść resztek i nie usługiwać obcym mężczyznom. Ku wielkiej jej radości nabywa ją pocciwy bramin i odchodzi, a uczeń jego, nagłąc do pośpiechu, popycha w oczach rodziców ociągające się dziecko „niewolnicy“ tak silnie, że je obala na ziemię. To dopiero wstęp do nieszczęść i smutków, mających spotkać Hariczandrę.

Za żonę i dziecko zapłacił bramin tylko 50 tysięcy sztuk złota, drugą połowę otrzymuje król za siebie z rąk naczelnika wyklętej kasty Czandalów (zwanych zwykle paryasami). Jest to straszne upokorzenie, gdyż samo dotknięcie paryasa znieważa i zanieczyszcza wojowników. W dodatku nabywca króla Hariczandry jest głównym dozorcą placu pogrzebowego, oraz katem, i powierza mu okropny i wstrętny dla niego urząd strażnika cmentarnego, do którego obowiązków należało, między innymi, i odbieranie całunów po trupach, przynoszonych tam na spalenie, gdyż to stanowiło dochód dozorcę. Hariczandra przezwycięża wszelkie kastowe, rodowe i ogólnie ludzkie wstręty i godzi się na wszystko, byle tylko dotrzymać słowa danego Wiswamitrze, który, nie spodziewając się takiej stałości, bierze niepotrzebne mu zupełnie pieniądze z niechęcią i zawstydzeniem. Wogóle gwałtowny gniew i surowość pokutnika, aczkolwiek usprawiedliwione do pewnego stopnia krzywdą, jaką mu mimowoli wyrządził Hariczandra, oburza bogów i ascetów, którzy wypowiadają swoje zdanie otwarcie, co powoduje nawet nowe konflikty, te jednak, ze względu na konieczną koncentrację legendowej treści, są w dramacie

lekko zaledwie zaznaczone, dlatego pominiemy je tutaj zupełnie ¹⁾ i powrócimy do dziejów bohatera.

Hariczandra tymczasem obejmuje smutne i wstrętne dla niego obowiązki, ale, idąc na cmentarz, myśli nietyle o tem, co tam robić będzie, ile o swoich dawnych poddanych, pozbawionych opieki, o sługach, krewnych, o żonie—niewolnicy, a w końcu dodaje:

Chociaż już dług swój ciężki zapłaciłem
Temu, którego zaspokoić trudno,
Gdyż przez ascezę wysoko się wyniosł,
Boli mnie jednak, jak rana głęboka,
W której, choć zewnątrz już się zabiżyła,
Tkwi strzały ostrze — boli mnie i dręczy
Myśl, że musiałem patrzeć obojętnie,
Jak synka mego, co płakał, nieszczesny,
Brutalna ręka rzuciła na ziemię.

Wobec tylu i tak strasznych nieszczęść, które spadły na niego, nieszkodliwe popchnięcie dziecka jest względnie rzeczą niewielką, a jednak ten drobiazg właśnie, obrażający dotkliwie i miłość ojcowską i królewską dumę, boli go najbardziej.

Jest to jeden z tych niesłychanie subtelnych rysów psychologicznych, w jakie obfituje dramat indyjski. Te „nieskończenie małe“ właśnie nadają narzuconym z góry przez estetykę typom żywotność i chronią je od konwencyonalizmu i banalności.

W dalszym ciągu wygłasza król kilka monologów, pełnych głębokiej i zrezygnowanej melancholii, właści-

¹⁾ Legenda ta znajduje się w Markandeya Purana, księga VII i VIII; patrz także wstęp L. Fritschego do przekładu niemieckiego tego dramatu.

wej rasie indyjskiej. Zazdrości on losu trupom, szarpającym przez dzikie zwierzęta i ptaki drapieżne, a w końcu wybucha, patrząc na zachodzące krwawo słońce:

Ha! cały świat dziś wygląda, jak gdyby
Był tym cmentarzem i miejscem stracenia...
Jak krew skazańców niebo się czerwieni,
Słońce łni słabo, jak stosów płomyki;
Miast kości ludzkich — rozsypano gwiazdy;
Do czaszki trupiej, wygładzonej, bladej,
Księżyc podobny; jak upiorów tłumi,
Krążą zwierzęta nocne, oraz ptaki,
A ciemność — stosów dym udaje gęsty.

Objąwszy swój smutny urząd, pełni go król z taką samą sumiennością i uczciwością, z jaką niegdyś zajmował się sprawami państwa. Nie obawiając się harców, wyprawianych na cmentarzysku przez widma i demony nocne (Rakszasy), odbywa straż, pilnując, aby nie popełniano kontrabandy i nie palono ciał bez opłacenia należnego jego panu podatku, który stanowią całuny po zmarłych.

Pewnej nocy czarownik, któremu dopomógł do wydobycia skarbu, ofiaruje mu środki na wykupienie się z niewoli. Hariczandra przyjmuje skarb, ale w imieniu i dla swego pana, nie dla siebie, gdyż jako niewolnik, nie ma prawa posiadać własnych pieniędzy, ani rozporządzać nimi. Słowem, wszędzie i na każdym kroku, stara się postępować tak, aby nie zboczyć z drogi prawdy. Mimo to miara cierpień jego wzrasta bez ustanku.

W akcie V królowa-niewolnica przybywa na plac cmentarny z trupem synka, który zmarł od ukąszenia żmii. Król z początku bierze ją za kogo innego, później zaś, widząc, że to jego nieszczęśliwa małżonka, nie daje

jej się poznać, by widokiem swego poniżenia nie krwawić zbolełego serca. Śmierć syna wprawia Hariczandrę w taką rozpacz, że, nie bacząc na straszne kary pośmiertne, grożące według wierzeń indyjskich samobójcom, postanawia sobie życie odebrać ¹⁾:

Lepiej, stokroć lepiej,
Zginać w ciemnościach, co strachem przejmują,
Niż patrzeć dalej na ten świat, któremu
Twarzyczka synka mego nie przyświeca.
Okropne, straszne są piekiel otełłanie,
Niema tam jednak tortury, co równa
Mękom, przez syna wywołanym stratę.
Już się nie waham. Żar mego smutku
Ugaszę w nurtach Gangesowej wody.

Po chwili jednak przychodzi mu na myśl, że, jako niewolnik, nie ma nawet prawa przerwania pasma dni swoich:

Niestety jednak, zapomniałem o tem,
Że moje życie *własnością* innego.
O, co za męka! O, jak są szczęśliwi
Ci, co od siebie zależni jedynie,
Mogą swą rozpacz śmiercią uspokoić!
Biedak, co sprzedał swą wolność, niestety,
Nawet nad własnem życiem nie ma władzy.

Nie mogąc umrzeć, postanawia spełnić swój obo-

²⁾ Piekło indyjskie jest tylko czasowem miejscem pobytu dusz wyjątkowych zbrodniarzy i grzeszników. Po pewnej liczbie lat, odradzają się oni w niższych formach przyrody (robakach, gadach); mogą jednak z czasem wcielić się nawet w osobę bramina i połączyć z bóstwem najwyższem. Dla ludzi, którzy nie przebrali miary w grzechach, wystarczają kary, wymierzane im przez los w następным wcieleniu ziemskiem na zasadzie sprawiedliwego prawa „karmy,” to jest rezultatu zasług poprzedniego żywota.

wiązek wiernego niewolnika i zbliża się, odwracając twarz, do królowej, która układa stos dla spalenia synka, ze słowami:

Szlachetna niewiasto!

Kto mi nie odda dla mego pana
Całunu zmarłych — ten nie może tutaj
Żadnych obrządków sprawować żałobnych.
Daj mi więc całun zgasłego dziecięcia.

I, wstrzymując łzy, cisnące mu się do oczu, wyciąga rękę po żalobną daninę. Królowa, przypuszczając, że ma do czynienia z nieczystym Czandalem, podaje mu całun zdaleka, gdy wtem spostrzega na jego ręce znak królewskiego rodu i poznaje męża w niewolniku cmentarne-
go dozorczy. „Co widzę? — woła: —

Ktoś ty?... Mój małżonek!
Ratuj mnie, ratuj, mężu mój, pomocy!”

Król niewolnik odpowiada na to ze smutkiem:

Tyś nie powinna zbliżać się, królowo,
Do mnie: jam podły niewolnik Czandala,
Dotknięcie moje brudzi...

Królowa:

O biada, biada! Do tegoż więc przyszło!

Król:

To za postęпки me ¹⁾ słuszną zapłatą!
Nie płacz!... Daj całun.

Tutaj napięcie tragiczne dosięgło już zenitu. Ojciec król, który został niewolnikiem pogardzanego plebienia, spełniając swój smutny obowiązek, żąda od zroz-

¹⁾ *Przeszłego* życia — „prawo Karmy.”

paczonej małżonki i matki zapłaty za pogrzeb własnego syna, a zapłatę ową stanowi śmiertelny całun dziecka...

W żadnej literaturze chyba nie spotkamy sceny, tak wstrząsającej nerwami. Ani obłąkany Lear, rozmawiający z nieżywą Kordelią, ani Pryam, błagający zabójcę swego syna o wydanie zwłok Hektora — nie posiada takiej, nieludzkiej prawie, potęgi tragizmu, jakim tchnie przytoczona wyżej scena. Jedynie literatura perska posiada coś odpowiedniego. Jest to opis rozpacz Rustema, który w pojedynku z synem swym, Zorabem, zadał mu cios śmiertelny i dopiero z ust konającego młodzieńca dowiedział się o tem, jak blizkim był mu zabity przeciwnik... („Szach-Nameh“).

Naturalnie, że taki dysonans nie mógł być ostatnim tonem w sztuce. Było to zresztą formalnie wzbronione przez estetykę indyjską. „Nataka,“ dramat heroiczny, podobnie jak inne rodzaje sztuki teatralnej, musiał się kończyć dobrze; od tego pravidła nie znano wyjątków.

To też w chwili, kiedy rozpacz nieszczęśliwych małżonków dosięgła do granic ludzkiego cierpienia, deszcz kwiatów zaczyna spadać na nich z nieba. Bóg sprawiedliwości, Dharma, wchodzi na scenę, wskrzesza zmarłego synka Hariczandry i objawia królowi, że rzekomym dozorcą, który go kupił, nie był wcale Czandal, lecz on sam, Dharma; bramin zaś, który nabył królową, jest samym bogiem Sziwą...

Wszystkie więc straszne cierpienia, przez jakie Hariczandra przeszedł, były tylko próbą jego wartości moralnej, próbą, z której wyszedł zwycięsko, za co czeka go w nagrodę połączenie z Brahłą. W dodatku, Wisnawitra oddaje mu królestwo, nad którym będzie panował

zmarłychwskrzeszony synek Hariczandry, Rohitaswa¹⁾. Zakończenie to sprawia niewątpliwie ulgę nerwom, ale nie można powiedzieć, żeby zadowalało wymagania naszej europejskiej estetyki. Naturalnie estetyki uczonych, bo estetyka prostaczków, jak świadczą wesołe epilogi wszystkich bez wyjątku bajek i powodzenie melodramatów, stoi na tym samym gruncie.

W dodatku trudno, na pierwszy rzut oka, pojąć tę sprzeczność, że lud indyjski, który w filozofii doszedł do krańcowego pesymizmu, który uważa życie za marną igraszkę, za czczą maskaradę, że lud ten, powtarzamy, nie zdołał wytworzyć tragedii i wszystkie swoje najpiękniejsze i najgłębsze dramaty zamyka rodzajem operowobaletowej apoteozy. Było to obowiązkowe, tak, że jeżeli legenda, z której zaczerpnięto temat, kończyła się śmiercią bohatera, autor musiał zakończenie zmienić na szczęśliwe.

W przebiegu akeyi, w subtelnych dyalogach, wzniosłych monologach lirycznych — nie brak tam nigdy silnego zabarwienia tragicznego; sytuacje i epizody wstrząsają nerwami, rozwiązanie jednak musi być zawsze pogodnym i harmonijnym.

Cytowaliśmy wyżej kilka bardzo pesymistycznych monologów Hariczandry; oto jeszcze parę charakterystycznych ustępów. Spoglądając na trupy, szarpane przez szakale i sępy, Hariczandra filozofuje tak samo zu-

¹⁾ Hariczandra pragnie, żeby ze szczęśliwości w niebie korzystali także wszyscy jego wierni poddani, i zrzeka się na ich rzecz rezultatu swych dobrych uczynków. Wzruszeni taką współmyślnością bogowie dopuszczają do raju poddanych królewskich.

pełnie, jak Hamlet w rozmowie z grabarzami na cmentarzu ¹⁾:

O, tych ciał naszych nicość i znikomość!
To kadłub, piersi, twarz, to brwi i oczy —
A wszystko z mięsa, krwi, kości i tłuszczu,
Brzydką i brudną mieszaninę tworzy,
Co przestрах budzi w trwożliwych, a wstrętem
Napawa takich, co kształcili ducha...
Z czegoż więc pysznią się naiwni głupcy,
W zmysłowych uciech pogrążeni kale?

Myśli podobne wygłaszają, innemi słowy może, bohaterowie Shakespeare'a, Marlowe'a, Goethego i Byrona, w ustach ich jednak zdania te brzmią tak samo wprawdzie, ale znaczą zupełnie co innego.

Indus, dla którego świat fenomenalny był naprawdę niczem, opuszczał go z zupełną obojętnością i rezygnacją. Nie rozumiał on, co to jest walka z losem, z koniecznością, gdyż na to czuł się za mało wyosobionym i wyemancypowanym z życia powszechnego. Nie uważał on siebie, jak Manfred, lub Faust, za centrum świata, lecz tylko za jedną z fal kosmicznych oceanu, która, parta siłą konieczności, wyrzuconą została na piasek nadbrzeżny, by po chwili powrócić znowu na łono nieskończonego wszechbytu (Parabrahm), t. j. jedynej rzeczywistej, niezmiennej i nieznikomej istności.

Prócz tego, Indus nie miał nigdy wątpliwości co do życia zagrobowego; hamletowskie „być albo nie być“ nie

¹⁾ Potężny Cezar przedzierzgnął się w glinę,
Którą przed wiatrem chłop zatkał szczeliny;
Zatrząsłszy światem, pójść na polep chaty —
Toż kres wielkości, to los potentaty!

(„Hamlet,“ przekł. Paszkowskiego).

kończyło się dla niego znakiem pytania, lecz jasną i wyraźną odpowiedzią pozytywną.

Wiara zaś w metempsychozę, oraz w sprawiedliwe prawo „karmy,“ t. j. w możność wyrównania szczerb jednego żywota ziemskiego w drugim, lepszym — wszystko to pozwalało mu znosić mężnie „pociski zawistnego losu“ i wyglądać spokojnie śmierci, będącej właściwie tylko początkiem odrodzenia. Prócz tego, ponieważ, według wierzeń indyjskich, żywot pojedynczy był tylko drobnym epizodem w całym cyklu wcieleń, których suma doprowadzała z czasem, zarówno zbrodniarza, jak i bohatera, do tego samego celu, to jest do nirwany, największy nawet błąd ludzki nie sprawiał tam na widzach wrażenia tragicznego, nie pociągał bowiem za sobą tak poważnych następstw. W Europie tymczasem, gdzie wierzone, że człowiek, obdarzony wolną zupełnie wolą, raz tylko żyje na świecie i raz tylko może wybierać pomiędzy złem a dobrem, gdzie więc najmniejsze zboczenie z właściwej drogi mogło go zgubić na zawsze — tragedia była niejako koniecznością estetyczną i etyczną.

W Indyach równanie życiowe zamykało się zerem, albo nieskończonością; w Europie zaś — jakąś wielkością określoną, raz ujemną, drugi raz dodatnią, ale zawsze skończoną. Dlatego też ruchliwe rasy naszej części świata lubowały się w tragicznej poezji czynu, Indusi zaś albo się rozplywali w głębokich metafizyczno-panteistycznych marzeniach, albo też robili z poezji przyjemny i pokrzepiający pokarm dla serca i wyobraźni.

Pierwsze z tych upodobań wydało olbrzymie eposy, je „święte,“ owocem drugiego zaś był fantastyczny dramat indyjski. Eposy uczyły i podnosiły ducha, dramat sprawiał rozkosz estetyczną i etyczną; w eposach roz-

bierano najzawilsze zagadnienia bytu (Bagawad-gita), albo opiewano dzieje bogów, zstępujących na ziemię, aby przywrócić porządek i sprawiedliwość, naruszoną przez samowolę rozzuchwalonych demonów — w dramatach zajmowano się nietyle czynami, ile wewnętrzną, duchową stroną bogów, bohaterów i ludzi.

III.

Ponieważ jednak osoby, występujące na scenie, nie były postaciami wziętymi z życia, jeno ekstraktem moralnym bohaterstwa i szlachetności, akcja w dramacie indyjskim musiała przebiegać nie tak, jak w życiu zwykle biegnie, lecz tak, jak teoretycznie, według zasad filozofii bramińskiej, bieda powinna.

Mówiliśmy już uprzednio, że dramat indyjski nie był zwierciadłem, odbijającym realne barwy bytu, jeno soczewką, skupiającą w jeden punkt idealne promienie myśli i marzeń. Dlatego też to, co — wobec wiary w przechodzenie dusz i prawa „Karmy“ — wyrównywało się w ciągu kilku następujących po sobie wcieleń danej jednostki duchowej, musiało, wskutek niezbędnej koncentracji dramatycznej, spełnić się doraźnie w oczach widzów, którzy nie powinni byli opuszczać widowiska z przekonaniem, że na świecie — rozumianym jako całość istnienia — możliwą jest niesprawiedliwość. Indusi gardzili tylko życiem ziemskim, ale wierzyli w wyższe, doskonalsze formy bytu, na które jednak trzeba było zasłużyć.

Pesymizm ich nie przekraczał granic doczesności i na tym punkcie różnił się od bezwzględного, ponurego, beznadziejnego pesymizmu nowoczesnych filozofów europejskich, których doktryna jest zupełnie nihilistyczną i stokroć rozpaczliwszą. Dla nich ze śmiercią kończy się

wszystko — „cała komedia“, której grać nie było warto. Dla Indusów życie jest przykrą wprawdzie, ale konieczną i krótką względnie fazą rozwoju, umożliwiającą zlanie się z istotą wszechbytu (Parabrahm, Atman), będącą w gruncie rzeczy tem samem, co wewnętrzna istota jaźni człowieka.

Unia ta uważana jest przez wszystkich za szczęście, nie za nieszczęście, gdyż, po pierwsze, Indus wogóle mniej daleko od nas żył życiem indywidualnem i zawsze czuł się częstką Kosmosu, powtóre zaś, sądząc z tego, co mówią bramińskie księgi święte, nirwana nie była absolutnym zanikiem świadomości i osobistości¹⁾, lecz tylko jej oczyszczeniem i rozszerzeniem przez mistyczny a stały

¹⁾ Bagawad-Gita potępia ludzi, „którzy wierzą, że *wszystko* ze śmiercią się kończy.“ (Przekład franc. Burnoufa, str. 195). Por. także Max Müller: „Origine et développement de la Religion“, str. 294, 297, 323, 324). Budda sam nie chciał nigdy wypowiedzieć stanowczego zdania, czy „Nirwana“ jest „bytem“, czy „niebytem“. Absolutną „Nirwanę“ przyjmuje tylko południowa, cejlońska szkoła buddyzmu; gałąź północna, tybetańska — wierzy w zachowanie, nie osobistości, lecz indywidualności, po śmierci. I Schopenhauer nie uważał „Nirwany“ za nicosć absolutną, jeno za nicosć względną — za nicosć w porównaniu z bytem, który znamy i uważamy za „coś“. Jest to, według niego (Welt als Wille § 71): „*nihil privativum*“, nie „*nihil absolutum*“: minus (—) w stosunku do plusu (+), który, przy zmianie punktu widzenia, mógłby się stać także minusem. Jeżeli byt fenomenalny uznamy za nicosć, „—Nirwana“ stanie się czemś pozytywnem. Więcej ponad to żaden filozof ze szkoły Kanta nie powiedział nie może, gdyż przechodzi to granice poznania i wkracza w dziedzinę transcendentną, gdzie kończy się filozofia, a zaczyna mistyka. (Porównaj także „Briefe“, ed. Grisebacha, str. 205, 434). Wyznawcą absolutnej „Nirwany“ jest z metafizyków Hartmann, oraz wszyscy materyaliści współcześni.

związek z bóstwem, z którego niegdyś wyszła, by wziąć udział w pełnym uludy i bólu życiu ziemskim. Powrót do kontemplacyjnego spokoju—który zawsze ceniony był przez ludy wschodnie wyżej, niżeli ruch, działanie—dokonywał się w imię i na zasadzie bezwzględnej, nieubłaganej, matematycznie ściślej sprawiedliwości, stanowiącej fundament całego istnienia; prawo równowagi moralnej było dla filozofów indyjskich współcześnie i prawem kosmicznem: „każdy postępek cnotliwy, czy grzeszny, staje się tam siłą natury, a wszystkie cnotliwe i grzeszne postęпки, wzięte razem, stanowią *jedyne* siły przyrody“¹⁾.

Otóż miniaturowem odbiciem olbrzymiego obrazu owej kosmiczno-etycznej potęgi jest każdy dramat indyjski.

I w historii Hariczandry wszystko da się do formuły „sprawiedliwości“ powszechnej sprowadzić.

Nadmierny rozwój władz psychicznych Wiswamitry zagraża szczęściu, spokojowi i porządkowi świata, słusznie więc bogowie-strażnicy tegoż świata pragną przeszkodzić możliwym skutkom zbytniego rozrastania się jednostki kosztem całości.

„Trzeba — powiada bóg, Ganesza, którego obowiązkiem przeskadzać wszystkiemu, co może stać się niebezpiecznem dla normalnego rozwoju trzech światów²⁾ — trzeba doprowadzić do tego, żeby Wiswamitra nie posiadł tych trzech potęg magicznych, które nadają władzę tworzenia, utrzymywania i niszczenia. Wszak Brahma *sam tylko* tworzy, nie Wisznu i nie Sziwa; Wisznu *sam*

tylko ochrania światy, nie Brahma i nie Sziwa; Sziwa *sam* niszczy, nie Wisznu i nie Brahma. Tak było dotychczas. Cóż jednak będzie, jeżeli jedna jedyna istota złączy w swych rękach te wszystkie trzy siły? Co stanie się z resztą bytu?“

Zwracamy uwagę na to, że Ganesza, chociaż występuje w obronie słusznej sprawy, nie stawia Wiswamitrze bezpośrednich przeszkód i ograniczeń, jeno pragnie go zniewolić do położenia sobie samemu tamy, nie dopuszczającej do dalszego rozwoju sił psychiczno-magicznych. Postępując tak, postępuje Ganesza znowu według zasad sprawiedliwości, która nie pozwala na to, żeby gwałtem hamować swobodny rozwój jednostki. Na gruncie europejskim Wiswamitra zmieniłby się w Prometeusza, Fausta, Manfreda; walczyłby i szamotał się przez całe życie po to, by, nie osiągnąwszy celu, uleść przemocy silniejszych potęg i skończyć z bluźnierstwem na ustach. W Indjach człowiek z podobnemi aspiracyami nie uchodził bynajmniej za bezbożnika i buntownika, lecz za świętego, o ile, naturalnie, cnotą i zaparciem się siebie dowiódł, że, obok pragnień, posiada i odpowiednie siły ducha, oraz zasługi serca.

Wiszwamitra więc, osiągnąwszy przez ascezę unię mistyczną ze wszechduchem, wznosił się ponad świat, rządzony przez bogów, i ponad bogów nawet¹⁾, i nie mógł

¹⁾ Indra i jego niebiescy towarzysze mogliby wzmocnić swoją boską potęgę, gdyby oddali się ascezie i robili to samo, co robił Wiswamitra i inni yogisowie. Był to sposób niezawodny, ale niezmiernie trudny i niewdzięczny dla tych, co by chcieli użytkować zdobyte siły dla celów praktyczno-osobistych, gdyż wtedy straciliby bardzo szybko nabyte w mękach i znoju kapitał zasług moralnych. Potęga magiczna nie była *celem* ascezy, tylko

¹⁾ Taine, „Le Bouddhisme.“

²⁾ Niebo, Ziemia, Piekło = Prawda, Uluda, Ciemność.

być wstrzymany przemocą w swoim rozwoju, ani tembardziej karany za to, co, w gruncie rzeczy, nie było grzechem, jeno nadmiarem „świętości.“ Żadna siła, prócz własnej woli pokutnika, nie mogła osłabić tego, „który doszedł do takiej doskonałości, że wszystko dla niego stawało się możliwem.“ Jeżeli jednak owa doskonała istota popełniła błąd i dała się unieść namiętności, gniewowi i t. p., wtedy, jak wiemy, traciła coś ze swojej „świętości“ i — przestawała zagrażać całości nieba i ziemi. Wiswamitra rozgniewał się na nasłanego mu w niewłaściwej chwili Hariczandrę i nie osiągnął zamierzonego celu, ale Wiswamitra mógł się także nie rozgniewać, a wtedy cała intryga dyplomatyczna Ganeszy na nicby się nie zdała, pokutnik bowiem posiadłby ową niezmierną i przerażającą bogów potęgę.

Nastęczenie sposobności do błędu było tylko „pokusą“, próbą, z której asceta mógł wyjść zwycięsko; skoro zaś zbrakło mu cierpliwości, sam sobie powinien winę przypisać: widocznie nie był jeszcze doskonałym.

Załatwiwszy się z Wiswamitrą, przejdźmy do Hariczandry. Obraził on, skrzywdził nawet świętego ascetę, i słusznie za to poniósł karę; ponieważ jednak popchnęli go do podobnego postępku bogowie, nie był więc wcale

dotatkem do niej, to też prawdziwy yogis dążył tylko do zlania się z bóstwem, a z władzy nadprzyrodzonej robił użytek jedynie w razach wyjątkowych. Wiswamitra różni się o tyle od innych wielkich ascetów indyjskich, że został on pokutnikiem wskutek rywalizacji z braminami, jako król więc, a nie kapłan, z urodzenia miał usposobienie bardziej wojownicze. Że bogowie nie gardzili ascezą, dowodzi przykład Sziwy, który oddawał się praktykom pokutniczym i uważany jest za patrona yogisów.

za swój błąd odpowiedzialny i nie powinien za niego pokutować.

W dramacie greckim spotykamy konflikt analogiczny. Orestes zabija z poduszczenia Apollina matkę swą, Klitemnestrę, winną śmierci męża, Agamemnona; Erynnie pragną w imię sprawiedliwości ukarać matkobójcę, Apollo go broni — również w imię sprawiedliwości. Spór, jak wiadomo, rozstrzygnął Areopag, pospołu z Ateną, uniewinnieniem i oczyszczeniem mściciela krwi ojcowskiej.

W dramacie indyjskim bogowie, wpłatawszy niewinnego człowieka w nieszczęście, nie wypuszczają go ani na chwilę z opieki, stawiając tylko w takim położeniu, w którym formalna pokuta jest faktycznie rodzajem egzaminu ze szlachetności, wiodącym do szczytu szczęścia.

Hariczandra więc nie pokutował, bo nie miał za co, jeno pracował z korzyścią dla swego własnego zbawienia. Ściśle więc biorąc, w dramacie tym nic na prawdę nie zaszło, a tylko bohater główny znalazł sposobność wykazania hartu swej woli i wzniosłości umysłu. To właśnie było ulubione widowisko dla indyjskich spektatorów, składających się z samego kwiatu inteligencji, gdyż według przepisów, nie wpuszczano do sali teatralnej „nieuków, barbarzyńców, ludzi niskiej kondycji, oraz heretyków“ ¹⁾.

Dramat indyjski dążył wogóle do tego, aby zadowolić arystokratyczne — w dodatkiem znaczeniu wyrazu —

¹⁾ Zapewne buddystów, oraz „tych, którzy gardzili świętymi Wedami,“ gdyż dramat indyjski, jak i grecki, nosił na sobie wyraźne piętno religijno-rytualne. Porównaj: Sylvain Levi, l. c., str. 376.

gusta tej inteligentnej, wykształconej literacko i filozoficznie, a zarazem pobożnej publiczności. A ponieważ publiczność ta lubowała się w grze szlachetnych i subtelnych uczuć, więc poeci wysilali się na tworzenie charakterów możliwie idealnych. Jeżeli bohater legendy popełnił jakiś grzech, poeta, obrabiający podanie scenicznie, obowiązany był tę plamę zatrzeć bez śladu, żeby nie psuć przezystej, kryształowej atmosfery dramatu.

Dlatego też, rozpatrując wszystkie staro i nowożytne literatury europejskie, nie łatwo znaleźć analogię typu Hariczandry.

Każdy z bohaterów greckich np. ma jakiś, i często niepośledni grzeszek, na sumieniu; mord, cudzołóstwo, zdrada, egoizm, brutalność plamią charaktery najwybitniejszych przedstawicieli heroizmu greckiego. Są oni przez to realniejsi i zrozumialszy dla nas, ale daleko im do ideału nieskazitelnego bohaterstwa.

Największy po Achillesie ulubieniec poetów, Odyseusz, jest, ściśle biorąc, wcieleniem przewrotności i kłamstwa. A sam Achilles czyż nie porzuca ziomeków w niebezpieczeństwie i nie pastwi się nad trupem pokonanego a szlachetnego przeciwnika? Jednym z najchwalebniejszych epizodów oblężenia Troi jest wyprawa nocna Odyseusza i Dyomedesa, podczas której mordują oni bez skrupułu jeńców (Dolona) i śpiących (Rezusa). Otóż wszystko to było niemożliwe w poezji indyjskiej, gdyż „prawo Manu“ (Manawa-Dharma-Sastra) zakazywało nie tylko fikcyjnym, lecz i realnym bohaterom i wojownikom wszelkich fortelów i zdrady.

„Rycerz nie powinien używać przeciwko swym wrogom oręża podstępnego, strzał haczykowatych, albo zatrutych, oraz pocisków płonących.

„Niech nie zabija nieprzyjaciela idącego pieszo, jeżeli sam siedzi na wozie; niech nie zabija tego, który złożył dłonie, błagając o litość, ani tego, który mówi: „Jam jestem jeńcem.“

W europejskiej, rycersko-chrześcijańskiej poezji wieków średnich trafiały się podobne pierwiastki, choć nigdy nie osiągnęły takiego wysubtelnienia, jak w dramacie indyjskim.

Epoka odrodzenia, będąca zarazem okresem wybuchającego i bezwzględego indywidualizmu, pokruszyła wiele z tych więzów obyczajowo-moralnych, jakimi wieki średnie starały się okiełznać rozpasane instynkty i chuci cywilizującego się człowieka. Jeżeli pominiemy nawet zupełnie ludzi rzeczywistych, wśród których przewodzili tacy Borgiowie, Sforzowie i Henrykowie VIII, a pozostaniemy w krainie czystej poezji, to i tam, z wyjątkiem dramatu hiszpańskiego, nie znajdziemy równoznacznika moralnego dla wyidealizowanych typów indyjskich. Rzecz prosta, że kreacje Szekspira posiadają nieskończenie więcej plastyki, życia i prawdy realnej; że twórca ich sięgał głębiej, do samego dna duszy, odsłaniając przed nami ukryte sprężyny żądz i namiętności, malując całą ohydę zbrodni i śmieszność głupoty, oraz straszliwe męczarnie zwątpienia i rozpacz: w zestawieniu z indyjskimi atoli wyglądają bohaterowie renesansowego teatru angielskiego, jak arcydzieła, lepiące z miękkiej, podatnej gliny, obok arcydzieł, rżniętych z twardego, przezroczystego kryształu.

Robota i tu i tam jest doskonała, ale materiał różny, a jak nas uczą doświadczenie i historia, materiał wywierał zawsze olbrzymi wpływ na charakter twórczości, czyli na tak zwany styl artystyczny, zarówno

pojedynczych sztukmistrzów, jak i całych narodów i epok.

Szekspirowscy i marlowowscy ludzie, wahający się ciągle pomiędzy złem a dobrem, przeskakujący co chwila od heroizmu do zbrodni, lub słabości, i nie znający innego przewodnika nad własną krew i serce, byliby uznani przez estetyków indyjskich za typy niegodne poetycznej apoteozy.

Bohater dramatu indyjskiego musiał być od początku do końca jednolitym, a przedewszystkiem panować nad namiętnościami i nie zbaczać nigdy z drogi obowiązku, określonego bardzo dokładnie i subtelnie przez księgi święte.

W wielu, można nawet powiedzieć, w większości dramatów indyjskich, intryga obraca się około miłości, t. j. około uczucia, nastęrczającego najwięcej pokus do grzechu, i to grzechu, którego ujemność etyczna ginie na pozór pod wspaniałym płaszczem estetycznego uroku i wdzięku. Sam błogosławiony Kriszna nazywa miłość namiętnością, zrodzoną w otchłani, pożerającą wszystko, pełną grzechu i straszną, nieprzyjaciółką mędrców, których unysł zaciemnia (Bagawad-Gita, przekład Burnoufa, str. 55). Otóż w dramacie indyjskim miłość ta, pomimo całego południowego żaru i zmysłowości, jest zawsze szlachetną i czystą, i nigdy nie prowadzi za sobą, jak to bywa u nas, długiego szeregu nieszczęść, zarówno dla samych winowajców, jak i dla ogółu.

Potężny król Duszyanta, poznawszy Sakuntalę i pokochawszy ją gorąco, pyta przedewszystkiem, czy nie jest ona córką bramina; dowiedziawszy się zaś, że ojcem pięknej dziewczycy był znany nam król-asceta, Wiswamitra, ra-

duje się, gdyż, jako odrośl kasty wojowników, Sakuntala może zostać prawą małżonką monarchy.

W takiej atmosferze nie mógł powstać tak popularny u nas typ „Don Juana,“ uwodziciela z zawodu, depeczęcego serca niewieście dla zadowolenia miłości własnej i zapełnienia próżni wewnętrznej.

Co prawda, to poligamiczny ustrój rodziny ujmował w Indyach „donżuaneryę“ w pewne legalne łóżysko, mimo to jednak niepodobna nie podziwiać delikatności i rycerskości, z jaką bohaterowie sceniczni postępują ze wszystkimi kochanemi, czy nie kochanemi już kobietami.

Współcześnie wysoko rozwinięta była dbałość o honor i sławę niewieścią, a nawet jej pozory. Rama, wiedzący doskonale, że Sita, małżonka jego, porwana przez ohydneho króla demonów, Rawanę, nie przestała być enotliwą, poddaje ją jednak próbie ogniowej, nie dla siebie, lecz dla świata, żeby nikt nie mógł podejrzewać honoru królowej.

Ta rycerskość względem kobiet, ta drażliwość w kwestyach, dotyczących czci małżeńskiej, przypomina ją literaturę, która, chociaż wydała demoniczny typ Don Juana, stworzyła także kilka figur prawdziwie heroicznych i wzniosłych. Mamy tu na myśli literaturę, a specjalnie dramat hiszpański, w którym bohaterowie rządzili się, podobnie jak i osoby dramatu indyjskiego, nie tylko porywami namiętności, lecz i pewnym stałym, uznany i szanowany przez wszystkich, kodeksem życiowym. Dla Indusów kodeks ten wypływał z religii i teokratyczno-monarchicznego ustroju państwa; obowiązujący w teatrze hiszpańskim kodeks obyczajów idealnych — „punkt honoru“ — z tych samych wytrysnął źródeł, gdyż,

w gruncie rzeczy, da on się sprowadzić do wierności Bogu, królowi, obowiązkom i przysiędze, w połączeniu jednak z wysoko wybujałym poczuciem godności osobistej i miłości własnej, co w Indjach mniejszą odgrywało rolę, a przynajmniej inaczej było pojmowane.

Bądź co bądź, zarówno bohater indyjski, jak i hiszpański, jest człowiekiem postępującym w myśl pewnych zasad i ideałów, i to nadaje działaniu jego ciągłość i jednolitość, której niema w życiu i która się nie trafia w literaturach, opartych na ścisłym badaniu życia.

IV.

Sismondi powiedział o teatrze Calderona ¹⁾, że „nie należy go uważać za naśladowanie natury, lecz za obraz natury w świecie poezyi, jak opera jest obrazem natury w świecie tonów.“ Określenie to dałoby się doskonale zastosować i do teatru indyjskiego, gdzie także, jak wiemy, króluje tylko idealna etyka, psychologia zaś obserwacyjna odgrywa rolę kopcuszka. I hiszpańscy i indyjscy bohaterowie posiadają tyle głębokiej wiary, oraz poczucia i świadomości obowiązku, że nie tylko wiedzą, lecz i czynią to, co im czynić należy.

Poznaliśmy indyjskiego bohatera obowiązku, Hariczandrę. Otóż niewątpliwie niejednemu z czytelników przypomniał on analogiczną kreację hiszpańskiej muzy dramatycznej, znaną i u nas dzięki świetnemu spolszczeniu Słowackiego. Mamy tu na myśli Kalderonowskiego infanta, Don Fernanda, zwanego „księciem Niezlomnym.“ Jest to najpiękniejszy może typ poezyi rycersko-chrześcijańskiej.

¹⁾ De la littérature du Midi de l'Europe. IV, 141.

W pierwszych aktach poznajemy infanta Don Fernanda, jako rycerza odważnego w boju i szlachetnego względem pokonanych nieprzyjaciół (scena z Mulejem). W następnych, kiedy mają za niego zwrócić Maurom miasto Ceutę, jako okup, odsłania się w walecznym księciu żarliwy rycerz chrześcijański, zdecydowany na śmierć męczeńską, a nawet na wszelkie upokorzenia niewoli, byle nie narazić na szkodę kraju i wiary. Oddać Ceutę Maurom!.. I po co? Żeby kościoły zamieniono na meczety, a mieszkańców wymordowano, lub, co gorsza, nawrócono na islamizm? Przenigdy!

Więc dla jednego żywota
Tyle chrześcijańskich żywotów!
Tyle łez wylanych z powiek!
Cóż ja? czym więcej, niż człowiek?
Cóż mnie równa z ludzi likiem?
Czy to, że byłem infantem?
Więc oto nie infant ze mnie,
Oto jestem niewolnikiem,
Już nie korony brylantem;
Gotów, jak inni, nikczemnie
Żyć i tu pana bogacić.
I któż wam każe tak płacić
Za niewolnika? Niech płaci
Niewolnik ciałem i gardłem.
Bo kto swoją wolność straci.
Ten, mówią, ludziom umiera,
Więc ja już dawno umarłem.
Któż mnie dziś z trumny wydziera?
Któż chowa na większe czyny?

(Zwracając się do króla Maurów):

A teraz, królu i panie,
Rozkazuj mi, panuj srogo,

Jak chcesz: niewolnik zostanie,
Którego kupić nie mogą.
Każ niech mnie łańcuchy strzegą,
Niech robią na rękach blizny:
Cierpliwością cię nasycę...
Maury, oto niewolnik wam został!
Niewolnicy, brat jeden wam przybył,
Aby nędzę z niewolą połączył
I lzy swoje połączył z waszemi!

Król:

Do mnie należy twe ciało.

Don Fernand:

Tak zaprawdę, ale mało,
Mało ci to mocy doda
Panować nad kośćmi mojemu.
Boć ta ziemia, to gospoda
W ogromnej naszej podróży:
I na to wyskoczył z ziemi
Człowiek, by się z losem kłócił,
I na końcu każdej burzy
Znowu do ziemi powrócił.
Więc żeś mi kazał pochyła
Twarzą paść tu, gdzie proch leży,
Za to ci wdzięczność należy,
Bo mię oswajasz z mogiłą.

Pomimo strasznych mąk i udręczeń, Don Fernand nie cofa swego słowa i umiera z wycieńczenia w niewoli, osiągając, w nagrodę stałości i poświęcenia, żywot wieczny w niebie, a cześć ludzką na ziemi.

Podobieństwo losu i charakterów „księcia Niezłomnego“ i króla Hariczandry jest uderzające. Obaj cierpią dlatego, że nie chcą opuścić stromej ścieżki honoru i prawdy. Infant Fernand atoli cierpi tylko fizycznie

i ma świadomość swego bohaterstwa, a przyjaciele i ojczyzna nie tylko nim nie gardzą, lecz przeciwnie, zarówno za życia, jak i po śmierci, czczą go jako świętego. Nawet niektóre osoby z obozu wrogów (Mulej, Feniksana) wielbią go i litują się nad nim. Prócz tego, czynom infanty przewodniczy myśl przyniesienia pożytku chrześcijaństwu i krajowi, nie mówiąc już o nagrodzie niebieskiej.

Bohaterowi indyjskiemu nie przyświeca żadna gwiazda zewnętrzna; cały swój hart moralny i energię musi on czerpać z głębi własnego ducha. Nie pociesza go myśl, że wzbudzi szacunek i uznanie bliźnich, musi się bowiem ukrywać ze swoim poniżeniem; nie podtrzymuje go nawet przekonanie, że cierpienia jego przyniosą komukolwiek korzyść, jak cierpienia Don Fernanda. Co gorsza, Hariczandra patrzy na to, jak jego nieszczęście srowadza szereg najstraszliwszych cierpień na najbliższe i najdroższe mu osoby. Prócz poniżających przykrości fizycznych tedy, znosi Hariczandra okropne katusze moralne, jako król, małżonek, ojciec i człowiek. W dodatku, Fernand, wzięty do niewoli przemocą, nie wahałby się z niej uciec, i tylko wzgląd na odpowiedzialność przyjaciela, Muleja, wstrzymuje go od tego; tymczasem Hariczandra nie tylko nie myśli o ucieczce, ale nawet nie śmie zdecydować się na samobójstwo, gdyż sprzedał dobrowolnie życie swoje innemu i musi dotrzymać kontraktu. Nie przyjmuje nawet dla siebie pieniędzy, ofiarowanych mu za okup, gdyż jako niewolnik, nie może posiadać własności.

Wszystko to wydaje nam się nieco dziwnem, egzaltowaniem, krańcowem — przecież i bliższa i zrozumialsza dla nas o wiele postać „księcia Niezłomnego“ podlegała

podobnym zarzutom — ale, nie odczuwając nawet motywów postępowania Hariczandry, musimy uznać w nim niesłychaną, niedoścignioną prawie podniosłość charakteru, oraz wysubtelnioną do ostatecznych granic kulturę etyczną.

Gdyby nawet ideały indyjskiego monarchy-męczennika wydawały się nam śmiesznymi, — jeżeli wolno wyrazić się tak o jakichkolwiek szczerze umiłowanych ideałach, — to i wtedy niepodobna nie złożyć mu hołdu, gdyż, bądź co bądź, przedstawia on wcielenie poetyczne dwóch wzniosłych potęg moralnych: przecież tylko bezinteresowne poczucie obowiązku jest motywem, a niesłuchanie silna i wytresowana etycznie wola wykonawczynią wszystkich jego postępów. To są dwa zasadnicze, choć nie wyłączne, żywioły bohaterstwa indyjskiego.

„Ja — powiada zacny radża Judistira — działał, nie troszcząc się o owoce dzieł moich... Czy spotka mnie, czy nie spotka nagroda, robię zawsze wszystko, co w mojej mocy, by *spełnić obowiązek*. Dusza moja skłania się ku sprawiedliwości, a kto wątpi w sprawiedliwość, jest bezbożnikiem.“

Na brak tych pierwiastków uskarżają się dzisiaj w Europie; jest to prawdopodobnie okres przejściowy, jakie się już nieraz zdarzały; swoją drogą jednak, jeżeli istniały u nas, — a istniały niewątpliwie — epoki bogatsze w energię etyczną, to krystalizowała się ona w nieznacznej tylko względnie ilości w utworach literackich, poświęconych przeważnie opisywaniu zdumiewających czynów, lub analizie głębokich i gwałtownych namiętności.

Prócz „Księcia Niezlomnego,“ znalazłoby się naturalnie wiele rzeczy podniosłych („Parzival“ Wolframa, tragedye Corneille'a, „Don Carlos“ Schillera, „Prometeusz“

Shelleya), ale — wyjąwszy kilkanaście legend, i to wschodniego, najczęściej nawet indyjskiego, pochodzenia — niema żadnej, doprowadzającej uczucie moralne do tak wysokiego napięcia.

Stały tu na przeszkodzie nietylko względy etyczne, lecz i estetyczne, a mianowicie poczucie miary, którego brakło ludom Wschodu, a specjalnie Indusom, lubiącym zawsze i wszędzie, czy to w rzeźbie, czy w architekturze, czy w filozofii, czy w poezyi, doprowadzać wszystko do krańców możliwości.

Podobnym brakiem miary odznaczał się do pewnego stopnia i Hiszpanie, u nich jednak egzaltacja etyczna niezawsze przybierała charakter wzniosłego poświęcenia „ja“ ludzkiego, a częściej dążyła do mordowania przed ołtarzem tego „ja“ innych jednostek ¹⁾.

Honor hiszpański bywa często nielitościwie krwiożerczy, zawiera bowiem — odziedziczony po muzułmańskich Maurach — żywioł obowiązkowej zemsty za obelgi, a nawet za pozory obelg i krzywd. „W pewnym za wątpliwego“ Lope de Vegi, król Don Pedro chce zabić rodzzonego brata za to, że ten przypadkiem w ciemności dotknął ustami twarzy kobiety, którą król kocha. Don Pedro wie, że to była rzecz najzupełniej niewinna, ale — honorowi musi stać się zadość. Don Guttiere („Lekarz własnego honoru“), kochając żonę, zabija ją na zasadzie nikłych podejrzeń. Zabójstwa i pojedynki o najmniejszą drobnostkę — to chleb powszedni w dramacie hiszpańskim. Otóż na tym punkcie różni się zasadniczo teatr i cała powoływana literatura indyjska od hiszpańskiej.

¹⁾ W żyłach Hiszpanów niemało krwi wschodniej płynie, ale to krew inna — maurytańska.

„Broń w rękę Kszatriasza znajduje się po to, żeby ucisk nie zmuszał nieszczęśliwych do jęku“ — napisano w „Ramayanie;“ to też bohaterowie indyjscy walczą mężnie i chętnie, ale wtedy tylko, kiedy wymaga tego „obowiązek“, będący dla nich tem samem, czem „punkt honoru“ dla Hiszpanów.

Wogóle przelew krwi uważa się za smutną konieczność, a zabicie kobiety, choćby najwinniejszej, za potworność moralną. Odepchnięcie niewiernej jest wystarczającą karą.

Cześć dla obowiązku nie przybiera tam nigdy formy napastniczej, zaborczej, ale przeciwnie, w największej liczbie wypadków, sprowadza się do dobrowolnej rezygnacji i poświęcenia. Oto jeszcze kilka wymownych przykładów, których w literaturze sanskryckiej nie trzeba, jak u nas, wyszukiwać mozolnie, gdyż nastroczają się one same w takiej ilości, że ma się prawdziwe „embarras de richesse.“

Będziemy je czerpali nietylko z dramatów, lecz i z eposów, które u Indusów tak samo, jak w Grecyi, były głównem i ulubionem źródłem tematów i motywów scenicznych. Dramat tylko skupiał, potęgował, uszlachetniał i subtylizował nastrój etyczny eposów.

Piękna Kekei, której mąż, król Daszarata, obiecał spełnić każde życzenie, żąda, żeby zamiast pierwородnego syna monarchy, księcia Ramy, zrodzonego z innej małżonki, mianowano następcą tronu jej syna, Bharatę, Ramę zaś wygnano na lat 14 w lasy. Jest to, zwykła w poligamicznych rodzinach, rywalizacja matek o szczęście ukochanych dzieci. Wynikiem tego bywają najczęściej mordy, albo wojny domowe. Inaczej dzieje się w Indyach, przynajmniej tych fantastycznych, które nam dała

poznać poezya. Król, zrozpaczony żądaniem faworyty, nie może zdecydować się na wydanie odpowiedniego rozkazu, ale Rama, dowiedziawszy się o wszystkim, zrzeka się dobrowolnie korony i idzie, razem z wierną małżonką, Sitą, do puszczy na wygnanie, chociaż żał mu władzy. Nie dość na tem, nowo mianowany następca tronu, Bharata, nie chce przyjąć tej godności i czyni gorzkie wyrzuty matce za skrzywdzenie Ramy. Wreszcie król-ojciec umiera z żalu i tęsknoty, a wtedy Bharata, z całym ludem, dąży do lasu, gdzie Rama pędzi życie pustelnicze, i błaga go o objęcie rządów nad krajem; nawet matka Bharaty, Kekei, żalując swego postępu, przyłącza się do prośb braminów i ludu. Rama jednak godzi się objąć władzę dopiero po upływie 14 lat wygnania, gdyż sam się do tego zobowiązał, a słowa danego zawsze dotrzymać należy, choćby kosztem największych poświęceń i ofiar.

Obok poświęcenia dla obowiązku, trafia się bardzo często poświęcenie dla szczęścia i spokoju innych, które, zwłaszcza u kobiet, przybiera niekiedy formy niesłychanie subtelne i wdzięczne. Tak np. królowa Gandari, zaślubiając ślepego króla Dritaraszę, przysłoniła oczy na całe życie opaską, by nie być w czemkolwiek szczęśliwszą od męża.

Specyficznie indyjską formą ofiarności jest poświęcanie się ludzi dla zwierząt, rys altruizmu, nie spotykany chyba nigdzie po za poezją nadgangesową, w której życie natury spletało się zawsze ściśle z losami człowieka, i która we wszystkich *tworach* widziała wcielenia jednej i tej samej potęgi *twórczej*. „W braminie, obdarzonym wiedzą i skromnością, w byku i słoni, w psie nawet

i tym, który psa pożera — mędrzec widzi jedno i to samo“ (Bagavad-Gita).

Oto święty król i bohater, Judistira, zrzekłszy się tronu, idzie z braćmi, żoną i wiernym psem, by rozpocząć życie ascetyczne. Po drodze umierają wszyscy bracia, umiera żona, i Judistira pozostaje sam ze swoim psem. Wtedy zjawia się bóg, Indra, żeby zabrać bohatera na swoim rydwanie do nieba. Judistira pyta króla bogów, czy zgodzi się wziąć także i psa, „którego nie ma serca odpędzić.“ Ponieważ Indra odmawia, Judistira wyrzeka się nieba i woli zostać na ziemi z wiernym zwierzęciem. Zwalczony tym szlachetnym uporem, Indra przystaje na żądanie wspaniałomyślnego monarchy.

Legend podobnych namnożyło się mnóstwo, zwłaszcza pod wpływem reformy buddystycznej, która wyciągnęła z braminizmu kwintesencję etyczną, odrzucając teokratyczno-kastowe kajdany, oraz politeistyczne ozdoby i akcesorya. Aczkolwiek uznany za herezję, oddziałal buddyzm bardzo silnie na dalszy rozwój braminizmu, a względnie i poezji indyjskiej, i wzmocnił jeszcze, potężne i tak, uczucie litości dla wszystkich stworzeń.

Pewien król, widząc sokoła, goniącego za gołębiem, ofiaruje drapieżnikowi kawał własnego ciała, równy wadze ofiary. Sokół się zgadza, ale żaden kęs mięsa nie może zrównoważyć gołębia, więc król sam wstępuje na szalę. Jak się później okazało, i jak to się często w indyjskich legendach zdarza, sokółem był bóg Indra, a gołębiem — Agni, którzy chcieli wystawić cnotę radży na próbę (Wana-Parwa).

W dramacie króla Harsy, który sprzyjał buddyzmowi, królewicz Dzimuta-Vahana, spotkawszy węża, wyznaczonego losem na żer dla gryfa, Garudy, postanawia po-

święcić się za niego i oddaje się dobrowolnie cudownemu ptakowi w szpony. Należy tu dodać, że wąż nie chciał pozwolić na to poświęcenie, i że królewicz skorzystał z nieobecności jego, by zamiar swój doprowadzić do skutku. Jak widzimy więc, i zwierzęta tego fantastycznego świata mają altruistyczne instynkty. Nawet w bajkach indyjskich, gdzie, jak w naszej europejskiej historii o chytłym lisie Reineke, występują same zwierzęta, objawia się w nich niezwykła szlachetność i rycerskość (Hitopadesa). Ba, w Ramayanie, w chwili kiedy lud, zgromadzony w lesie, a wzruszony szlachetnością Ramy, wybuchnął płaczem, „liany płakały także rzęsimym deszczem kwiatów.“

Współczucie i miłość powszechna zdawały się tam być nie zdobyczą cywilizacji, lecz prawem natury. Do przymiotów i obowiązków bohatera należało także, by kochał i bronił nie tylko ludzi, lecz i wszystkie istoty (Ramayana).

Prawo Manu „zabraniało wyrządzać krzywdę jakemukolwiek żyjącemu stworzeniu,“ a święty poemat „Bagavad-Gita“ kończy się życzeniem szczęścia dla *wszystkich* istot, nie tylko dla ludzi.

Dla Indusów cały świat stanowił jedną rodzinę, ożywioną jednym i tym samym duchem. Stąd konieczność i wszechpotęga współczucia, które zrodziło nawet — poezję. Autor „Ramayany,“ Walmiki, ujrzał raz samiczkę dżdżownika, rozpaczającą nad ciałem zabitego samca, i wyraził mimowoli współczucie swoje dla biednych ptasząt w formie rytmicznej: to dało początek wierszom epickim (Słoka). Jakiśmy widzieli, poezja indyjska nie sprzeniewierzyła się swoim mitycznym narodzinom: wrażliwość na cudze cierpienia i losy, altruizm w najszerszym tego słowa

znaczeniu, pozostał jednym z najważniejszych jej elementów, nadającym wszystkim pierwiastkom etycznym specjalne zabarwienie.

Subtelne poczucie obowiązku i niezłomna wola trafiały się — rzadziej, co prawda, i nie w tak egzaltowanej formie — w charakterach bohaterskich innych literatur; tam jednak szlachetne te żywioły łączyły się zwykle z pewną oschłością i szorstkością zewnętrzną: kto jest surowym dla siebie, rzadko bywa pobłażliwym dla innych. Otóż ideał bohaterstwa indyjskiego, dzięki właśnie owej głębokiej, serdecznej litości „wszystkich dla wszystkich,” zjednoczył harmonijnie siłę z miękkością, męstwo z dobrocią, piękność ze szlachetnością, oraz surowość zasad ze słodyczą postępowania.

Literatura, w której podobne połączenie etyki z estetyką nie jest wyjątkiem, jeno regułą — zasługuje chyba na bliższe poznanie: wobec olbrzymiej potęgi wrodzonego człowiekowi egoizmu, dzieła, fundowane na gorącej miłości bliźniego, mogą wpłynąć na ludzkość w sposób jedynie dodatni.

Musimy tu jednak dodać, że literatura i filozofia indyjska, nawet na Zachodzie, budząc wielką ciekawość, budzi zarazem pewną niechęć i obawę. Bezmiar idealizmu przeraża ludzi, zajętych rozwiązywaniem twardych problemów życia praktycznego. Obawiają się oni, ażeby duch, wiejący z tej oderwanej od ziemi poezji, nie wpłynął paraliżująco na energię żywotną ludów europejskich. Jest to obawa płonna, aczkolwiek bowiem pisarze indyjscy wysoko stawiają ascetyzm, żaden z nich jednak nie zachęca ogółu ludzi do kwietystycznej bezczynności, lecz przeciwnie każdy kładzie nacisk na to, ażeby nikt i nigdy nie uchylał się od ciężarów, które nań życie nałożyło.

Wysoka asceza była przywilejem pewnej tylko nielicznej kategorii ludzi, specjalnie do tego uzdolnionych; reszta musiała pracować, nie zaniedbując przytem ćwiczeń duchowych. Według kanonicznej „Bagawad-Gity,” aczkolwiek medytacja jest dobrym środkiem do osiągnięcia zbawienia, działalność jednak może być lepszym, wyższym, należy tylko działać bez namiętności i interesu: spełniać sumiennie obowiązek dlatego tylko, że jest on obowiązkiem, i tłumić przedewszystkiem w sobie wszelkie aspiracje egoistyczne.

Na tym punkcie braminizm różnił się od buddyzmu, który gardził życiem bezwzględnie i uważał działalność praktyczną za przeszkodę na drodze do nirwany. Nie należy jednak zapominać, że buddyzm uznano za *herezję* i wyparto z Indyi, w których choćby sam fakt istnienia kast, oddanych pewnym zajęciom praktycznym, świadczy najlepiej, że braminizm liczył się z potrzebami życiowymi i wymagał od społeczeństwa nie tylko wiary, lecz i czynów.

Celibat np., uważany przez buddystów za zasługę, był potępiony przez prawowiernych Indusów, dla których posiadanie syna było warunkiem szczęśliwości pośmiertnej. Tylko członkowie kast wyższych, i to *dopiero po przyjściu na świat wnuków*, mogli usunąć się od społeczeństwa i oddać ascezie. Dopóki jednak znajdowali się w pełni sił, musieli brać czynny udział w pracy ogółu.

Za pomocą tych przepisów zdołali bramini pogodzić, w sposób bardzo dowcipny, tendencje kwietystyczno-mistyczne ludu indyjskiego z wymaganiami społeczno-państwowymi. Otóż buddyzm nie troszczył się zupełnie o podobne kwestye i przez wprowadzenie instytucji klasztorów, otwartych dla wszystkich dorosłych ludzi, bez

różnicy stanu i płci, zdemokratyzował i spopularyzował ascezę, co musiało wpłynąć na energię ogólnospołeczną w sposób niezbyt dodatni.

Hinduizm (Vedanta) widział w świecie manifestację wszechbóstwa, buddyzm zaś dostrzegał po za zjawiskami próżnię, lub w najlepszym razie znak zapytania. To nam tłumaczy różnicę ich poglądu na wartość życia. Ponieważ jednak buddyzm, jako rodzony brat hinduizmu, bardzo jest do niego podobny w wielu innych punktach, mniej świadomi rzeczy przeto pomieszała oba, pokrewne, ale nie identyczne systematy, i za wnioski jednego każą pokutować drugiemu.

Tak wygląda naprawdę osławiony „kwietyzm“ Indów, który miał ich jakoby doprowadzić do zguby.

Mój Boże, przecież żaden chyba naród na świecie nie posiadał mniej skłonności do marzycielstwa, a więcej energii żywotnej i zmysłu praktycznego, niż Rzymianie, a czyż dotrwali do dnia dzisiejszego, chociaż byli młodszy o kilkanaście wieków od Indusów? „Wszystko płynie“ — powiedział słusznie Heraklit; po za tą prawdą istnieją tylko hipotezy...

Wzrost i upadek państw zresztą są to rzeczy zależne od przyczyn zbyt mało zbadanych, żeby je można było ująć w jakąś wyraźną formułę. Co się zaś tyczy specjalnie Indyi — trudność stawiania wniosków historyzoficznych wzmaga się jeszcze wskutek tego, że faktyczne dzieje narodów, zamieszkujących ten olbrzymi półwysep, są absolutnie prawie nieznane.

BOHATEROWIE JASEŁEK.

(O stałych typach teatru ludowego w Europie).

Polichinelle en dernière analyse c'est
l'expression du peuple.
Charles Nodier.

I.

zy istniał gdziekolwiek i kiedykolwiek teatr prawdziwie ludowy? Tak jest, tylko że rzadko w nim występowały istoty żywe, a najczęściej rolę bohaterów i bohaterek odgrywały lalki, zrobione z drzewa i gałganów. Byli to jedyni aktorowie, których nie dotykała klątwa kościelna, ani złośliwsza od niej potwarz ludzka, życie ich bowiem i charakter nie dostarczały żadnego powodu do nagany.

Byli to, i są, według słów dowcipnego poety francuskiego, jedyni:

Artyści, którzy w zgodzie żyją,
Nie znają intryg, ni zazdrości,
Na scenie kłóć się i biją,
Za sceną — pełni są miłości.

Czyż warto jednak, pomimo tych cnót wrzekomych, zajmować się na seryo maryonetkami? Bez wątpienia

Jeżeli badamy klechdy, baśnie, pieśni, przysłowia, a nawet kłatwy ludowe, dlaczegóżby teatry maryonetek nie zasługiwały na poważne badania? Wszakże to również wytwór poezji ludowej, i to wytwór, który w pewnych krajach dosięgnął wysokiego stopnia rozwoju ¹⁾.

Teatr maryonetek—we Włoszech, Francji i Anglii—to skończony dramat o satyrycznym zakroju.

Przyjrzawszy mu się bliżej, spostrzeżemy, że jądro jego stanowi skryształizowana cząsteczka duszy ludowej, że

¹⁾ Dramaty maryonetkowe były przekazywane ustnie jednej generacji przez drugą. Bardzo niewielka liczba tych utworów wyobraźni ludowej jest spisana, a jeszcze mniejsza — wydrukowana. Stąd trudność źródłowego badania przedmiotu: trzeba się z konieczności uciekać do streszczeń i notatek, rozrzuconych u historyków, pamiętnikarzy, poetów, powieściopisarzy, podróżników etc. Najlepszą i zdaje się jedyną historję teatru maryonetek napisał Charles Magnin p. t. „Histoire de Marionnettes en Europe“ (Paryż, 1862). O nowoczesnych maryonetkach pisał Lemercier de Neuville: „Histoire anecdotique de Marionnettes modernes“ (1892); ten ostatni był zarazem autorem wielu dramatów maryonetkowych, które sam wystawiał. O typach włoskich pisał Maurice Sande („Masques et Bouffons“). O maryonetkach niemieckich — Engel (Die deutschen Puppenspiele), C. Reuling („Die komische Figur in den wicht. deutschen Dramen,“ 1890). O polskich — Konopka (Pieśni ludu krakowskiego), Mikołaj Janczuk „Szopka w Kornicy“ (Wisła, 1888), Wójcicki (Teatr starożytny w Polsce), Chomętowski (Dzieje teatru polskiego) etc. O perskich mówi Aleksander Chodźko w przedmowie do „Théâtre persan.“ O indyjskich cf. Sylvain Levi „Théâtre indien,“ oraz Jaccolliota: Podróże. O tureckich pisał Gautier: „Constantinople.“ Ogólnie o typach jasełkowych pisali: Charles Nodier „Les Marionnettes.“ „Polichinelle;“ Gazon — „Les Bouffons.“ O najnowszych próbach odrodzenia teatru lalek informowaliśmy się z artykułów pism francuskich: Revue Encyclop., R. de deux M., Figaro, Illustration: ob. także „La Chronique des Marionnettes, MDCCLXV.“

poza uśmiechniętą ironicznie maską garbatego poliszynela, lub białą, umączoną fizyognomią Pierrota, kryje się wykrzywiona boleśnie, lub gniewnie zmarszczona twarz cierpiącego plebejusza... I tutaj złożył lud „swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty,“ były to jednak przeważnie myśli ironiczne i złośliwe, uczucia zaś burzliwe i dzikie...

Jeżeli mamy wierzyć Nodierowi, który za pierwotny wzór maryonетки uważa lalkę dziecinną, a za pierwszy dramat maryonetkowy rozmowę dziewczynki z jej drewnianą, lub płócienną córeczką, maryonетки zjawiły się na świecie współcześnie z dziećmi, to jest bardzo, bardzo dawno.

Hypoteza ta jednak, aczkolwiek nie pozbawiona poetycznego wdzięku, mniej ma za sobą prawdopodobieństwa, niż przypuszczenie słynnego badacza początków teatru, Karola Magnin'a, który, opierając się na świadectwach pisarzy starożytnych, dopatruje źródeł powstania maryonetek w kulcie religijnym.

Jak tragedia i komedia grecka powstały z chórów i piasów, odprawianych na cześć Dionizosa, tak maryonетки zawdzięczają prawdopodobnie swój początek ruchomym posągom bóstw. Rzeczywiście, Herodot (księga II, rozdział 48) opowiada w swoich Muzach, że w Egipcie noszono podczas procesji statuetki Ozyrysa, poruszające członkami.

Analogiczne opowiadania znajdujemy i u innych historyków starożytności. Są tam posągi, udzielające wyroczni za pomocą ruchu głowy etc. Z czasem, kiedy sztuka rzeźbiarska stanęła tak wysoko, że mogła ożywiać posągi bogów i bohaterów, za pomocą innych, szlachetniejszych, to jest czysto artystycznych środków, maryonетки

hieratyczne straciły swoje znaczenie i, przeobraziwszy się w zwyczajne zabawki, wywędrowały ze świątyn na place publiczne, by tam, zamiast czci i strachu, wzbudzać w ludziach śmiech i wesołość.

Bezpośrednich dowodów istnienia, oraz opisów marynetek teatralnych w starożytności posiadamy niewiele: parę uszkodzonych figurek, wykopanych w ziemi, a rozrzuconych obecnie po różnych muzeach europejskich, oraz kilka niedokładnych wzmianek, rozsianych po stronicach dzieł autorów starożytnych. Jaśniejsze i dokładniejsze są dowody pośrednie, znajdujące się w księgach filozofów i mędrców, którzy bardzo często porównywają czynności człowieka do ruchów marynetki, poruszanej za pomocą nitek, lub drutów.

Najczęściej może spotykamy ową przenośnię w „Rozmyślaniach” najsympatyczniejszego z cesarów rzymskich, Marka Aureliusza; najdokładniej jednak porównanie to jest przeprowadzone w dziele „O świecie,” przypisywanem Arystotelesowi, a tłómaczonem na łaciński przez Apulejusza. Obraz, rozwinięty w tej książce, pozwala przypuszczać, że pod względem mechanicznym, marynetki greckie i rzymskie nie różniły się i nie ustępowały w niczem dzisiejszym.

Ta strona jednak, ważna dla historyków mechaniki, mniej nas obchodzić może, traktując bowiem dzieje marynetek, jako odłam ogólnej historii dramatu, musimy zwrócić główną uwagę na stronę literacką, to jest: na repertuar i na charakter, występujące w sztukach, grywanych przez lalki drewniane, naśladowujące ludzi.

Naśladowujące? To wyrażenie jest niedokładne, marynetki bowiem zawsze i z urzędu niejako parodowały tylko i parodują życie ludzkie. W starożytności musiało

dziać się to samo. Wielce prawdopodobnem zatem jest przypuszczenie, że repertuar i typy marynetek rzymskich były analogiczne, jeżeli nie identyczne, z repertuarem i typami tak zwanych Atellanów, czyli igrzysk oskijskich (ludi oscii).

Atellany, zwane tak od oskijskiego miasta Atella, były to łacińskie farsy ludowe, stanowiące zaczątek narodowego dramatu rzymskiego, który, wskutek wpływów cywilizacji i sztuki greckiej, nie rozwinął się wcale, i od czasów rzeczypospolitej aż do Cesarstwa, przetrwał w niezmienionej, popularnej i prymitywnej formie.

W Atellanach, które, ile się zdaje, były w znacznej części improwizowane, jak późniejsza, pokrewna im duchem, treścią i pochodzeniem, *commedia dell'arte*, występowały typy stałe, jak oto: Maccus, z łysą głową, dużymi uszami, wielkim, zakrzywionym nosem, podobny z charakteru do późniejszego Poliszynela; następnie: Bucco, gadatliwy żarłok i łgarz; Pappus i Casnar, przodek Pantalona, zazdrosny starzec, głupi, podejrzliwy i oszukiwany zwykle przez wszystkich.

Do tych karykaturalnych typów męskich należy dołączyć postacie gadatliwych kobiet: Petreję i Citereję, oraz zabawną maskę Manducusa, przypominającą dzisiejsze dziadki do orzechów, o dużej głowie z olbrzymią, uzębioną paszczą. Nie należy również zapominać o Sanniu, z ogoloną głową i twarzą umazaną sadzami, ubranym niekiedy w strój, złożony z różnokolorowych gałganów: jest to prototyp późniejszego Arlekina.

Wszystkie te typy należały bez wątpienia do personelu marynetek, które nawet wtedy, kiedy chrześcijaństwo występowało surowo przeciwko przedstawieniom teatralnym, cieszyły się względną tolerancją najbardziej nie-

ubłaganych Ojców Kościoła. Wreszcie jednak, pospołu z resztą zdobyczy cywilizacyjnych Starego Świata, zatoneły one w cieniach zagadkowej epoki, zwanej „wiekami średnimi.“

II.

Zatoneły, ale nie na zawsze. Nim jeszcze nastąpił w dziejach cywilizacji europejskiej olbrzymi przewrót, zwany „odrodzeniem sztuk i nauki,“ przewrót, co przypominał ludzkości, że w wiekach ubiegłych istniała już wysoka i subtelna kultura, której owoce zużytkować należy; nim ten przewrót nastąpił, powtarzamy, społeczeństwa europejskie zaczęły sobie wytwarzać swoją oryginalną i samoistną sztukę.

W niektórych jej gałęziach, jak np. w architekturze, wieki średnie doszły do doskonałości; inne, jak malarstwo, zaczęły się zaledwie wydobywać z powijaków; inne wreszcie, jak np. sztuka dramatyczna, nie wyszły z mglistych form niewyraźnego zaczątku. Punkt wyjścia jednak i droga, którą dramat postępować zaczął, były zupełnie takie same, jak w starożytności. I tu, i tam — początkiem są obrządki religijne.

Historia dramatu marynetek przebiega zupełnie analogicznie: zaczyna się, jak w Grecyi i Egipcie, od ruchomych posągów, krucyfiksów i innych figur, które z początku ruszają się ku zbudowaniu wiernych, później zaś czynią to samo dla ich zabawy.

Do żywiołów duchownych dołączają się powoli żywioły świeckie. Na takim stadyum przejściowem pozostała do dnia dzisiejszego nasza szopka.

Po pewnym przeciągu czasu, charakter religijny zeszedł na drugi plan, a w końcu zniknął zupełnie, i mary-

netki stały się zabawą świecką. W zupełnie wykończonej formie zjawily się one najpierw we Włoszech, gdzie, jak w starożytności od Atellanów, zapożyczyły sobie typów od zrodzonej prawie razem z nimi — *commedia dell'arte*. Świadczy o tem najlepiej włoska nazwa marynetek, „buratini,“ wzięta od imienia jednego z najslawniejszych aktorów tego gatunku komedyi w XVI wieku. Wskutek tej wspólności repertuaru, mówiąc o historii marynetek, niepodobna nie streścić w kilku słowach dziejów tego dziwnego wytworu poezyi włoskiej, zwanego *commedia dell'arte*, czyli komedią improwizowaną.

Pochodzi ona w linii prostej od starorzymskich Atellanów; nawet najglówniejsze typy od nich przyjęła. Za ojca, czyli raczej odnowiciela tej sztuki, należy uważać Angela Beolco (ur. 1502 r. w Padwie, zmarłego tamże 1660 r.), zwanego Ruzzante. Ruzzante, podobnie jak Szekspir i Molière, był aktorem i autorem zarazem, co zresztą w komedyi dell'arte często się zdarzało i zdarzać musiało, tam bowiem każdy aktor, występując na scenę, nie przynosił w swojej pamięci nic, prócz pewnego schematu, pewnego ogólnikowego planu sztuki, wszystkie zaś szczegóły, monologi i dyalogi musiał improwizować, czyli tworzyć.

Ruzzante pierwszy wprowadził na scenę dyalekty różnych prowincyi włoskich i tym sposobem dał początek typom, wcielającym właściwości danych miast i okolic. Naturalnie — właściwości komiczne, *commedia dell'arte* bowiem nawet śladu innych żywiołów nie dopuszcza. Nie jest to ani tragikomedia w rodzaju „Tartuffa,“ lub „Mizantropa“ Molière'a, ani poetyczna, napoly śmieszna, napoly smętna fantazyja Szekspira, nie: to farsa, karykatura, nic więcej.

Głównych jej typów było dawniej 7, które z czasem

zróżniczkowały się i doszły do pokaźnej liczby 500. Ostatecznie jednak liczba ta da się sprowadzić do jakich 16, z których najgłówniejsze są następujące:

Arlekin pochodzi, jak i jego krewny Brighella, z Bergamu. Pierwowzorem jego był, jakżeśmy mówili poprzednio, Sannio z Atellanów, po którym odziedziczył swój, złożony z różnokolorowych kawałków kostium, oraz mykę, przypominającą golone głowy niewolników rzymskich. Arlekin i Brighella noszą do dziś dnia nazwisko Zani. Charakter Arlekina jest mieszaniną głupoty, naiwności z dowcipem i wdziękiem. Grywał on zwykle role lokajów pocziwych, wiernych, łakomych, zawsze zakochanych; musiał być przytem dobrym i giętkim gimnastykiem.

Innym zupełnie jest jego ziomek, Brighella, który stał się ojcem wielu podtypów (Scapin, Beltrame, Gradelino, Merretin, Turlupin, Gaudolin, Gratelard, Jodelet etc.). Brighella — to sprytny, podstępny intrygant, fanfaron, tchórz wobec silnych, sławny łotr, który prędzej, czy później, powinien skończyć na szubienicy.

Dalej idzie Pantalón, maska wenecka, typ często spotykany w komediach wszystkich czasów, a pochodzący od Pappusa z Atellanów; gra on role oszukiwanych opiekunów i ojców, zakochanych a wykpiwanych starców i wyzyskiwanych skąpców. Odmianą tego typu jest doktor medycyny, lub prawa, pochodzący zawsze z Bolonii, która się szczyciła swoim uniwersytetem. Jest to uczony głupiec, ciężki i nudny, rezonujący o wszystkim, a nie znający się na niczem i mistyfikowany ciągle przez swoich lokajów. Do tej samej kategorii należy i Cassandro, grywający ojców poważnych, oraz czysto marynetkowa odmiana tego charakteru Cassandrino,

z którego Rzymianie zrobili dyskretną karykaturę kardynałów i monsignorów.

Czwartym głównym charakterem jest Tartaglia, typ południowca, ogłupionego i zidyociałego pod wpływem starości i klimatu. Albo bardzo gruby i tłusty, albo monstrualnie chudy, w olbrzymich niebieskich okularach, cierpi bowiem na tak częste w krajach gorących chroniczne zapalenie oczu, Tartaglia grywa zwykle role notaryuszów, komisarzy, prokuratorów, zbirów i wogóle przedstawicieli prawa i władzy, którą kompromituje swoją głupotą i zająkliwą wymową; do charakterystycznych bowiem cech tego typu należy jąkanie, nadające najniewinniejszym wyrazom najokropniejsze i najkomiczniejsze znaczenie. Działo to tem zabawniej, że, czy to jako komisarz policyi, prokurator, czy notaryusz, Tartaglia przejęty jest swą rolą i zachowuje niczem niezachwianą powagę.

Dalej idzie Poliszynel, a właściwie Pulcinella, jak go nazywają w rodzinnem jego mieście Neapolu, gdzie należy do ulubieńców ludu.

Pochodzi on w prostej linii od Maccusa Atellanów. Właściwie istniały dwa typy Poliszynela, z których jeden, pochodzący od Maccusa, przetrwał do dni dzisiejszych, a odznacza się beczelnością, dowcipem, sprytem, łakomstwem i cyniczną otwartością, drugi zaś, potomek Bucca Atellanów, był idyotą i tchórzem. Pierwszy charakter przeważał nad drugim i dostąpił sławy europejskiej.

Pulcinellę można uważać za wcielenie egoizmu ludzkiego, chociaż egoizm ten nie przybrał we Włoszech tak ostrego charakteru, jak w Poliszynelu francuskim, a zwłaszcza angielskim Punchu. Neapolitański Pulcinella — stworzony po raz pierwszy w końcu XVI wieku przez Andrea Calcese z trupy Fiorella — jakkolwiek samolub,

nie jest jednak łotrem. Lubi on wino i kobiety, którym pomimo swej brzydoty, potrafi się podobać; nie pozwoli nikomu dmuchać sobie w kaszę i potrafi śmiałkom kości połamać; w robieniu zła jednak specjalnej przyjemności nie znajduje.

H. Taine powiada o nim: *C'est un drôle qui n'est point méchant au fond, mais qui vit sur le voisin et s'amuse en faisant bon marché de lui même; c'est Napolitain tel que l'avaient fait les Bourbons, c'est un Grec gâté (Graeculus) d'une intelligence étonnante, rusé, malicieux à l'excès*“ (Voyage en Italie, 102). W nowszych czasach, jak to sprawdziłem w Rzymie, wprowadzono typ Pulcinelli nawet do operetki w Offenbachowskim stylu, gdzie występuje we właściwym sobie kostiumie, z czarną półmaską na twarzy.

Ostatnim na koniec typem starej komedii dell'arte był *Coviello*, pochodzący z Kalabrii i grający rolę lokajów w rodzaju Molierowskiego Scapin'a. Typ ten jednak wymarł dziś zupełnie.

Każda ze wspomnianych wyżej figur ma specjalny kostium fantastyczny, podnoszący swym kształtem i krzyżącymi barwami jej karykaturalność, a zarazem odrywający ją niejako od rzeczywistości. Wskutek tego, wszystkie głupstwa, dowcipy i fantazyjne wysoki nie rażą widzów niezwykłością, podobnie jak nas nie rażą, jeśli są naturalnie dowcipne, błazeństwa pokrewnych im kłownów cyrkowych.

* Dziwaczny kostium i maska — pozostałość po aktorach starożytności — każą zapomnieć o świecie realnym i przenoszą myśl słuchaczy w krainę swobodnego, nieokiełzanego humoru, gdzie wszystko jest niejako odbi-

ciem życia, ale odbiciem nie w zwykłym, lecz we wklęsłym lub wypukłym zwierciadle.

Do tych głównych dołączyło się później kilka typów nowszych, różniących się od poprzedniej generacji brakiem maski na twarzy. Są to trzy figury, zwane *carrate-rista*: Stenterello z Florencyi, Meneghino z Mediolanu i Gianduja (Girolamo, Zacometto, Jeannot, Jocrisse) z Piemontu. Wszystkie te postacie są typami mazgajowatych lokajów, plotących dowcipne głupstwa, nie zdając sobie z tego sprawy.

Nie możemy zapomnieć o zabawnej postaci kapitana, którego ojcem jest miles gloriosus, żołnierz fanfaron, Plauta. Kapitan nosił w różnych epokach różne imiona, jako to: Spavento, Spezzatere, Matamore, a we Francyi Fracasse, uniesmiertelniony w pięknym romansie Theofila Gautier'a pod tymże tytułem. Kapitan przypomina Szekspirowskiego don Armada ze „Straconych zachodów miłości“, kapitana Parolles z komedii: „Wszystko dobre, co się dobrze kończy“, oraz kapitana Bobadile w sztuce Ben Jonsona: „Every Man in his humour.“ Opowiada on niestworzone rzeczy o swych bohaterskich czynach, chwali się niezwykle powodzeniem u kobiet, a przy lada niebezpieczeństwie ucieka, nie dobywszy nawet olbrzymiej szpady, rdzewiejącej w pochwie, którą pajaki osnuły swym przedziwem; wszystkie kobiety drwią z kapitana nie-miłosiernie.

Treść licznych komedii, w których występują te wszystkie figury, da się sprowadzić do pewnej ogólnej formuły. Jest to zwykle intryga miłosna z przeszkodami. Cassandro albo Doktor ma córkę: Izabelę, Aurelię, Flaminie — zwykle imiona kochanek w komedii dell'arte — i pragnie ją wydać za starego Pantalona. Rywalem tego

ostatniego bywa zwykle jakiś elegancki Lelio, Orazio lub Leandro, a niekiedy i wspaniały kapitan Matamore. Każda z tych osób posiada lokaja—Arlekina, Brighellę, Zacometta—rywalizujących znowu z sobą o Kolombinę, pokojówkę Izabeli. Prócz tego wchodzi tam jeszcze szynkarz, albo oberżysta, Burattino, żonaty z jakąś Franciską lub Mariettą.

Intryga obraca się zwykle około wykradzenia panny i wystrychnięcia Pantalona na dudka, a głównymi sprężynami akcji są dowcipy lokaje.

Dominującym żywiołem sztuki jest komika niższego rzędu, podobna do humoru pantomin cyrkowych w czasach dzisiejszych. Policzki i uderzenia nogami sypią się jak z rękawa, a w końcu Lelio zaślubia Izabelę, Arlekin Kolombinę, Pantalón zaś i Matamore odchodzą z kwitkiem.

W bufonadzie jest dużo werwy, dowcipu, często nawet satyry, ale niema ani żdźbła uczucia. Taka postać, jak Szekspirowski Błazen w „Królu Lirze“, byłyby na scenie włoskiej niemożliwą.

Jakim sposobem jednak maryonетки mogą grać podobne, niezbyt głębokie wprawdzie, lecz zawsze dość skomplikowane sztuki?—mógłby kto zapytać. Nie należy sądzić maryonetek według naszego, bardzo pierwotnego urządzenia szopek. Figurki, występujące na scenach francuskich i włoskich, były dosyć duże i mogły swobodnie poruszać całym ciałem, naśladując do złudzenia grę i gestykulację prawdziwych aktorów ¹⁾. Ze spotykanych

¹⁾ W Wenecyi, w teatrze „Minerwa“, widziałem w r. 1895 maryonетки wielkości naturalnej, odgrywające długą, romantyczno-fantastyczno-komiczną historię rycerza i jego giermka, Arlekina.

u nas, jedynie tańczące maryonетки, pokazywane w ostatnich latach podczas zabaw ludowych na Ujazdowie i należące do rodzaju, zwanego we Włoszech „fantocini“, mogą dać jakie takie, i to słabe, wyobrażenie o doskonałości mechanicznej włoskich aktorów — lalek (burattini, bambocci, puppazzi).

Włoska komedia dell'arte bardzo prędko zaaklimatyzowała się w Paryżu i wydała tam kilka nowych typów i kilka modyfikacji starych.

Najważniejszym pomiędzy niemi jest *Pierrot*. W białym odzieniu, z umączoną twarzą, Pierrot należy do ulubionych masek karnawałowych Paryża, a na scenie najlepszym jego interpretatorem był słynny mimik, Debureau, ceniony wysoko i chwalony przez poetów szkoły romantycznej Gautier'a, George Sand'a etc. Parę lat temu, także uniwersalna Sara Bernhardt grała rolę Pierrota w jakiejś pantominie. Na naszą scenę wprowadzono ten typ w pięknym „Pocałunku“ Banville'a.

III.

Głównym jednak maryonetkowym typem był i pozostał dwugarbny Poliszynel.

Jakkolwiek pochodzi on od neapolitańskiego Pulcinelli, nie jest do niego bardzo podobnym. Najpierw, pod względem fizycznym, różni się od swego włoskiego krewniaka garbami. Pochodzenie tych nieforemności objaśniają (Magnin) w sposób następujący: Garb był we Francyi synonimem dowcipu. Truwer francuski, Adam de la Halle, słynny z wielkiego dowcipu, zwał się „garbatym z Arras“ (le bossu d'Arras), chociaż, jak sam twierdzi, nigdy garbatym nie był. *On m'appelle bossu, mais je ne le suis point*—powiada o sobie w „Chanson du roi de Sici-

le.“ Garb z przodu zaś pochodzi od dawnych kirysów i wydętych kaftanów (*ventre à la poulaine*), noszonych przez elegantów XVI w.

Charakter Poliszynela i rodzaj dowcipu posiada cechy czysto francuskie, a specjalnie gaskońskie.

Niektórzy badacze widzą w dawnym Poliszynelu karykaturę ulubionego i typowego króla Francuzów, Henryka IV. Wiele rysów charakteru maryonетки przypomina słynnego Bearneńczyka: zmysłowość, jowialny humor, oraz pewien oportunizm, pewna łatwość zmieniania zasad dla celów praktycznych i osobistych—wspólne są obu charakterom. Jako prawdziwy Francuz, lubił Poliszynel zajmować się polityką i należał zawsze do opozycji.

Poza tem, był to wesoły oraz cyniczny łotr, który w chwili, gdy go miano aresztować za różne awantury, zabijał swą pałką, od niechcenia i z uśmiechem na ustach, komisarza, oraz kilku łuczników. Jeżeli zaś dostał się do więzienia i miał z wyroku sądu ginąć na szubienicy, to udawał tak niezgrabnego, że zniecierpliwiony kat, nie mogąc go nauczyć, jak należy włożyć głowę w pętlę sznurka, brał się do metody pogładowej i zakładał dla przykładu sam sobie sznurek na szyję, a wtedy Poliszynel, śmiejąc się na całe gardło, zaciskał pętlę, i za chwilę wykonawca sprawiedliwości ziemskiej, „jeden z głównych filarów społeczeństwa,“ według de Maistre'a, bujał wysoko w powietrzu ku uciesze tłumu, który zawsze czuł i czuje większą sympatię dla skazanego zbrodniarza, niżeli dla legalnego zabójcy.

Raz tylko Poliszynel sprzeniewierzył się tradycji; było to podczas Rewolucji. Camille Desmoulins oburzał się w swem piśmie „*Vieux Cordelier*“ (1793), że w tej samej chwili prawie i na tem samym miejscu, gdzie gilotyna ści-

nała głowy, ku uciesze tegoż samego, żadnego wrażeń tłumu, gilotynowano Poliszynela. Kat się odemścił zatem. Bądź co bądź, podobne poniżenie ulubieńca tłumów trwało niedługo, i po 10 termidora Poliszynel rozpoczął na nowo swe dawne sprawy¹⁾.

Niepodobna nam się zapuszczać w drobne szczegóły historyczne, które czytelnik znajdzie w dziele Magnin'a, zauważymy jedynie, że maryonетки paryskie rywalizowały długo z teatrem, parodując, lub też wprost wystawiając na swoich scenkach sztuki, grywane w teatrach prawdziwych; pomiędzy autorami zaś, którzy nie wstydzi się tworzyć dla drewnianych aktorów, spotykamy takie nazwiska, jak Piron, autor „*Métromanie*,“ i Lesage, twórca „*Dyabła kulawego*“ i „*Turcaret*.“

Poliszynel zajmował się w XVIII wieku nie tylko polityką, lecz nauką i literaturą. W jednej ze sztuk, przypisywanych Malézieu'mu i księciu Bourbon (1705), Poliszynel stara się o fotel akademicki, dowodząc swych praw za pomocą tysiąca nonsensów, drwiąc przytem z całej Akademii i z pojedynczych jej członków. Jak widzimy więc, Poliszynel o wiek cały prawie wyprzedził Daudeta i jego pamfleto-romans „*Immortel*.“

Z innych, czysto francuskich typów maryonetkowych, zasługuje na wzmiankę „*la mère Gigogne*,“ wierna partnerka Poliszynela, obdarzona przez Boga w wysokim stopniu przymiotem, który Napoleon I najwyżej cenił w kobiecie, i składająca dowody tego na scenie, wobec rozradowanych widzów.

Obecnie Poliszynel zeszedł na czysto dziecinną za-

¹⁾ Karol Magnin: „*Histoire de Marionnettes en Europe*,“ 186—187.

bawkę, chociaż na początku XIX wieku kilku aktorów (Ely, Mazurier) chciało mu przywrócić żywotność i przeniosło go z budy jarmarcznej na scenę Opery i teatru Porte Saint Martin. Zabawne przejście, albo raczej powrót! Do maryonetek dostał się Poliszynel z wielkiej sceny i pragnął za pomocą swego drobnego, drewnianego szkieletu udawać ruchy i gesty prawdziwych wielkich ludzi: przy powrocie do teatru znowu, żywi przedstawiciele starali się w ruchach naśladować martwą i sztywną maryonetkę i, jak świadczą współczesne krytyki, udawało im się to wybornie.

Aczkolwiek podupadły, Poliszynel nie umarł jednak dotychczas i pozostał nadal, mówiąc słowami jego gorącego wielbiciela, Karola Nodiera, „oryginalnym i kapryśnym fetyszem dzieci, śmiesznym Achillesem ludu, potężnym Roscyuszem placów publicznych i nieocenionym Falstaffem nieszczęśliwych wieków, które nie znały Szekspira.“

Ta ożywiona karykatura człowieka naturalnego, który oddał się wrodzonym skłonnościom, jest w istocie swojej bardzo prawdziwą i dlatego zajmującą.

Rządząc się tylko ślepym instynktem, Poliszynel popełnia często zbrodnie, ale nie robi nigdy głupstw, i wskutek tego wychodzi z każdej sprawy zwycięsko.

Wielu też z jego biografów i apologistów, widząc w nim wcielenie logiki, zdrowego rozsądku i dowcipu ludowego, oddawało mu pochwały, jako wielkiemu politykowi, mówcy, filozofowi, oraz znakomitemu moralistcie praktycznemu, rozstrzygającemu wszystkie zawile kwestye etyczne uderzeniami swej pałki sękatej. Ten mędrzec o drewnianej głowie bawić nas będzie dopóty, póki będą istniały na świecie głupstwa i wady z jednej, zdolność zaś

do śmiechu, stanowiąca, według Rabelais'go, główną różnicę pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem — z drugiej strony.

W innych krajach latyńskich maryonетки istniały także, lecz nigdzie nie doszły do takiego stopnia rozwoju, jak we Włoszech i Francji.

W Hiszpanii pokazywano je już w XVI w., jak o tem świadczy 25 i 26 rozdział II części Don Kiszota. Rzecz, odgrywana przed Don Kiszotem, zaczerpnięta była z dziejów rycerskich. Występował tam i Karol Wielki, i Roland, i rycerz Don Gayferos, ratujący swą żonę, piękną Melisandrę, z niewoli maurytańskiej. „Majster Piotr schował się w tył, bo on to poruszał figurki, a na przodzie stał chłopczyk z laseczką w rękę, który tłómaczył ich ruchy i znaczenie.“ Don Kiszot tak się przejął widowiskiem, że „z mieczem w rękę rzucił się i zaczął tak silnie rąbać i przebijać Maurów, że gdyby pokazywacz maryonetek nie umknął, rozciąłby mu głowę, jak jego figurkom.“ (Przekł. W. Zakrzewskiego, str. 162—165).

Maryonетки hiszpańskie rozwijały się na czysto narodowym gruncie ¹⁾.

Wprawdzie Poliszynel dostał się i tam, zmodyfikowawszy swe miano na pięknie brzmiące i dłuższe nazwisko hidalga: Don Christoval Pulicinel, ale nie dosięgnął on nigdy takiej popularności, jak we Francji i Włoszech,

¹⁾ Podobny charakter zachowały do dziś dnia teatry maryonetek w Syeylii, gdzie grywają przeważnie sztuki z cyklu podań o Karolu Wielkim i jego paladynach (Pitré: *Usi e costumi, credenze e pregiudizi di Sicilia*, streszczone w „Wiśle,“ tom III, str. 796, przez Morzkowską. W Rzymie w r. 1895 widziałem historję wyzwolenia Jerozolimy, odegraną przez maryonетки w budzie na placu zabaw ludowych.

nie panował nigdy wyłącznie na malej scenie bud jarmarcznych.

Pospołu z nim, walczyli o względy publiczności rycerze, Maury, czarownicy, konkwiskadorowie i inne tym podobne figury romantycznego repertuaru, nie mówiąc już o Świętych Starego i Nowego Testamentu, oraz męczennikach i pustelnikach. Najbardziej hiszpańskie piętno jednak noszą przedstawienia walk byków w teatrach marynetek (*toro di titeres*). Opowiada o nich w starym romansie Ubedy bohaterka, Justyna. Czy przetrwały one długo, lub też czy istnieją dotychczas—nie umiemy powiedzieć.

IV.

Przebiegliśmy dotąd w krótkości dzieje marynetek na południu Europy, w krajach, zamieszkałych przez rasę latyńską; teraz podążymy na północ i na wschód, przyjrzyć się, jak wyglądały te ożywione lalki u innych narodów.

Zacniemy od Anglii. W ojczyźnie Szekspira marynetki istniały dawno i należały do bardzo lubionych i popularnych rozrywek. Niema prawie pisarza, poczynawszy od największych, a skończywszy na mniej znanych i sławnych, któryby pośrednio lub bezpośrednio nie wspominał o marynetkach.

Zwłaszcza dramatycy czynią częste aluzje do tych lilipucich aktorów. Szekspir, Ben Jonson, Fletcher etc., przy lada okazji, porównywiają człowieka do figurki, poruszanej ręką kuglarza, a niekiedy robią wprost wzmianki o sławnych przedstawieniach marynetkowych i t. p.

W sztuce Ben Jonsona p. t. „Jarmark na Ś-ty Bartłomiej,” jedną z osób działających jest niejaki Lanterne,

właściciel teatru marynetek. Rozpoczyna on na scenie reprezentację jakiej sztuki, gdy wtem wchodzi do budy Rabbi Busy, purytanin, i zaczyna miotać obelgi i przywołuje pomsty niebios na bezbożników, oddających się podobnej, niecnej zabawie.

Właściciel teatru, zdziwiony napaścią, pyta o jej przyczynę, a przekonawszy się, że ma do czynienia z maniakiem, oświadcza, że poleci dysputę jednej ze swoich uczonych lalek.

Tutaj rozpoczyna się oryginalna, skreślona z prawdziwie angielskim humorem scena dysputy religijnej pomiędzy poważnym purytaninem a marynetką, za którą naturalnie mówi sam mistrz Lanterne.

Przyparty do muru argumentami i dowcipem lalki, teolog woła, piniąc się ze złości: „Jesteście pełni obrzydliwości, albowiem u was kobieta bierze na się strój męski, mężczyzna zaś obleka szaty niewieście!” — „Lżesz, sekciarzu!” — odpowiada marynetka: — argument twój, którym ty i tobie podobni dowodzą zwykle niemoralności teatru, do nas stosować się nie może, bo u nas niema ani mężczyzn, ani kobiet: chodź, przekonaj się o tem!” Tutaj drewniany człowieczek dołączył do słów akcyę, a przekonawszy purytanina, że mówił nieprawdę, obsypuje go takim gradem szyderstw, że biedak, zapomniawszy języka w ustach, ucieka z budy, zwyciężony przez dzielną marynetkę.

Późniejsi purytanie, którzy po zrobieniu rewolucyi i dojściu do władzy, zabronili przedstawień teatralnych, okazali się względniejszymi dla marynetek. Repertuar tych ostatnich obracał się głównie w kole tematów religijnych, bohaterskich i historycznych.

Maryonетки angielskie szły śladem prawdziwego teatru. Zaczęły od misteryów religijnych i alegoryi moralnych, w których występowały uosobione cnoty i występki, a rolę błazna odgrywał wspomniany tak często u Szekspira i Ben Jonsona „Old-Vice“—*Stary Grzech*, komiczny lokaj dyabła.

Współcześnie ze sztukami religijnymi wystawiano także dramatyzowane balady ludowe, zwłaszcza te, w których występował słynny opryszek, Robin-Hood. Później, nie zaniedbując dawnego repertuaru, dołączono do niego sztuki historyczne, jak „Żywot Juliusza Cezara,“ „Rzeź w Paryżu, czyli Księżę de Guise“ i t. p.

Tak dotrwało do roku 1688, który stanowi epokę nie tylko w życiu społecznym i politycznym Anglii, lecz również i w rozwoju i repertuarze teatru maryonetek. Około tego czasu bowiem zjawia się w Anglii panujący do dnia dzisiejszego król maryonetek Albionu, *Mr. Punch*.

Imię to nie ma, jak chcą niektórzy, nic wspólnego ze słynnym trunkiem angielskim. Punch jest niczem więcej, tylko właściwem angielskiemu językowi skróceniem nazwy naszego dobrego znajomego — Poliszynela. W Anglii nazywano go z włoska Punchinello, a z czasem zrobiło się z tego krótko: „Punch.“

Włosko-francuskie pochodzenie Puncha nie ulega najmniejszej wątpliwości; nawet zewnętrzny wygląd angielskiego bohatera przypomina nieco francuską maryonetkę: obie te figury są garbate i obdarzone od natury i sztuki dużym, zakrzywionym nosem.

Co się tyczy strony moralnej, to aczkolwiek dzisiaj istnieje olbrzymia różnica duchowa pomiędzy Poliszynelem a Punchem, w w. XVII nie była ona tak wybitną. Za czasów Addisona Punch był sobie łobuzem, libertynem,

fanfaronem i kobieciarzem, który lubił robić dużo hałasu, ale nie miał złego gruntu.

Początkowo Punch, aczkolwiek ulubieniec publiczności, nie odgrywał ról głównych, lecz rozweselał tylko swym humorem poważne, ba! religijne nawet, widowiska ¹⁾.

Powoli, pod wpływem pseudo-klasycyzmu, maryonетки spowaźniały i próbowały się przerobić w widowiska, łączące w sobie zabawę z pożytkiem i moralnością. Wesoly Punch zeszedł na drugi plan, a miejsce jego dowcipów zajęły nudne komedye seryo.

Utalentowany romansopisarz angielski XVIII wieku, Fielding, wielki zwolennik prawdy, natury i wesołości, powstawał silnie przeciwko tej reformie lilipuciego teatru i w jednym z rozdziałów swego romansu „Tom Jones“ wyśmiewał pretensye wędrownych kuglarzy do sztuki poważnej.

Dymisya Puncha trwała jednak niedługo. Wrócił on znowu na scenę, popularniejszy, niż kiedykolwiek, popularniejszy, a zarazem dowcipniejszy i więcej zepsuty moralnie. Dawny wesoly libertyn i awanturnik zmienił się w cynicznego okrutnika, który zabija swoją żonę i dziecko, uwodzi tysiące kobiet, dokucza wszystkim poczciwym maryonetkom, grającym z nim wspólnie, wiesza podobnie, jak jego kuzyn francuski, kata, a wreszcie zabija dyabła swą laską. Takim przedstawia go ballada ludowa z końca XVIII wieku, opiewająca jego czyny.

¹⁾ Przechowywany w Muzeum brytańskim afisz z czasów królowej Anny (1703) zapowiada operę p. t. „Starożytnie stworzenie świata, powiększone potopem Noego, wraz z rozlicznymi cudami. Wszystkiemu towarzyszyć będą wesołe fantazyje Mr. Puncha.“

Według słów ballady, Mr. Punch był to brzydki i zły ladaco, zbrodniarz bez czci i wiary. Miał on żonę i dziecko bardzo piękne. Żonie było na imię Judyta, a dziecku niewiadomo jak. Mr. Punch nie grzeszył pięknnością, miał nos podobny do trąby słonia, garb na jego grzbiecie wznosił się do czubka głowy, ale za to głos Puncha posiadał słodycz syrenią, i tym głosem wkradł się do serca Judyty.

Punch jednak był okrutnym, jak Turek, i na podobieństwo Turka nie mógł się zadowolić jedną żoną, a że prawo nie pozwalało na dwie, ani na więcej, wziął więc sobie kochankę.

Dowiedziała się o tem pani Judyta, i uniesiona zazdrosnym szałem, schwyciła męża za jego nos olbrzymi.

Taka niedelikatność zirytowała trochę pana Puncha, który jednym zamachem laski rozplątał żonie głowę na dwoje.

Potem ten ojciec wyrodny schwycił swego spadkobiercę i wyrzucił go przez okno z drugiego piętra, bo Punch wolał swoją kochankę, niż żonę prawowitą, a dbał o dziecko tyle, co o niuch tabaki.

Krewnych żony, którzy mu prawili morały, uczęstował tak samo, jak swą małżonkę, twierdząc, że prawo nie jest jego prawem, że drwi sobie z sędziów i sprawiedliwości i da sobie z nimi radę.

Potem autor ballady opowiada podróżę Puncha, który, podobnie jak Don Juan, lubił odmianę i nie wahał się dla dojścia do celu, mordować ojców, mężów i braci swoich kochanek. Wreszcie powrócił do Anglii incognito, policya go jednak schwyciła, a sąd skazał na śmierć.

Punch jednak, jakeśmy wspominali poprzednio, powiesił kata, śmiejąc się przytem wesoło. Wreszcie przy-

szedł do niego dyabeł i zażądał rachunku ze zbrodniczego życia. Punch, nie poczuwając się do niczego, odmówił posłuszeństwa, a kiedy dyabeł chciał użyć siły, Punch go zabił laską.

Streszczona przez nas ballada maluje wybornie charakter ulubieńca ludu angielskiego. Aczkolwiek jest on podobny do hiszpańskiego Don Juana i do francuskiego Sinobrodego z bajek Perraulta, dziwną nam się wydaje jednak hipoteza niektórych krytyków, pragnących dowieść, że Punch jest typem, pokrewnym wspomnianym postaciom.

Podobieństwo nie zawsze dowodzi pokrewieństwa, a jeśli mamy szukać źródeł pochodzenia niektórych rysów charakteru Puncha, to prościej daleko szukać ich na jego ziemi ojczystej, w dziejach i dramacie angielskim.

Punch odziedziczył wprawdzie po francuskim Poliszynelu pewne cechy, więcej jednak zewnętrzne, aniżeli wewnętrzne. Właściwy charakter tej figury rozwinął się w Anglii, a każda jego strona przypomina jedną ze znanych, typowych, popularnych w historii i poezyi, postaci dziejowych.

Nie hiszpański Don Juan, ani francuski Sinobrody, lecz rodzimy angielski król rozpustnik, który zmieniał żony, jak rękawiczki, ścinając te, co mu się znudziły, by ich następczyniom podobny los w swoich objęciach zgotować, energiczny pogromca feudalizmu i reformator kościoła, lubieżny Henryk VIII — jest pierwowzorem Puncha na punkcie jego stosunku do kobiet.

Po drugim, więcej wstawionym przez pióro Szekspira, aniżeli przez dzieje, królu, garbatym Ryszardzie III, otrzymał Punch w spadku owo spokojne, flegmatyczne, zaprawne zimną ironią okrucieństwo, które go charakte-

ryzuje i wyróżnia od Poliszynela, będącego—jakeśmy to już mówili — również wykrzywionem odbiciem popularnej postaci monarszej, a mianowicie Henryka IV, Bourbona.

I Ryszard III, podobnie jak Punch, umiał pomimo swej brzydoty podobać się kobietom, jak o tem świadczy ubocznie choćby scena uwodzenia w dramacie Szekspira.

Jak widzimy, bohaterowie nasi byli dość wybredni w wybieraniu wzorów i lubili sięgać wysoko. W Punchu jednak znajdziemy i inne, nie tylko królewskie zalety i wady. Wesolość jego przypomina często nieoceniony humor Falstaffa, z tą różnicą, że Falstaff jest blagierem i tchórzem, Punch zaś lubi być cynicznie otwartym i odznacza się odwagą, której nie, nawet, jakeśmy to widzieli, sam dyabeł nie przeraża.

A i ta historia z dyablem nie jest w Anglii bezwzględnie nową. Spółczesny Szekspirowi dramaturg Ben Jonson napisał w XVI wieku całą komedię o głupim dyable, którego zwyczajny człowiek w pole wyprowadził ¹⁾. Tam była wprawdzie mowa nie o samym książęciu piekieł, lecz o małym dyabliku Puku, Punch zaś ma do czynienia z samym szatanem, i nie tylko że go oszukuje, ale nawet zabija. Ten czyn bohaterski, stojący w krańcowej sprzeczności nie tylko z literą, ale nawet z logiką tradycji, i wskutek tego doprowadzający fantastyczność akcji do najwyższych szczytów absurdu, zrosł się do tego stopnia z dziwnym charakterem Puncha, że gdy jakiś skrupulatny kuglarz nie chciał, ze względów religijnych, pozwolić swemu Punchowi na uśmiercenie dyabła, publiczność

¹⁾ Ob. Ig. Matuszewski, „Dyabeł w poezji,” str. 77 i 78.

przestała uczęszczać na zreformowane w ten sposób widowiska.

W późniejszych, już w XIX wieku powstałych redakcyach dramatu Puncha i Judyty, wprowadzono kilka innowacji. W jednej z tych sztuk Punch naśladował Otella i zabijał żonę i dziecko z zazdrości; potem wyjeżdżał do Hiszpanii, walczył z Biedą uosobioną, z Chorobą i Śmiercią, i zwyciężał wszystkie te plagi rodzaju ludzkiego. W innej, dowcipniejszej próbie, autor, wstępując niejako w ślady Grabbego, który złączył w jednej tragedii losy dwóch pokrewnych duchem tytanów: Don Juana i Fausta, wprowadza na scenę Puncha i Sinobrodego i każe im dyskutować o wielożństwie. Wszystkie te próby jednak nie zwyciężyły dawnej historii o Punchu i Judycie, w której się łączą — jak słusznie zauważył Magnin — w sposób niezwykle oryginalny, naiwna zmysłowość i krańcowy sceptycyzm, śmierć i życie, śmiech i zbrodnia, trywialność i nadnaturalność. Tylko naród, który wydał Szekspira, mógł stworzyć podobnie genialną parodię.

Obok zbrodni, Punch uprawiał często politykę i satyrę, i najdowcipniejszy z humorystyczno-satyrycznych dzienników angielskich nosi do dziś dnia nazwisko słynnego bohatera bud jarmarcznych.

V.

Z ojczyzny Szekspira przejdziemy teraz do ojczyzny Goethego i Szyllera.

W dziełach minezengerów w XII i XIII w. spotyka się wzmianki o przedstawieniach, zwanych „Die Tokkenspiele“ (Tokke—znaczyło: lalka).

Jak sądzić można ze skąpych świadectw, repertuar marynetek stanowiły dramatyzowane legendy i sagi sta-

ro-germańskie, te same, które dzisiaj, opromienione cza-rem muzyki, wprowadził znowu na scenę Wagner. Jasno-włosy, szlachetny Zygfryd, czarny i ponury Hagen, wier-na a mściwa Krimhilda, dumna Brunhilda i inne osoby epopei Nibelungów paradowały w miniaturowych posta-ciach przed oczyma średniowiecznych mieszczan i ryce-rzy. Później dołączyły się do tego legendy pochodzenia francuskiego: o pięknej Magielonie, o damie z Russi-lonu, etc.

Wiek XVI, będący wiekiem odrodzenia i przewrotu duchowego, rozszerzył horyzont myślowy Niemiec i wpły-nął bardzo dodatnio na repertuar dramatyczny w ogóle, a na maryonetkowy w szczególności.

Jest to rzeczą dowiedzioną, że w czasie, kiedy w An-glii żył jeszcze i pracował Szekspir, trupy angielskich ak-torów, czyli, jak ich wówczas zwano: komedyantów, ob-jeżdżały Niemcy, dając przedstawienia po różnych mia-stach i dworach książęcych. Grywali oni przeważnie sztuki współczesnych autorów angielskich, jako to: Szeks-pira, Marlowa, Greena etc., a ślady oddziaływania tych dramaturgów wyryły się bardzo wyraźnie na dramacie niemieckim z owej epoki. Sztuki Gryphiusa, Lohenstei-na i inne pełne są reminiscencji z Szeks-pira i jego współ-zawodników. Na teatr maryonetek jednak oddziałał głów-nie Marlowe swoim „Faustem.“

Faust urodził się na ziemi niemieckiej, zaszczyt jed-nak odczucia całej dramatyczności tematu i wprowadze-nia go po raz pierwszy na scenę należy się Anglikowi. Po ukazaniu się w Niemczech Fausta Marlowa, tragedia ta, zmieniona wprawdzie, ale zawsze okazująca wyraźne śla-dy pokrewieństwa z angielskim pierwowzorem, stała się najulubieńszą sztuką teatru maryonetek i pozostała taką

do początku wieku XIX. Sądźmy, że krótka analiza tego lalkowego dramatu nie będzie tu zbytęzną, zwłaszcza że zasługuje on na bliższe poznanie, jeżeli nie z innych, to choćby z tego jednego względu, iż pod jego wpływem Goe-the powziął myśl napisania swojego arcytworu poezyi ludzkiej.

Ponieważ Faust Goethego jest powszechnie znany, nie będziemy więc przeprowadzali żadnej paraleli, przy-toczymy tylko w krótkości treść maryonetkowej tragedyi.

Sztuka rozpoczyna się monologiem Fausta o nicości wiedzy i wyższości magii nad innemi naukami. Nizki, po-nury głos z lewej strony zachęca go do magii; wysoki, sre-brzysty głosik z prawej ostrzega przed niebezpieczeń-stwem. Tymczasem trzech studentów, a właściwie dya-błów, przynosi Faustowi sławną księgę czarnoksięską, z której pomocą można wywoływać wszystkie duchy pie-kielne. Faust „cytuje“ ośmiu demonów i po krótkim egzaminie wybiera tego, który jest najszybszym ze wszyst-kich, szybkość jego równa się bowiem szybkości myśli ludzkiej.

Scenę tę, zaniedbaną przez Goethego, zużytkował Lessing w swoim bardzo obiecującym fragmencie Fausta, wprowadziwszy jednak genialną modyfikację w określe-niu szybkości. Najszybszym wydaje się Faustowi u Les-singa demon, którego szybkość równa się przejściu od złego do dobrego ¹⁾. Dyabeł, wybrany przez Fausta, na-zywa się również Mefistofeles; ma on mu służyć przez 24 lata.

Po podpisaniu cyrografu, Faust odjeżdża z Mefistofe-

¹⁾ Por. Kieseweter: „Faust.“ Ig. Matuszewski: „Czarno-księstwo i Medyumizm.“

lesem na zaczarowanym płaszczu, a sługa doktora, Hanswurst, dorwawszy się do książki czarnoksięskiej, parodjuje całą scenę wywoływania duchów, wprowadzając swoim dowcipem, tchórzostwem i błazeństwem element komiczny do tragedyi. Wywoławszy dyabła, lęka się go i wrzeszczy wniebogłosy.

Faust tymczasem używa i nadużywa życia przez lat 12. Po upływie tego czasu zaczyna żałować związku z piekłem i chce odbyć pokutę. Zamiany te unicestwia Mefistofeles, wywołując z krainy cieniów Helenę, której piękność odurza Fausta. Zapominając o Bogu i piekle, chwytą on cudowną niewiastę w objęcia, ta jednak zmienia się w okropną żmiją, a w tej samej chwili Mefistofeles oznajmia Faustowi, że kontrakt już się skończył.

„Jak to? — pyta zdumiony doktor — przecież dopiero lat 12 upłynęło?“ — „Tak — odpowiada dyabeł rabulista — cyrograf mówił o 24 latach, licząc każdy po 365 dni, a ja ci służyłem i w dzień i w nocy, kontrakt więc już upłynął.“

Na taki argument prawny, Faust nie odpowiedzieć nie może, próbuje się modlić, ale w rysach obrazu Madonny widzi oblicze Heleny. Inne próby, jak zamiana szat z Hanswurstem, nie prowadzą również do niczego, Mefistofeles bowiem oszukać się nie daje; wreszcie z uderzeniem północy dyabli porywają grzesznika z duszą i ciałem do piekieł. Na zakończenie zaś występuje Hanswurst, rozpraszając swemi dowcipami smutne i pognębiające wrażenie, jakie z pewnością tragedia ta na wierzących widzów wywierała.

Jak widzimy z tego streszczenia, sztuka maryonetkowa nie była jakimś nieforemnym zlepkiem scen, lecz prawdziwie poetyczną kreacją, która musiała przemówić sil-

nie do temperamentu tak wrażliwego na piękno, jaki posiadał Goethe.

I rzeczywiście, wszystkie prawie najpiękniejsze szczegóły i rysy Gelowskiego Fausta dadzą się odnaleźć, naturalnie w zarodku, w tej starej sztuce, nie drukowanej ani razu przed 1830 r., a tylko przechodzącej ustnie, lub też w formie krótkich notatek rękopiśmiennych, przez trzy wieki prawie, z ojca na syna, od jednego właściciela teatru maryonetek do drugiego.

Odnajdziemy tam wszystkie szczegóły — z wyjątkiem jednego, ten jeden atoli wystarcza, by dzieło Goethego uważać za utwór nie tylko pod względem obrobienia, ale i pod względem inwencji zupełnie oryginalny. Szczegółem tym jest cudowna postać Małgorzaty. Ona to, nie zaś mdle zakończenie części II, nadaje kreacyi Goethego oryginalne piętno.

Stosunek Goethego do maryonetek nie ograniczył się „Faustem.“ Arcymistrz poezyi niemieckiej miał do czynienia z grającymi lalkami od dzieciństwa prawie.

W Autobiografii swojej opowiada, że pierwsze dziecinne swoje utwory pisał dla teatru maryonetek, który otrzymał od babki na kolędę; reminiscencye tych wrażeń młodocianego wieku spotykamy w pierwszej części Wilhelma Meistra, gdzie bohater tytułowy, będący, jak większość kreacyi Goethego, niejako sobowtorem poety, spędza godziny całe przy domowym teatrzyku maryonetek.

Prócz tego, Goethe napisał dwa utwory, przeznaczone dla podobnego teatru; jeden, większy, nosi tytuł: „Jarmark w Plunderweilen,“ drugi zaś, będący tylko drobnym fragmentem, zowie się „Weselem Hanswurst.“ Oba zresztą posiadają tylko wartość historyczną, pełne są bo-

wiem aluzji do współczesnych stosunków, pod względem poetycznym zaś nie mogą się w żadnym razie mierzyć z innemi farsami autora Fausta, jak np. z genialnym żartem: „Bogowie, bohaterowie i Wieland,“ lub z „Tryumfem sentymentalizmu...“

Wspomnieliśmy już kilkakrotnie imię Hanswurga, nie objaśniając bliżej tej postaci. Musimy to uczynić teraz, Hanswurst bowiem w dziejach teatru niemieckiego znaczną odegrał rolę, a losami jego zajmowali się bardzo poważni literaci i krytycy.

Hanswurst jest rodzajem niemieckiego Poliszynela, nie posiada jednak ani odrobiny jego żywości i inteligencji. Na ostatnim punkcie zbliża się raczej do głupkowatego Arlekina, którego imienia nawet używał niekiedy, różniąc się od niego jednak niezgrabnemi ruchami i ociężałością.

Wyraz: Hanswurst, istniał w Niemczech oddawna i używany był, jako pogardliwy przydomek. W takim znaczeniu stosuje go Luter r. 1541, w swojej broszurze, zatytułowanej: „Wider Hanswurst,“ a wymierzonej przeciwko księciu Brunświckiemu. Hanswurst, według określenia owej książeczki, oznacza „ordynarnego bałwana, który chciałby uchodzić za mądrego, a same głupstwa czyni i od rzeczy gada.“ Takim pozostał Hanswurst do końca połowy XVIII wieku, kiedy go, za staraniem uczonego Gotscheda i dyrektorki teatru w Lipsku, Neuberinowej, uroczyście wygnano ze sceny, na którą, pomimo ujmowania się za nim takiej powagi krytycznej, jak Lessing, nigdy już nie powrócił.

W teatrze maryonetek typ ten pozostał do dziś dnia, przybrał tylko inne nazwisko, a mianowicie: Kasperle.

Nazwisko zmieniał on nie po raz pierwszy, w XVII

wieku bowiem zwano go niekiedy z holenderska: „Pikelhäring.“ Pod tym pseudonimem występował Hanswurst w przeróbkach sztuk Szekspirowskich, grając tam rolę kłownów, a niekiedy i innych komicznych postaci. W „Kupcu weneckim“ np., w osobie jego złączono rolę Lancelota Gobbo i Gratiana.

Pikelhäring jednak, Kasperle, Hanswurst, lub Harlekin, są jednym i tym samym typem głupowatego gamonia, który swemi błazeństwami przerywa na chwilę poważny tok tragedii. Mówimy: „tragedyi,“ — maryonетки niemieckie bowiem grywały głównie bardzo poważne sztuki t. zw. „Haupt und Staats-actionen,“ gdzie występowały same tylko osobistości historyczne, mitologiczne, biblijne, i naturalnie Hanswurst, którego spotykamy nawet w Raju, jak rozmawia z Adamem i Ewą, natychmiast po ich stworzeniu.

Poważny nastrój maryonetek niemieckich przetrwał do początku XIX wieku, kiedy zwykłą koleją rzeczy ze stanowiska ludowego dramatu zeszły na zabawkę dzieciinną.

Dla dokładności zrobimy tu jeszcze wzmiankę o Guignolu, typie zrodzonym przy końcu XVIII wieku w Lionie. Jest to wesół robotnik, tkacz jedwabnych materyi, lubiący kieliszek i pohulanek z przyjaciółmi, sprzeczący się często z żoną, ale ulegający jej zawsze w końcu, robiący niekiedy awantury i brany do kozy. Komika postaci Guignola spoczywa głównie w lionśkim dyalekcie i przekręcaniu wyrazów. Dzisiaj imię to stało się w Francyi synonimem maryonетки wogóle.

VI.

Na tem kończymy historyczny przegląd maryonetek europejskich. O polskiej szopce pomówimy później, te-

raz zaś musimy wspomnieć chociaż pobieżnie, dla porównania, o maryonetkach i podobnych im zabawach ludowych na Wschodzie, w Turcyi i Persyi.

Na przedmieściach Konstantynopola przedstawiają odmianę maryonetek, znaną i u nas pod nazwą chińskich cieni. Są to płaskie figurki, poruszające się za oświetlonym, przezroczystym ekranem i rzucające na niego cieni.

Bohaterem tych przedstawień jest *Karaghuez*, typ Turka z niższej klasy, zbliżony pod względem charakteru do niemieckiego Hanswursta i włoskiego Brigheli. *Karaghuez* jest głupowaty, a zarazem chytry, złośliwy i cyniczny, nie lubi przebierać w słowach i dowcipy swoje czerpie ze źródeł niezbyt czystych i przyzwoitych. Prototypem jego był podobno jakiś wielki wezyr sułtana Saladyna, słynny ze swej rozpusty i lubieżności.

Teofil Gautier poświęca w swoim opisie Konstantynopola sporo miejsca *Karaghuezowi* (Ed. M. Levy, str. 172—180). „Maska tej figury jest dobrą karykaturą typu tureckiego. Fizyognomia *Karaghueza*—to mieszanina głupoty, lubieżności i chytrłości, gdyż w gruncie rzeczy typ ten stanowi połączenie *Prudhomme'a* *Pryapa* i *Roberta Macaire'a*. Powiernikiem jego jest *Hadzi-ajwat*, pół *Mascarille* i pół *Bertrand*, niepewny pomocnik, który wysługuje się swemu towarzyszkowi, drwiąc z niego ustawicznie.“ Akcję dramatu wypełniają przygody miłosne bardzo swobodnej natury. Niezbędnymi figurami tych sztuk są komiczni i głupi Persowie, odgrywający w nich taką rolę, jaką w farsach i w wodewilach francuskich odgrywają Anglicy, a w komedjach angielskich — Francuzi. *Gerard de Nerval*, który, podobnie jak *Gautier*, widział *Karaghueza* na gruncie, twierdzi, że „*Karaghuez* należy

zawsze do *opozycji*. Jest to albo mieszczanin-szyderca, albo też człowiek z ludu, który ze stanowiska zdrowego rozsądku krytykuje działalność drugorzędnych przedstawicieli władzy.“ Istnieje, jak zobaczymy dalej, niejako prawo ogólne, że: wszystkie główne typy repertuaru maryonetkowego w całym świecie występują wrogo przeciwko ustanowionemu porządkowi społecznemu. Reprezentanci władzy i prawa (notaryusz, komisarz, kat, sędzia), nauki urzędowej (doktor boloński), siły zbrojnej (kapitan *Mattamore*), powagi wieku (*Pantaleon*) etc. — wszystkie te postacie były ośmieszane i chłostane, instytucje zaś społeczne, jak małżeństwo, własność etc., traktowane jako niepotrzebne więzy, z których się każdy bohater jasełkowy stara w komiczno-brutalny sposób uwolnić.

O wiele subtelniejszym, chociaż równie niemoralnym, jest *Poliszynel* perski, zwany *Ketchel-Pehlevan*, co znaczy „łysy bohater;“ charakterystyczną cechą jego stanowi łysina, która, jak garb *Poliszynela*, wyróżnia go od innych maryonetkowych postaci.

Specyjalnego kostiumu *Ketchel-Pehlevan* nie nosi. Najczęściej jednak występuje odziany suknią duchowną, perski bohater bowiem w tem jest niepodobny do cynicznych *Punchów* i *Poliszynelów* europejskich, że posiada wielką skłonność do hypokryzyi. To *Tartuffe* maryonetkowej galerii typów. Słodki, układny, bardzo wykształcony, zwłaszcza obeznany dobrze z Koranem, którego wersety cytuje co chwila, wznosząc oczy ku niebu i składając ręce na piersiach, nie ma *Ketchel-Pehlevan* w swym charakterze ani odrobiny tej brutalnej otwartości, jaką posiadają angielski *Punch* i francuski *Poliszynel*.

Krótkie streszczenie jednej ze sztuk maryonetek perskich pozwoli nam najlepiej ocenić Ketchel-Pehlevana.

Do pewnego Akhonda, czyli proboszcza muzułmańskiego, przybywa Ketchel i pozorną pobożnością swoją, która rozbawia do łez publiczność, wkrada się w łaski kapłana.

Akhond zaczyna z nim rozmowę o teologii, Ketchel-Pehlevan zdumiewa go swą wiedzą i zachwyca znajomością tekstów, przemawiających na korzyść dziesięciny kościelnej, oraz jałmużny należnej duchownym. Akhond jest olśniony.

Ketchel zna również i poetów perskich, którzy, pod wrzekomą maską miłości i winy, opiewali mistyczne rozkosze religii. Cytaty z owych poetów wprawiają obu pobożników w upojenie. Powoli, w kąciaku celi Akhonda zjawia się dzbanek ognistego soku jagody winnej, uzbrojonego muzułmanom. Nasi święci zaczynają śpiewać i tańczyć, pociągając ciągle ze dzbanu, aż wreszcie pijani, jak bele, padają na ziemię i zasypiają.

Jak zapewniają podróżnicy, sceny te niezmiennie się podobają Persom. Może to świadczyć zarówno o ich wyrafinowanej kulturze, jak i o zepsuciu moralnem, a podobno rzeczywiście i jedno, i drugie przypuszczenie jest słusznem.

Naród perski posiada bardzo bogatą i świetną przeszłość, a chociaż pomiędzy staro i nowo perską cywilizacją istnieją przerwy i luki olbrzymie, mimo to jednak, pewne cechy, skłonności i upodobania dostały się dziedzicznie od współczesnych Kserksesa i Dariusza do krwi dzisiejszych poddanych Mussafer Edina.

Już za czasów Aleksandra Macedońskiego Persowie odznaczeni nie tylko wielkimi zdolnościami, złasz-

cza do poezji, ale i wielkiem zepsuciem i zniewieściałością obyczajów.

Cóż się jednak stało? — oto zwycięzca został zwyciężony przez niewolników swoich. Aleksander zamiast zgnać Persów, sam stał się Persem i, zasmakowawszy w ich rozkosznem życiu, począł je naśladować.

Podobny proces powtarzał się kilka razy w historii: naród perski, którego uosobieniem jest właśnie ulubiony bohater jego, Ketchel-Pehlevan, zawsze swym sprytem, inteligencją, hypokryzyą i zepsuciem, poniżał zwycięzców, którym nie był w możności przeciwstawić siły. I chano wie tatarscy, i apostołowie arabscy, pogromiwszy Persów, przyjęli w końcu ich język, literaturę i obyczaje i stali się — jak słusznie zauważył Chodźko — podobni do Ketchel-Pehlevana¹⁾.

I u innych narodów wschodnich istnieją maryonетки, o ich repertuarze jednak i typach wiemy bardzo niewiele, podróżnicy i uczeni bowiem mało dotychczas tę stronę literatury wschodniej badali.

Niedawno przywieziono do Paryża i złożono w muzeum Luwru gromadkę figurek maryonetkowych z wyspy Jawy, gdzie teatr lalek należy do ulubionych widowisk²⁾.

Maryonетки jawańskie słynne są w całej Azji. Odgrywają one dramaty, zaczerpnięte głównie ze starych legend, mitów i epei indyjskich, które razem z braminizmem przeszły niegdyś na wyspę. Prócz tego, przedsta-

¹⁾ Porównaj A. Chodźko, „Théâtre persan,“ Préface, str. XV — XIX.

²⁾ Mnóstwo podobnych maryonetek, pochodzących z archipelagu Sundzkiego, widziałem w muzeum wiedeńskim. Są one robione albo ze skóry malowanej lub złoczonej, albo też z drzewa i gałąńców.

wiają na scenkach jasełkowych ważniejsze wypadki dziejów jawańskich.

Bohaterowie, bogowie i demony trzymani są zawsze w jednym i tym samym typie, przypominającym rysami, zwłaszcza u osób klasy wyższej, rasę wschodnio-indyjską, nie malajską.

Bo też i maryonetki przybyły na Jawę z Indyi, gdzie znano je od niepamiętnych czasów. Wspomina o nich Mahabharata i inne poematy sanskryckie ¹⁾.

W dramacie Razasekhary p. t. „Bala-Ramajana,“ znajdujemy w akcie V ciekawą scenę: występują tam maryonetki, w których wnętrzu ukryto mówiące papugi.

Do dziś dnia „*pankali*,“ albo „*pankalika*“ — tak się bowiem zowią na półwyspie indyjskim lalki jasełkowe — wędrują po ojczyźnie Kalidasy z wioski do wioski, odgrywając przed ich mieszkańcami stare i znane dramaty mityczne. (Por. Sylvain Levi, „Le Théâtre indien,“ str. 275 i 324 — 325).

Mieszkańcy Cejlonu posiadają nawet w swoim teatrze typ, będący orientalnem wcieleniem odwiecznego Proteusza-Poliszynela. Nosi on miano Rangin'a i jest także cynikiem i rozpustnikiem. (Por. Jacolliot, „Voyage au Pays des Perles,“ str. 54, a także „Voyage au Pays des Elephants,“ gdzie znajduje się nawet przekład sztuki, której bohaterem jest Rangin).

Rzuciwszy jasne stropy podwzrostnikowego nieba, wróćmy teraz na chwilę pod własną strzechę.

¹⁾ Mahabharata mówi: „te lalki z drzewa, poruszane niemi (sûtraprotâ).“

VII.

Maryonetki istniały u nas oddawna i istnieją dotychczas pod formą szopki.

Szopka jest fazą przejściową od maryonetek hieratycznych, duchownych, do maryonetek świeckich, ludowych. Forma ta, zapomniana już gdzieindziej, pozostała u nas w swoim pierwotnym kształcie, by świadczyć, niby jakieś wykopalisko, lub zwierzę, łączące w sobie cechy dwóch zróżniczkowanych później typów zoologicznych, o wiecznym związku przeszłości z przyszłością i nowo zrodzonych istot z zmarłemi.

Jak wiadomo jednak z teorii ewolucyi, wszystkie formy przejściowe, którym warunki nie pozwolą rozwinąć się w kierunku dodatnim, postępowym, zwykle wymierają nadzwyczaj szybko, jeśli zaś uratują swój żywot od zagłady, to wloką go w sposób nędzny i smutny.

Tak się, niestety, rzecz ma i z szopką.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę bogaty i pełny rozwój dramatu maryonetkowego w Europie zachodniej i porównamy go z naszą szopką, spostrzeżemy, że zarówno pod względem technicznym, jak i literackim, stała ona i stoi znacznie niżej, podobnie, jak i nasz dramat wogóle. A jednak niepodobna zaprzeczyć, że istniał materyał, z którego można było zrobić bardzo wiele.

Pomijając naiwną pozostałość dawnych misteryów religijnych, a mianowicie dramat o Herodzie, śmierci i dyable, stanowiący jądro dzisiejszej szopki, zatrzymajmy się przez chwilę na scenach dodatkowych, które gdyby wysunęły się na plan pierwszy, mogły być wytworzyć dramat ludowy, nie gorszy od włoskiej „*commedia dell'arte*.“

Figur komicznych, stanowiących podstawę teatru ludowego wogóle, a maryonetkowego w szczególności nie brakło. Taki np. „kusy Janek, co chodził z toporkiem, opasywał się kijanką, podpierał się workiem,“ lub głupi Wojtek z kozą, mógłby stać się polskim Giandują, lub Arlekinem.

Dodajmy do tego typy z różnych okolic kraju, jak Kozak i Krakowiak, dalej figury, reprezentujące różne stany i zajęcia, n. p. ekonom, górnik, kominiarz, Żyd, dziad, żebrak, czarownica, Małgorzatka, co tańczy z huzarami — ileż to materiału do odmalowania odcieni narodowego charakteru!

Nie, nie narodowego, lecz, niestety, tylko *ludowego*.

Tu leży właśnie po części przyczyna, dlaczego szopki pozostały szopkami, a nie przerodziły się w samodzielny, skończony teatr maryonetkowy.

Wyszedłszy z pod opieki kościoła, szopki dostały się w ręce ludu, który nie miał ani odpowiedniego wykształcenia, ani środków do ich udoskonalenia.

Pod względem technicznym lalki szopkowe przedstawiają się bardzo prymitywnie: Osadzona na kawałku drutu, lub kija, figurka nie posiada możliwości poruszania swobodnie którymkolwiek z członków, a przez to pozbawioną jest wszystkich efektów mimiki, co utrudnia niezmiernie wszelkie więcej skomplikowane sceny, zwłaszcza zbiorowe.

W skutek tego, w większości wypadków, na scenę występują po dwie tylko, rzadziej po trzy osoby, których mowa sprowadza się zwykle do wymiany kilku dowcipów, a częściej kończy poprostu na krótkim opisie własnej osoby: „Jestem sobie pan Jabłoński,“ albo „pan Zabłocki“ i t. p.

To wszakże stanowiło jedną tylko z przeszkód, łatwiejszą do usunięcia. Ważniejszą była druga, tkwiąca głębiej. By ją zrozumieć, musimy uprzytomnić sobie dokładnie, czym był teatr maryonetkowy w Europie zachodniej.

Przedewszystkiem zadowalał on potrzebę zabawy. Królowie posiadali turnieje i balety, lud miał swoje figurki skaczące; monarchowie utrzymywali na swoim żołdzie Triboulet'ów i Chicot'ów; nadworne błazny tłumowi noszą niemniej sławne i głośnie imiona: Poliszynela, Hanswursta, Puncta i t. d.

Jak wesółkowie monarchów, tak i trefnisie ludowi mieli przywilej mówienia prawdy bezkarnie. Żartownisiom ludowym nawet wolno było daleko więcej, bo, jako postacie fantastyczne, stali oni ponad rzeczywistością, a zatem i ponad słuchaczami, których mogli traktować z góry.

Łatwiej zresztą obrzucać obelgami stugłową, a więc nie indywidualną hydrę tłumy, niżeli osobę pojedynczą, a w dodatku potężną, która mogła niewczesnego żartownisia posłać na szubienicę.

By mieć atoli prawo do mówienia komuś gorzkich słów prawdy, należy przedtem dowieść, że się go kocha, że się go gryzie „sercem,“ nie „wątrobą.“ Takim bywał stosunek trefnisiów do królów w dziejach i poezji.

Dość wspomnieć cesarza Maksa i wiernego a dowcipnego Kuntza von Rosen, Zygmunta i Stańczyka i t. p.

Z kreacyi poetycznych zasługuje na uwagę błazen w „Królu Learze“ Szekspira, oraz Nik w „Maryi Stuart“ Słowackiego.

Każdy z nich kocha swego pana do tego stopnia, że

utożsamia się z jego osobą, żyje jego życiem i gotów jest umrzeć za niego.

Stosunek błaznów ludowych do ich władcy, ludu, jest w istocie swojej ten sam.

Niema tu naturalnie mowy o rzeczywistej miłości, boć drewniana figurka, poruszana palcami chciwego na grosze przedsiębiorcy, kochać i poświęcać się nie może; pomiędzy typami jasełkowymi jednak a ludem, który je stworzył, a któremu one, szydząc z niego, przypodobać się pragnęły, istniał silny węzeł sympatii idealnej.

Patrząc na skoki i słuchając drwin, wygłaszanych przez maryonetki, lud, nieświadomie pewno, ale instynktownie odczuwał, że te ruchome karykatury są krwią z krwi i duchem z ducha jego.

Był to stosunek twórcy do stworzonego przedmiotu, ojca prostaczka do dowcipnego syna urwisa, który, aczkolwiek mądrzejszy od wyśmiewanego rodzica, przypomina go charakterem, oraz ogólnym nastrojem i kierunkiem umysłu.

Syn ten nie wyparł się nigdy swego ojca i zawsze bronił spraw jego w walce ze stanami wyższymi.

Nie mamy tu na myśli walki bezpośredniej, w formie otwartej satyry i krytyki, chociaż i to wielką w dziejach maryonetek odegrało rolę i niemało im przysporzyło sympatii; pragniemy sięgnąć głębiej nieco, do samego jądra charakterów maryonetkowych, które u wszystkich naczelnich typów, poczynawszy od Pulcinelli neapolitańskiego, a skończywszy na perskim Ketchel Pehlewanie i cejlońskim Ranginie, jest *jedno i to samo*.

W głębi każdego z tych charakterów spoczywa nieważność do więzów, narzucanych jednostkom przez społeczeństwo.

Cokolwiekbyś bowiem uczeni socjologowie powiedzą o naturze społeczeństwa, faktem jest, że człowiek, należąc do danej gromady, musi płacić za korzyści i wygody, jakie od niej otrzymuje.

Nie darmo na świecie. Różnica pomiędzy tem, co jednostka daje, a tem, co w zamian odbiera, jest o wiele większą na dolnych, niżeli na górnych szczeblach drabiny społecznej.

Dzisiaj cała ta kwestya sprowadza się przeważnie do zależności ekonomicznej; dawniej atoli składało się na to wiele jeszcze innych czynników moralnej i materialnej natury.

Krępowany tysiącem wymagań, przepisów i postrachów przez różne potężne instytucje i jednostki, lud krajów Europy zachodniej, aczkolwiek pobożny i lojalny z pozoru, nienawidził w głębi duszy społeczeństwa, które go traktowało gorzej, niż wołu roboczego.

Że uczucie podobne wrzało w sercu tłumów, świadczą peryodyczne buntury, wojny chłopskie i inne tak częste na Zachodzie wybuchy, dążące do zupełnego zerwania wszelkich, nie tylko państwowych i kościelnych, ale nawet najpierwotniejszych więzów społecznych.

Rzecz ta, nienawidząca świadomie wielkich tego świata, nieświadomie zaś, instynktownie, usposobiona wrogo względem wszystkiego, co przez nich, oraz ich przodków ustanowionem zostało, musiała się cieszyć, widząc jak Punch, lub Poliszynel, drwił sobie z praw i urządzeń społecznych, tłukł kijem przedstawicieli władzy i sprawiedliwości, a wieszał katów.

Był to odwet *in effigie*, symboliczna żakiera, której widok uspokajał naprężone nerwy plebejusza i, za pomo-

cą wybuchów śmiechu, uwalniał zbolale serce od nagromadzonej w niem nienawiści i goryczy.

Główne typy marynetkowe są wcieleniem opozycji przeciwko wszystkiemu, co trzyma w karbach wybujałą indywidualność człowieka, nie należącego do warstw uprzywilejowanych.

Pod pokrywką humoru i dowcipu kryła się wściekła nienawiść, ujawniająca się całym szeregiem brutalnych zamachów, którym tylko krańcowa fantastyczność odbiera do pewnego stopnia charakter zbrodni.

Twórca tych typów, lud, wlał w ich duszę nieświadomą może, ale istniejącą mimo to faktycznie niechęć do wszystkich i wszystkiego, co mu utrudniało i zatrzymywało dni ciężkiego i tak żywota. Nic dziwnego więc, że wybryki awanturników jasełkowych mile były widziane przez tłum, zgromadzony na placach publicznych.

Zawsze i wszędzie szukano w bajce i fantazyi tego, czego nie można było zobaczyć w rzeczywistości.

Panowie trzymali błaznów, by odpędzać przesyt i nudę, lud zaś szukał u swoich trefnisiów pociechy w strapieniach.

Jeżeli go dręczyły kłopoty domowe, jeśli miał długi, lub był przykutym nierozdzielalnym węzłem Sakramentu do niedobranej a kłótlivej małżonki, biedny nędzarz pocieszał się, patrząc z jakim humorem i łatwością rozwiązuje Poliszynel kwestye pieniężne, rodzinne i społeczne, i jak sobie daje radę nawet z odwiecznym wrogiem rodu ludzkiego — szatanem.

Czem jest Faust w zakresie wyższego życia duchowego, a Don Juan w dziedzinie gwałtownych uczuć i namiętności, tem był Poliszynel w sferze niższych, zwierzęcyludzkich instynktów, w kole zwykłego, powszedniego ży-

wota razem z jego milionem drobnych, codziennych, głupich, ale zabijających swą masą trosk i kłopotów.

Jak tamci tytani, dążąc do ideału bezwzględnej swobody myśli i serca, starali się skruszyć szranki, krępujące ludzkość, tak karykaturalny ich kolega z budy jarmarcznej pragnął rozluźnić, za pomocą śmiechu i pałki sękatęj, ciasny okrąg warunków nędznego mieszczańskiego bytu.

Na jednym punkcie nawet humorystyczny bohater jasełkowy przewyższał poważnych herosów tragedyi: gdy ci ostatni bowiem, nie dopięwszy celu swych dążeń, ginęli, skruszeni żelazną dłonią konieczności, Poliszynel, obrzuciwszy świat i ludzi gradem obelg i razów, wychodził z walki zwycięsko, nie tracąc ani na chwilę fantazyi i dobrego humoru.

Im stosunki pomiędzy społeczeństwem a ubogą jednostką mniej były naprężone, t. j. im mniejsze potrzeby posiadał człowiek i im łatwiej je zadowalał, tem łagodniejszym charakterem odznaczał się marynetkowy jego ulubieniec.

Neapolitański Pulcinella np., bohater zadowolonych z życia lazzaronów, jest tylko wesołym egoistą i nie więcej.

Bardziej na północ, gdzie warunki klimatyczne utrudniają proletaryatowi życie, charakter głównych jasełkowych typów staje się coraz złośliwszym, dosięgając wreszcie szczytu w kreacyi okrutnego, jak Ryszard III, a rozpustnego, jak Falstaff, Pucha angielskiego.

Był to najwyższy symbol nienawiści i pogardy dla porządku społecznego: rodzina, obowiązki, prawo, obyczaj, sprawiedliwość ludzka i nadludzka — wszystko to zdeptano nogami; pozostały tylko *instynkty*, *potrzeby*, *odwaga* i — *dowcip*, który łagodził strasliwą bru-

talność tej antyspołecznej krytyki. Punch—to nie szaleńiec, jak mniemał autor „Gulliwera,” lecz uosobienie destrukcyjnych żywiołów, drzemających w łonie mas.

U nas takie typy powstać nie mogły, bo nie miał ich kto tworzyć. Stan trzeci nie istniał prawie wcale. Drobne mieszczaństwo zaś, oraz lud wiejski, który się głównie jasełkami zajmował, zbyt mało znaczył i zbyt mało wiedział, by śmiać i mógł oponować, choćby satyrą, przeciwko czemukolwiek błądzą na świecie.

To też polski teatr lalek, wzięwszy początek w tem samem, co każdy dramat, t. j. liturgicznym źródle, zatrzymał się na przejściowym, świecko-religijnym stadium „szopki” i żadnych wybitnych typów nie wytworzył, porzyskając na naiwnem wysmiewaniu chłopskiej głupoty, babskiej kłótniowości i żydowskiego żargonu.

VIII.

Małe dramaciki szopkowe, włączone do zbioru kantyczek, są bardzo ładne i dużo posiadają charakteru, ale obracają się w ciasnym kółku reminiscencji ewangelicznych, przystosowanych do pojęć ludu prostego.

Żaden typ nie zarysowuje się tam szerzej, nie wysuwa naprzód i nie przykuwa do siebie wyłącznie uwagi.

Wszystkie te figury — nieraz nawet wcale dobrze naskikowane — stoją na jednym i tym samym planie i odgrywają role, mniej więcej, jednakowe. Są to pasterze, prości, poczciwi, pobożni, radujący się szczerze z narodzin Świętego Dzieciątka i oddający mu serdeczne hołdy.

Efekty komiczne polegają głównie na silnem akcentowaniu naiwności prostaczków.

W jednej tylko pastorałce, t. zw. góralskiej, którą koleśnicy krakowscy w szopce przedstawiają (wyd. Cze-

stochowskie, str. 18 — 36) wprowadzono wcale niezły typ obżartucha, próżniaka i hultaja, Maścibrzucha, który służył we dworze i tam:

....w kuchni bywał,
Kucharzowi rondelki językiem pomywał.
Dworscy mnie też lubili, zem grywał na lirze,
To mi często dawali oblizać talirze.

Na te przechwałki odpowiada mu Kuba, starszy pastuch, uczciwy, poważny i rozsądny, źle usposobiony względem służby dworskiej, ale pełen czci dla księży:

Nie darmo-ć się, jak widzę, gęba wykrzywiła:
Pewno temu, żeś dworskich kąsków jadał siła;
Konfitury, co hajduk z pokoju wynosił,
Wszystcy nos zatykali, tyś się o nie prosił...

A gdy Maścibrzuch przyznaje, że go nieraz we dworze tak obito za kradzież, iż ma „dotąd floresy na swem grzesznem ciele,” Kuba konkluduje:

Taka-ć to jest zapłata służyć u wielmożnych panów!
Lepiej, lepiej, mój bracie, służyć u plebanów.

Swoją drogą jednak oburza się na to, iż chłopci kradną pańską zwierzyńkę; twierdzi, iż:

Dobra sroka dla chłopca, dobra nawet wrona,
A panu dać należy gęś, albo kapłona;
Bo chłop, chociaż kapustą brzuszysko wytłoczy,
Napisać się i wody, zdrów sobie podskoczy.

Ta rezygnacja i umiarkowanie żądź i potrzeb są bardzo charakterystyczne, zwłaszcza jeżeli się je zestawia z ostrym, rewolucyjnym nastrojem dramatu maryonetkowego na zachodzie Europy. Nie należy jednak zapominać, że mamy tu do czynienia z utworem nawpół religijnym.

W szopce współczesnej jest wprawdzie kilkanaście

stałych typów świeckich, posiadających nawet satyryczno-komiczne zabarwienie, ale właściwie mówiąc, są to raczej ilustracje do wesołych piosenek i gadek, nie zaś postaci dramatyczne.

Wogóle, wyjąwszy sceny pomiędzy Herodem, dyabłem a śmiercią, reszta repertuaru szopkowego składa się przeważnie ze śpiewanych *monologów*, przeplatanych, kiedy niekiedy, bardzo krótkim i niewiele znaczącym dyalogiem.

Sceny dłuższe i żywsze wyszły w Warszawie prawie zupełnie z użycia, chociaż trafiają się w szopkach prowincjonalnych. Maryonетки warszawskie wzbogacają się za to przybieraniem do swego grona popularnych typów operetkowych, lub wodewilowych, w rodzaju kantorzysty Józka Grojseszyka z wesołej farsy Szobera i t. p.

Wszystko to przyczynia się tylko do zatarcia resztek charakteru starodawnej szopki, która i tak, jak wiemy, nigdy nie dorównywała teatrowi maryonetek na zachodzie Europy.

Co prawda, to wogóle dramat nasz rozwijał się niesłychanie wolno i słabo. Dlaczego? Wyczerpujący rozbiór tej kwestyi zaprowadziłby nas za daleko. Poprzestaniemy więc tylko na zaznaczeniu tego faktu i na prawdopodobnym jego związku z ewolucją szopki. ¹⁾

¹⁾ Sądząc z tego, co pisze Kitowicz (str. 1 — 3), była chwila, kiedy jasełka nasze stały dość wysoko, a przynajmniej posiadały dużo żywotności: „Tam Żyd wytrząsał futrem, drugi Żyd mu je ukradł, stąd kłótnia wielka, aż Żyd skrzywdzony pokazał się z żołnierzami i instygatorem, biorącym pod wartość złodzieja.“ To znów: „chłopów pijanych, bijących się, albo szynkarka, tańcząca z kawalerem, albo śmierć z dyabłem... to musztrujący się żołnierze, tracze, drzewo trzący i t. p.“ Powoli jednak „reprezenta-

A jednak początki naszego dramatu zapowiadały się dość oryginalnie i, co dla obrabianego przez nas przedmiotu ważniejsze, widać w nich było skłonność do tworzenia typów stałych, które przeprowadzano przez różne sytuacje.

Najpopularniejszy był Albertus, bohater wielu komedii i dyalogów satyryczno-komicznych z XVI i XVII stulecia. Jako tchórzliwy sługa kościelny, wyprawiany na wojnę, łączył Albertus w sobie komiczne żywioły obu swoich zawodów i sprawiał istotnie bardzo zabawne wrażenie.

To też przedstawiano go to idącego na wojnę, to powracającego z niej do domu na koniu bez ogona i z pół tuzinem skradzionych kokosz za pasem; innym razem widzimy Albertusa, jako rotmistrza bandy żaków, na których sztandarze jaśnieje beczka i kufel; to znowu w komedii rybałtowskiej godzi on chłopów, bijących się z żołnierzem i t. p.

Obok Albertusa zjawiali się chociaż rzadziej, klecha, kantor, dzwonnik, magister.

Żadna z tych figur jednak nie rysowała się tak wy-pukło, jak ów pół-żołnierz, pół-śpiewak kościelny, który rzeczywiście da się porównać z pewnymi typami, zrodzonymi z włoskiej komedii dell'arte, ale z typami drugorzędnymi.

Na Pulcinella, Poliszynella, Puncha nie wyszedłby

eye takowe doszły do ostatniego nieprzyzwoitości stopnia,“ i ks. Teodor Czartoryski, biskup poznański, zakazał ich, pozwalając tylko na nieruchome religijne. „Po którym zakazie jasełka, powszedniejąc coraz bardziej, w jednych kościołach zdrobniały, w drugich wcale zostały zaniechane.“

chyba Albertus nigdy, był na to bowiem za biernym, za słabym i za mało odważnym.

Egoizm jego miał charakter bardziej odporny, niżeli zaczepny: unikał on przykrości, ale ich nie usuwał z drogi gwałtem, siłą, a chociażby podstępem.

Było to coś w rodzaju Matamora, lub Falstaffa, bez ich werwy, swobody i temperamentu. Albertus jest o wiele naiwniejszy. Nie kłamie on i nie chwali się zbyt swym bohaterstwem, ale się przyznaje często otwarcie, zwłaszcza swemu dobrodziejowi i pryncypałowi, że podczas bitwy „uciekał na kantorye i t. p.“

Zresztą figura ta żyła głównie na papierze; do teatru maryonetek i do pokrewnych mu rodzajów sztuki scenicznej nie przedostała się nigdy. Jest to więc raczej zarodek, świadczący o tem, że i u nas coś w tym gatunku powstać mogło, niżeli typ, któryby można postawić na jednym poziomie ze stałymi figurami teatru ludowego na Zachodzie.

O Pankracym, Czechaczku, wymyślnym Walku i o innych komicznych postaciach improwizowanej komedii dworskiej wiemy tylko tyle, co napisał Morsztyn w „Światowej rozkoszy“:

„Pankracy z Czechaczkiem jakoś też tam weszli,

„Dwaj się niepospolici szpaczkarzowie zeszli:

„Ale przecie nie stoją obadwa za jaje,

„Jeśli im wymyślnego Walka nie dostaje.“

Co ci figlarze mówili, tego nie spisywano.

IX.

Kończąc na tem przegląd naszych typów, musimy jeszcze słów parę poświęcić obudzonemu we Francyi zamiłowaniu do teatru maryonetek.

Prawdę mówiąc, zamiłowanie do tej gałęzi literatury nie słabło we Francyi nigdy. Karol Nodier, Maurice Sand, Karol Magnin, Marc Monier, Duraty, Lemer cier de Neuville — oto szereg ludzi inteligentnych, uczonych, lubiących z całego serca teatr maryonetkowy.

Pisarze ci i poeci jednak interesowali się głównie jasełkami w starym, ludowym stylu. Maurice Bouchor, Maeterlinck atoli i jego koledzy pragną wytworzyć coś nowego, dostępnego tylko dla smakoszy literackich. Jest to, jeżeli nie błąd, to w każdym razie dowód, że odnowiciele nie liczą się wcale i nie dbają o ducha *starego* teatru lalek, którego siła, jak wiemy, spoczywała właśnie i wypływała ze ścisłego związku z aspiracyami mas: dla nich zaś Poliszynel był czemś więcej, niżeli prostą zabawką, jaką stał się dzisiaj.

Prawdziwy, żywotny, ludowy teatr lalek ruchomych przeszedł już do historii, Punche i Poliszynela współcześni bowiem ujawniają swoje potrzeby, żądania i gusta w odmienny sposób...

To więc, co dzisiaj próbują odtworzyć, jest czemś zupełnie nowem, przypominającym dawne maryonetki tylko stroną techniczną, zewnętrzną: Poliszynel dostał tam dawno dymisyę.

Czy usiłowania Bouchora i Maeterlincka dadzą poważne rezultaty? — tego przewidzieć dzisiaj nie można.

Nie śpiesząc się więc zbyt z sądem — bo to przy sprawach nowych rzecz bardzo ryzykowna — poczekajmy. ¹⁾

¹⁾ Maeterlinck motywuje użycie automatów, zamiast żywych aktorów, potrzebą wzmocnienia wrażeń, wywoływanych przez sam dramat, który dzisiaj schodzi niejako na drugi plan wobec gry artystów. „Być może, że trzeba by zupełnie usunąć ze

Pomysły i kwestye, oparte na jakimś realnym, mocnym i pewnym gruncie, nie zginą, choćbyśmy im nawet zaprzeczyli racyi bytu; sprawy zaś, pozbawione podstaw, upadną prędzej, czy później, choćby na ich obronę wprowadzono cały pułk najsubtelniejszych argumentów.

sceny istoty żyjące. Może kiedyś użytą będzie w tym zakresie rzeźba, albo też może istota ludzka da się zastąpić przez *cień*, *odbitcie*, rzucone na ekran, formy symboliczne, lub jakąś istotę, mającą wszelkie pozory życia, ale bez życia? *Nie wiem, lecz nieobecność człowieka wydaje mi się nieodzowną.* Gdy człowiek wkra-
cza w poemat, olbrzymi poemat *jego* obecności *przyćmiewa* wszystko dokoła. Człowiek może mówić tylko w swoim własnym imieniu; nie ma prawa przemawiać w imieniu całej masy nieżyjących.“ (Menu propos — le théâtre, przekł. Miriama). — Maurice Bouchor i Signoret używają marionetkowego teatru w innym celu. Idzie im o to, aby móżdżek ze względną łatwością scenizować i wystawiać mało popularne arcydzieła dramatyczne wszystkich epok i krajów. Grali więc w swoim teatrzyku, urządzonym i obsługiwanym przez artystów i literatów, „Ptaki“ Arystofanesa, „Burzę“ Szekspira, „Tobiasza“ Maurycego Bouchora i t. p. Funkcyę lektorów pełnią tam między innemi: Coquelin młodszy, Richopin, Bouchor. Słowem, jest to teatr niezmiernie ciekawy i piękny, ale nie mający nic wspólnego z jasełkami. Bliższym dawnego systemu był Lemer cier de Neuville, który jednak przeniósł marionetki do sfery literacko-dziennikarskiej i zrobił z nich zwierciadło bieżących, „aktualnych“ spraw i wypadków. Ulubionym typem stałym był w teatrzyku Neuville'a Mr. Prudhomme, figura, stworzona w 1852 r. przez Henryka Monnier i żyjąca dotychczas w literaturze i dziennikarstwie francuskim. Mr. Prudhomme reprezentuje zadowoloną z siebie, poważną, nadętą banalność i głupotę współczesnej burżuazji. On to, otrzymawszy szablę honorową, powiedział: „Panowie, ta szabla jest najpiękniejszym *dniem* mojego życia!“

DROBIAZGI I SZKICE KRYTYCZNE.

TORQUATO TASSO

(1544 — 1595)

(Z powodu 300-tniej rocznicy śmierci).

I.

Dnia 25 kwietnia r. 1595, to jest przeszło 300 lat temu, twórca „Jerozolimy wyzwolonej“, znajdujący się od dni kilkunastu w klasztorze San Onofrio w Rzymie, zapragnął przyjąć Komunię świętą. Ponieważ jednak brak sił nie pozwalał choremu udać się do kaplicy, kapłan przybył z wiatykiem do celi poety, który, ujrzawszy go, uniósł się na łożu i zawołał: „*Exspectans, expectavi Dominum!*“

Po ceremonii, wszedł do celi kardynał Cinzio, przynosząc umierającemu błogosławieństwo papieskie; Tasso, wzruszony do głębi, dziękował księciu kościoła, a na zapytanie: czy nie ma jakich życzeń? — odrzekł: „Pamiętajcie o moich dziatkach, — tak nazywał swoje dzieła — ponieważ jednak „*Sette giorni*“ (7 dni stworzenia) nie okupiły

jeszcze grzechów, kaźcie *spalić* wszystkie moje niedoskonałe prace, a zwłaszcza „Jerozolimę wyzwoloną.“ Po-wiedziawszy to, podziękował raz jeszcze kardynałowi, który oddał się, płacząc, i pozostawił poetę samego z kilku księżmi. Tasso naucił psalmy i mówił do krucyfiksu, który trzymał w ręku. Około północy zaczęło się konanie, poeta przycisnął obraz Zbawiciela do piersi, zwrócił wzrok ku niebu i, szepcząc wyrazy: *In manus tuas, Domine...* — wyzionął ducha.

Zwłoki poety, stosownie do życzeń jego, złożono w kościele San Onofrio. Przyjaciół Tassa, margrabia Manso, pragnął go uczcić pomnikiem; kardynał Cinzio zaoponował przeciw temu, uważał bowiem, że on tylko ma do tego zaszczytu prawo; różne przeszkody jednak nie pozwoliły Cinziowi spełnić swojego życzenia; na grobie wielkiego pieśniarza położono tymczasem kamień z napisem: *Hic iacet Torquatus Tassus*. Dopiero Pius IX urzeczywistnił pragnienia współczesnych przyjaciół i protektorów poety i zbudował mu pomnik. (Ob. Leopoldo Cecchi: *Torquato Tasso e la vita italiana nel secolo XIV*).

Taki był koniec i tak przebiegły ostatnie chwile poety, któremu na parę lat przed śmiercią los się zaczął uśmiechać. Papież Klemens VIII, ulegając namowom swoich siostrzeńców, kardynałów Quinto i Cinzio, postanowił uwieńczyć Tassa laurem na Kapitolu. Poeta, przebywający w Neapolu, podążył do Rzymu.

Papież przyjął go nadzwyczaj serdecznie. „Daję ci — powiedział — wieniec laurowy, byś mu przyniósł tyle zaszczytu, ile inni otrzymali od niego.“ Ceremonię koronacji odłożono z powodu niepogody, tymczasem jednak śmierć przecięła pasmo żywota twórcy „Jerozolimy.“

i laur, którym miano uwieńczyć jego skronie, złożono na trumnie poety...

Tasso umarł względnie młodo, bo w r. 51 życia, ale rozmaite przykre przejścia i troski złamały wcześniej jego siły i zdrowie. Rzeczywiście, jeżeli który z poetów mógł się uważać za nieszczęśliwego, to z pewnością Tasso. Słowa, które włożył w usta Tankreda w XII pieśni swojego eposu, malują doskonale nastrój psychiczny poety:

„Żyć muszę zawždy w ustawicznym błędzie,
Troski i wieczne cierpiąc niepokoję:
Cień mię nakoniec własny straszyć będzie,
Wymawiając mi zawždy grzechy moje.
W słońce bezpiecznie nie pojrzę, i wszędzie
Sumnienie będzie męki miało swoje.
Bać się sam siebie, i przed swą osobą
Zawždy się kryjąc, zawždy będę z sobą.“

Według badań uczonych psychiatrów nowoczesnych, Tasso cierpiał na manię prześladowczą (Por. Corrodi: *Le infermità di Torquato Tasso*); a chociaż przytoczona powyżej strofa powstała w epoce, kiedy jej twórca cieszył się doskonałym napozór zdrowiem (1575), mimo to trudno chyba o lepszy obraz psychicznego rozkładu. Wiersz ten oddaje tak doskonale męki duchowe człowieka, dotkniętego obłędem prześladowczym, że inny sławny i genialny lipoman, J. J. Rousseau, lubował się tą oktawą i, deklamując ją, powtarzał z uśmiechem: „Tasso myślał chyba o mnie.“

Przyczyn tej choroby, która zniewoliła nawet współczesnych do zamknięcia poety na pewien czas w szpitalu waryatów, — doszukiwano się w nieszczęśliwej miłości Tassa do księżniczki Leonory d'Este i w bezwzględności jej brata, księcia Ferrary. Uwieczniona przez Goethego

anegdota o zuchwałym pocałunku, złożonym na ustach księżniczki bez jej zezwolenia, i o fatalnych skutkach tego czynu — jest, jak się zdaje, tylko anegdota, i to skomponowaną w jakie 100 lat po śmierci poety. Rozstrój psychiczny Tassa miał raczej tło religijne, niżeli erotyczne. „Tasso — pisze jeden ze współczesnych, Matteo Veniero, — dotknięty jest chorobą duchową specjalnego rodzaju: dręczy go ciągle obawa, że stał się *winnym herezji*.“ Jakim sposobem powstała ta choroba? Prócz wrodzonego usposobienia, dopomogły do jej rozwoju niemająco nieracjonalne wychowanie poety, oraz atmosfera epoki.

Urodzony d. 11-go marca r. 1544 w Sorrento, wstąpił Tasso w bardzo młodym wieku do neapolitańskiej szkoły, prowadzonej przez Jezuitów. W 8-ym roku życia mówił już po łacinie i po grecku i próbował pisać wiersze. Ten przedwczesny rozkwit intelektualny przyczynił się zapewne niemało do naruszenia równowagi psychicznej późniejszego poety. W r. 1554 zawiózł go ojciec, Bernardo Tasso — również sławny pisarz, autor poematu p. t. „*Amañigi di Francia*“ — do Rzymu, by tam kształcić dalej zdolnego i rozwiniętego nad wiek chłopca. Matka Torquata, Porzia di Rossi, tak wzięła do serca rozdział z małżonkiem i synem, że umarła we dwa lata później z tęsknoty po nich. Młody Tasso wędrował tymczasem z ojcem po różnych miastach włoskich, uczęszczał na wydział prawny i filozoficzny w Padwie, a w 18 roku życia napisał już swój pierwszy większy poemat w stylu ariostycznym, p. t. „*Rinaldo*,“ i dedykował go kardynałowi Ludwikowi d'Este. Od tej chwili datuje się stosunek poety z książęcym domem Ferrary, stosunek, który po wielu latach przyjaźni zakończył się zamknięciem Tassa w domu

obłąkanych i, rzecz prosta, zerwaniem wszelkich serdecznych węzłów.

Podczas pobytu na dworze brata kardynała, księcia Alfonsa II, napisał Tasso swój wdzięczny dramat pastercki „*Amintas*,“ który wystawiono w r. 1573 na scenie. „*Amintas*“ — to rodzaj dramatyzowanej sielanki, której bohaterami są pasterze wysokiego rodu i szlachetnych manier. Dużo tam leż i westchnień, a niewiele akcyj; główną zaletę utworu stanowi patos erotyczno-liryczny, świadczący, że poeta niedarmo odnosił zwycięstwa na turniejach miłosnych, broniąc w obecności pięknych księżniczek d'Este, 50 też w rodzaju tej, że „miłość mężczyzny jest trwalszą i silniejszą od miłości kobiety“ i t. p. Przytaczamy poniżej wyjątek z chóru na cześć Kupida, w tłumaczeniu Andrzeja Morsztyna, który w wieku XVII-ym przełożył całego „*Amintasa*:“

Powiedz, Kupido, gdzie i w której szkole
Kwitnie miłości tak trudna nauka?
Kto jest jej mistrzem i kto w wiejskiej szkole
Czyta lekcye, i skąd tam ta sztuka,
Że tak wymownie wyrażają bole
Serdeczne, i kto ćwiczy w tem nieuka,
Że twój los boski i sprawy rozumie,
I począć sobie, i poradzić umie?

Nie nauczą nas tego i Ateny,
Ani z dziewięciu sióstr Helikon cały,
Choć o miłości mądre śpiewa treny,
Ale tak śpiewa jako żaczek mały,
Nie tak gorącym głosem, nie tej ceny,
Jak potrzebują zalotne zapały.
Tyś sam nauką sercem ciebie głodnym,
Tyś sam, Kupido, mistrzem sobie godnym!

Igraszki i zabawy dworskie nie odrywały poety od głównego celu jego życia: stworzenia wielkiej epopei chrześcijańskiej. Około r. 1575 poemat był gotowy, i wtedy zaczął się sypać na jego twórcę grad nieszczęść i przykrości. Rosnąca sława narobiła mu nieprzyjaciół i zazdrosnych; rozmaite intrygi doprowadziły nadszalonego z natury poetę do stanu strasznego rozdrażnienia. Obelgi, jakimi obrzucił któregoś z dworzan, stały się powodem zbrodniczej napaści na poetę; Tasso jednak, „równie zręczny we władaniu szpadą, jak piórem“ („*Colla penna e colla spada nessun val quanto Torquato*“ — jak śpiewano w Ferrarze), odparł napastników. Wszystkie te rzeczy jednak nie odbiłyby się tak straszliwie na stanie duchowym poety, gdyby nie rozterki i niepokoje wewnętrzne, w jakie wpadł po ukończeniu „Jerozolimy wyzwolonej.“

Wychowany przez Jezuitów, przejęty był Tasso głęboko ideami, które po soborze Trydenckim zapanowały w świecie katolickim. Bezwzględne posłuszeństwo i uwielbienie dla kościoła i papieża, oraz nienawiść do herezyków i niewiernych — oto hasła i cele, przeciwstawione przez sławny ów sobór i jego promotorów i kierowników, Jezuitów, ruchowi reformacyjnemu z jednej, a renesansowemu wyuzdaniu i swobodzie z drugiej strony. Tasso poddał się bez szemrania temu prądowi i pragnął w swoim poemacie stworzyć coś, co by stało w zgodzie z ideałami epoki, a tymczasem renesansowe tradycje, które miał w krwi i nerwach, sprowadziły go z „prostej“ drogi na „manowce“ i, zamiast poważnej epopei chrześcijańskiej, zrodziły poemat romantyczno-erotyczny. „To, czemu *Jerozolima* zawdzięcza swoją nieśmiertelność, — powiada słusznie Marc-Monnier — da się streścić w kilku słowach:

jest to pozostałość po odrodzeniu włoskiem, po Aryoście i Policianie: „*Le donne, i cavalier, l'armi, gli amori...*“ damy, rycerze, oręż i miłość.“ Św. Jerozolima, pobożność, wiara — zeszyły na drugi plan.

Poeta czuł doskonale, że zrobił nie to, co zamierzał, i że niejednokrotnie odstąpił od ideału epopei chrześcijańskiej — i to go dręczyło: bał się herezyi.

Napisał wprawdzie na czele poematu „Wezwanie do N. M. Panny:“

„Panno, nie ty, co laury nietrwałymi
Zdobisz w zmyślonym czoło Helikonie;
Lecz mieszkasz między Chory niebieskimi,
Z gwiazd nieśmiertelnych w uwiętej koronie, —
Ty sama władni piersiami moimi,
Ty daj głos pieśni; a jeśli przy stronie,
Prawdzie gdzie jakiej ozdoby przydawam,
Niech Twej niełaski za to nie uznawam.“

W dalszym ciągu jednak wprowadził rzeczy niebardzo zgodne z prawowiernością. Obawa grzechu i jego fatalnych skutków zaczyna go nurtować. Dla uspokojenia sumienia posłał rękopis do Rzymu dla oceny. Komisya, która się podjęła tej pracy, a specyalnie pewien płytki pedant, Silvio Antoniano, porobiła poecie bardzo „poważne“ zarzuty: Armida, czarownica, w zbyt pięknym jest wystawiona świetle; dalej poeta za często używa zwrotów mitologicznych, trącających poganizmem; Klorynda ma, jak na przekłątą muzułankę, zbyt wiele szlachetności i dobrego serca, a tymczasem kilku Krzyżowców odaje się karygodnym porywom namiętności. Tak być niepowinno: niewierny nie może i nie powinien zaćmiewać wiernego — należy to wszystko zmienić, a zwłaszcza

usunąć szlachetnych czarowników, ich obecność bowiem nasuwa na myśl, że może istnieć „magia biała,” czyli nadprzyrodzoność czysto ludzka, kiedy możliwe są tylko cuda niebieskie, lub sztuki dyabelskie, i t. p. Tasso się bronił, jak mógł, ale w końcu uległ i obiecał porobić zmiany; na szczęście, jakiś spekulant, któremu się dostała w ręce kopia rękopisu, opublikował poemat w Wenecyi i tym sposobem uratował go od zguby (1580). Poeta, co prawda, przerobił później zupełnie swoją epopeję i wydał ją w r. 1593 pod tytułem „Jerozolimy zdobytej,” ale rzecz ta znana jest dzisiaj tylko przez specjalistów, ogół bowiem wie tylko o pierwszej „Wyzwolonej Jerozolimie.” Autor sam cenił przeróbkę więcej od pierwotnego poematu. „Sądzę, — pisał — że przewyższyłem siebie o tyle, o ile stoję niżej od księcia poetów greckich.” W III strofie nowego eposu wyraża życzenie, by sława jego przytłumiła różgłos i hałas, który wywołała w świecie pierwsza, „bezbożna” redakcja poematu. Rzeczywiście „Jerozolima zdobyta” więcej posiada prostoty, jednolitości i świętej powagi, niżeli „Jerozolima wyzwolona,” ale za to mniej ma wdzięku, mniej uczucia i mniej lirycznego patosu.

Wiele pięknych ustępów (epizod Olinda i Sofronii) usunął poeta zupełnie, stosując się do życzeń duchownych i świeckich krytyków. Tak jest: świeckich, gdyż, aczkolwiek szersza publiczność czytała „Jerozolimę wyzwoloną” z zachwytem, — o czem świadczy choćby ten fakt, że w r. 1581 w przeciągu kilku miesięcy rozeszło się siedm wydań, — krytycy uczeni obeszlę się z poematem bez litości.

II.

Florencka akademia *della Crusca*, którą De Sanctis nazwał słusznie „soborem trydenckim języka włoskiego,”

odmówiła utworowi Tassa nazwy poematu i zdecydowała, że poeta okrył się niesławą, pogrążył bowiem bohaterów chrześcijańskich w błocie rozpusty i grzechu. Sławny matematyk, Galileusz, który w młodości interesował się poezją, poddał także dzieło Tassa surowej ocenie. „Ariosto — powiada on — zaokrągli i zlewa wszystko z sobą, gdyż posiada wielką obfitość słów, zdań, wyrażen i myśli. Tasso robi wszystko dorywczo, sucho i ostro, gdyż brak mu środków niezbędnych do porządnej pracy.”

W tym ostrym sądzie jest nieco prawdy. Istotnie, Tasso zatracił już w części ową renesansową pełnię, owe zdolności obejmowania szerokich horyzontów i podporządkowywania rzeczy drobnych wielkim. Kładł on za wiele nacisku na szczegóły, na pojedyncze epizody i ozdoby, tracąc z oczu harmonię całości. „Jerozolima wyzwolona” stoi na granicy pomiędzy czystym stylem odrodzenia a barokiem. Zamyka ona okres rozkwitu, a rozpoczyna okres upadku poezyi włoskiej.

Otóż upadek literatury i sztuki charakteryzuje się zawsze i wszędzie nienaturalną przewagą formy nad treścią, ornamentu nad istotą rzeczy.

„Sztuka, — jak powiedział Marc Monnier — starzejąc się, dąży do komplikacji i ozdobności: styl dorycki zamienia się powoli w joński, a joński przechodzi w koryncki; gotyk zwyczajny staje się z czasem gotykiem bogatym, a później gotykiem dekoracyjnym, t. zw. płomienistym.

„Styl kwiecisty jest zawsze oznaką upadku. W każdej literaturze istnieje jedna piękna epoka: kiedy pisarz, a nawet poeta, *ma coś* do powiedzenia. W takiej epoce myśl dominuje i szuka dla wyrażenia się w mowie słów najprostszych i najbardziej zrozumiałych. Z chwilą, kiedy

myśl traci panowanie, draperya staje się wszystkim i literatura zmienia się w jubilerstwo.“

Otóż po soborze trydenckim myśl została zakutą w pęta, i zaczęło się królestwo ornamentyki, czyli baroku, zwanego także „stylem jezuickim.“ Do kresu doprowadził ten styl w poezyi sławny kawaler Marini, autor „Adonisa“ (1623) i twórca t. zw. „marynizmu“, t. j. przesadnego a bezcelowego nadużywania metafor i innych figur retorycznych, unieśmiertelnionych i ośmieszonych na wieki w genialnej farsie Molière'a p. t. „*Précieuses ridicules*.“ Marini był tylko następcą i kontynuatorem Tassa, który także rozsypał w swojej epopei niemało barokowych porównań i przenośni. Oto próbka: Piękna Armida płacze wobec rycerzy,

A mokre perły, które na jagody
Jedna po drugiej kropkami spadają,
Tysiąc serc twardych, nie bez wielkiej szkody,
Nieugaszonym ogniem zapalają.
O! jakie cuda: *Ogień idzie z wody,*
Ogniste z mokrych łez skry wyłatają!
Niech to nie będzie u was z podziwieniem:
Ma miłość zawsze moc nad przyrodzeniem.

Albo:

Żadnem lekarstwem sobie nie pomogę,
Okrom, że *ranę* muszę leczyć *raną*:
Rana od strzały od miłości ranę
Zgoi — i zdrowia od *śmierci* dostanę.

Znamy tę gry słów i wyszukane zwroty! Toć i u nas w epoce jezuickiej panował ten sam styl i ta sama skłonność do zakrywania próżni myślowej dziurawym płaszczem napuszonej retoryki. Tylko, że u Tassa był to dopiero początek, skromny w porównaniu z tem, co się zjawiało później. Tasso miał jeszcze coś do powiedzenia,

więc mówił; mówił więcej, niż było wolno, więcej nawet niekiedy, niż sam chciał. Myśl walczyła w nim z wiarą i szacunkiem dla powag. Wiara i szacunek zwyciężyły w końcu, kosztem zdrowia i spokoju poety, który jeździł od jednego inkwizytora do drugiego, spowiadał się przed nim ze swoich wątpliwości, otrzymywał rozgrzeszenie i — nie uważał się nigdy za rozgrzeszonego.

Do tych wszystkich przykrości dołączyło się naprężenie stosunku pomiędzy księciem Alfonsem II a Tassem, którego wzywano na dwór florencki, a który nie mógł się zdecydować na porzucenie dawnego protektora. Poezie zdawało się ciągle, że Alfons d'Este ma do niego żal, że dworacy czyhają na jego życie, że wszyscy mu źle życzą i pragną jego zguby i t. p.

W roku 1577 wyjechał Tasso z Ferrary, bawił czas pewien u siostry, Kornelii, jeździł z miejsca na miejsce, oskarżył się sam przed trybunałem inkwizycyjnym, uniewinniony wrócił na dwór księcia, potem wyjechał znowu, i znowu wrócił w chwili niebardzo stosownej, dwór cały bowiem zajęty był przygotowaniami do wesela Alfonsa z Małgorzatą Gonzaga. Oburzony tem, że mało nań zwracano uwagi, wpadł Tasso w paroksyzm gniewu i obrzucił obelgami dworaków i księcia, a skutkiem tego było owo sławne zamknięcie w szpitalu, z którego poeta wyszedł dopiero po siedmiu latach, za staraniem Wincentego Gonzagi, księcia mantuańskiego a szwagra Alfonsa.

Poeta zemścił się na swoim dawnym przyjacielu w sposób niezmiernie charakterystyczny: oto wykreślił w przeróbce swojej epopei wszystko, co powiedział na korzyść Alfonsa i jego krewnych, usunął walecznego i szlachetnego protoplastę rodziny Estów, Rinalda, i wprowadził na jego miejsce Ryszarda z rodu Gwiskardów. Była

to zemsta w stylu epoki: poeta odbierał niewdzięcznemu mecenasowi — nieśmiertelność!

Po wyjściu ze szpitala bawił Tasso czas pewien w Mantui, gdzie wykończył tragedję „Torrismundo“, przebywał dość długo w Rzymie (r. 1588), później w Neapolu u margrabiego Manso di Villa, w którego domu napisał „Sette Giornate“ (Siedem dni stworzenia). Później pracował nad przeróbką „Jerozolimy“, jeździł do Rzymu, gdzie otrzymał od papieża Urbana VII mieszkanie w Watykanie i 200 skudów pensyi rocznej. Potem znowu wrócił do Neapolu, pod gościnny dach Mansa.

W r. 1593 wykończył ostatecznie „Jerozolimę zdobytą“, a we dwa lata później umarł, jak wiemy, w Rzymie.

Prócz wymienionych wyżej poematów i dramatów, pozostawił Tasso szereg „Dyalogów“ o filozofii i literaturze. Najbardziej znanymi pośród nich są „*Discorsi sul poema epico*“, — rozprawy o poezyi epickiej, w których Tasso wyłożył swoje poglądy estetyczne.

Co do stanowiska Tassa w literaturze, był on, jakżeśmy już mówili, pośrednikiem pomiędzy dwiema epokami, i skutkiem tego nie stworzył nic pełnego, skończonego, jednolitego, lecz rozproszył siły na godzenie, nie dających się nigdy pogodzić, sprzeczności: „Wahał on się — powiada de Sanctis — pomiędzy wspomnieniami a przeczuciami, pomiędzy światem rycersko-romantycznym a historją. Był on męczennikiem epoki przełomowej. Wbrew prawidłom swojej poetyki, surowości swojej logiki, teoretycznemu realizmowi i klasycznemu wzorom, pozostał Tasso w duszy romantykiem i fantastą. Utonął więc w oceanie sprzeczności, nie mogąc znaleźć punktu oparcia, ani wykrzesać z nich harmonii. Zarówno w praktycznym życiu, jak i w poezyi, był on niezgodny sam z sobą, roz-

dwojony, niespokojny, a pełen skrucy i żalu. Ucieleśnił on w sobie całą tragedję upadku Italii.“

Dla nas posiada Tasso, a zwłaszcza „Jerozolima wyzwolona“, specjalny interes. Poemat ten, przełożony (r. 1618) po mistrzowsku przez Piotra Kochanowskiego, „przeplatany ośmiorakim rymem, jakim je on sam pisał i jakim Włoszy, Hiszpani i insze narody polerowniejsze swoje heroika piszą“, należał u nas do najpoczytniejszych książek i był wielokrotnie przedrukowywany. Niewątpliwie rycersko-romantyczna treść, rozwijająca się na tle walki chrześcijan z muzułmanami, przyczyniła się w znacznej części do spopularyzowania utworu w naszym społeczeństwie, ale najwięcej zasługi położył tłumacz, który nie przetłumaczył, lecz przetopił niejako na język polski dźwięczne oktawy Tassa. Wyszły one cokolwiek szorstko, język nasz bowiem w owej epoce nie miał jeszcze owej giętkości, jaką już posiadała mowa włoska, ale właśnie dlatego, iż Piotr Kochanowski nie trzymał się zbyt ściśle pierwowzoru, przekład jego sprawia wrażenie utworu oryginalnego.

Prócz wprowadzenia nowej formy wiersza, która się w literaturze naszej doskonale zaaklimatyzowała, zbogacił tłumacz język polski mnóstwem wyrazów i zwrotów bardzo udatnych i szczęśliwych. „Czas odkryje, jeśli ich nie włożą do braku,“ — mówił skromnie o swoich rymach, ale czas nie tylko ich nie włożył do braku, lecz przeciwnie wyróżnił ponad wiele innych współczesnych i późniejszych dzieł poetyckich. Gładszy bez porównania, ale bezbarwny przekład Ludwika Kamieńskiego (1846) dawno poszedł w zapomnienie, a praca dzielnego kavalera maltańskiego do dziś dnia jest i zawsze będzie czytana.

Wszystkie cytaty, podawane wyżej, — z wyjątkiem

„Amintasa,“ którego tłómaczył Morsztyn, — podawaliśmy w przekładzie Piotra Kochanowskiego. Dla uzupełnienia, przytoczymy tu parę strof z pieśni XIII. Tankred udał się do zaczarowanego, gadającego lasu po drzewo na wieże oblężnicze:

...Słucha pilnie a ma się na pieczy;
Potem się z gestwy głos żaloszny ruszył...
Przecie dobywszy miecza swego chutnie,
Uderzy w drzewo, co jeno ma mocy,
Ale gdzie jeno gałąź którą utnie,
Zaraz z uciętej różgi krew wyskoczy.
Znowu się z mieczem wyniesie okrutnie,
Znowu tnie, znowu krwi ze pnia utoczy:
Patrzy, co będzie, i hamuje sztychy,
A wtem usłyszysz z stękanem głos cichy:
„Nazbyteś na mię, o Tankredzie, srogi!
Miej dosyć na tem, jeśli cię co ruszę,
Żeś mię żywota pozbawił niebogi,
Żeś z ciała wygnał nieszczęśliwą duszę.
Czemuż wždy teraz pień sieczesz ubogi,
W którym ja nędzna wiecznie mieszkać muszę?
Tak li za męstwo poczytasz to sobie
Nieprzyjaciółom nie dać pokój w grobie?
Jam jest Klorynda i tu mam schowanie,
Nie sama tylko, ale inszych wiele,
Którzy pod miastem legli chrześcijanie...” i t. d.

Tankred, złudzony omamieniem szatańskim, rzuca miecz i uchodzi z lasu. Reszty niechaj czytelnik poszuka w książce, a nie pożałuje zachodu.

LICZMANY MYŚLI I MOWY.

(Fantazya krytyczna).

Es erben sich Gesetz und Rechte,
Wie eine ewige Krankheit fort;
Sie schleppen vom Geschlecht sich zum
Geschlechte,
Und rücken sacht von Ort zu Ort.
Vernunft wird Unsinn, Wohltat — Plage;
Weh Dir, dass du ein Enkel bist!...
(Goethe, „Faust“).

Dukat, im dłużej kursuje, tem staje się lżejszym i lichszym; słowo, przeciwnie, im dawniej zaczęło przechodzić z ust do ust i z książki do książki, tem większej w oczach ludzi nabiera wartości i wagi. Wartość to jednak tylko pozorna, bo, począwszy od wielu przysłówi, będących jakoby „mądrością narodów,“ a skończywszy na rozmaitych quasi-naukowych pewnikach i maksymach, któremi się ciągle szermuje na piśmie i w mowie, — wszystko to, wyjąwszy drobną garsteczkę głębszych myśli, jest zbiorem przestarzałych, banalnych frazesów, zrodzonych albo z niedokładnej i jednostronnej obserwacji faktów realnych, albo z fałszywego tłómacze-

nia rozumnych w gruncie rzeczy prawideł, albo też z mylnego odczytania tekstów.

Znaną jest powszechnie historia słynnego przepisu Arystotelesa o trzech jednościach w dramacie, przepisu, który ciążył, jak zmora, przez parę wieków na twórczości scenicznej, a do którego wielki Stagiryta nie przyznałby się nigdy. On bowiem charakteryzował tylko to, co miał przed sobą, t. j. tragedye greckie, nie kuł zaś żadnych dogmatów estetycznych dla przyszłości, bo na to był za mądry.

Zresztą, te osławione „trzy jedności,“ przejmujące Francuzów XVII i XVIII w. takim szacunkiem i grozą, lekceważone były przez najślawniejszych tragiców greckich. Pierwszy akt ¹⁾ „Eumenid“ Eschylosa np. odbywa się w świątyni Apollona w Delfach, drugi zaś u stóp pagórka Aresa w Atenach! Jedność miejsca zatem była pominięta bez szkody dla piękności dzieła! Arystoteles, który wszystko opracowywał źródłowo, wiedział bez wątpienia o tym fakcie i brał go w rachubę, a mimo to źle zrozumiana przez komentatorów reguła greckiego filozofa krążyła po świecie dopóty, póki Lessing, a za nim inni, nie sprawdzili rzeczy na gruncie i nie wycofali oberzniętego i wytartego dukata z kursu.

Drugim podobnym liczmanem, odziedziczonym również po starożytności, a tulającym się do dnia dzisiejszego, jest zdanie, że „wyjątki potwierdzają prawo.“ Kiedy ktoś robi zbyt pośpieszne i naiwne uogólnienie, pod które tysiące wypadków rzeczywistych podciągnąć się nie dają, broni zwykle swej wątpliwej tezy fałszywym atutem „wyjątków, potwierdzających jakoby regułę.“ Zmarły nie-

¹⁾ Trzy „Epejsodiony.“

dawno prawnik, prof. Rudolf v. Ihering, który lubił się niekiedy odrywać od mozolnych studyów nad Pandektami i kodeksem Justyniana, by w dowcipnych artykułach gawędzić z szerszą publicznością, poświęcił kwestyi owych sławetnych „wyjątków“ specjalną rozprawkę. Wykazuje on tam, w jaki sposób logiczna i prosta maksyma prawa rzymskiego przerodziła się w *nonsens*, którym gadatliwi głupcy zaślaniają, niby tarczą, słabą stronę swych rozumowań i wywodów.

Prawnicy mówili: *exceptio firmat regulam* — „wyjątek, nie potwierdza, lecz utwierdza, ustanawia prawo.“ Znaczy to poprostu: wymienienie czegoś, jako wyjątku, pozwala przypuszczać, iż wszystko to, cośmy w danym wypadku zbyli milczeniem, stanowi niejako regułę prawną. Z artykułu kodeksu np., który kobietom, karanym za cudzołóstwo, odbiera prawo świadczenia w sądzie, wnioskujemy logicznie, że niewiasty rzymskie wogóle występowały w charakterze świadków sądowych na równi z mężczyznami. Jeżeli powiemy o jakimś aktorze, że grał w jakiejś sztuce wyjątkowo źle, dajemy jednocześnie do zrozumienia, iż w innych sztukach grywał dobrze. Jest to więc zwykle wnioskowanie *e contrario*, na którego zasadzie z wyjątku ustanawiamy regułę.

Jeżeli jednak wyjątek ustanawia, *utwierdza* prawo, to nie racya, żeby je *potwierdzał, wzmacniał*, każdy bowiem wyjątek jest bezwarunkowo zawsze i wszędzie osłabieniem prawa. Gdyby wyjątki mogły rzeczywiście potęgować regułę, to wartość jej wzrastałaby przecie z dodaniem każdego nowego zboczenia, tak, iż prawo, złożone z samych wyjątków, byłoby stokroć ważniejsze od reguły *bez wyjątków!*

Na zasadzie tego możnaby np. twierdzić, że im wię-

cej głupców przebywa w danem mieście, tem mądrzejszą jest jego ludność, albo, im częściej ktoś „wyjątkowo“ próżnuje, tem mniej zasługuje na miano próżniaka i t. p.

Rozumując tak dalej, doszlibyśmy w konsekwencji do przekonania, że, chcąc wzmocnić mur, należy z niego wyjąć wszystkie pojedyncze cegły...

Jest to naturalnie absurd, a jednak ten absurd o „wyjątkach, potwierdzających prawidło,“ żyje i zjawia się bardzo często, nie tylko w sporach salonowych, lecz i na szpaltach dzienników całego świata. I, co najgorsza, na towarzyszach mu nie zbywa, zwłaszcza u nas, gdzie pusty dźwięk wyrazów góruje nad rzeczą i myślą; a, jak słusznie powiada Mefistofeles, —

Właśnie tam, gdzie pojęć brak,
Usłużne słowo nastrocza się snadnie,
Ze słów najzwinniej szermierka się spleta,
Ze słów rosną systemata,
Do słowa z łatwością i wiara przypadnie...

Co to znaczy np.: „zbieg okoliczności,“ „imagina-cya,“ „halucynacya,“ „sugestyja“ i t. p. terminy, przy których pomocy załatwiamy się z niezrozumiałemi, a jednak realnemi faktami? Czyż „sugestyja“ nie może wywołać w człowieku głębokich zmian? Czy chory „na imaginację“ nie jest naprawdę chorym? Czy halucynacya, zwłaszcza zbiorowa, nie jest faktem, zasługującym na głębsze zbadanie?

Dlaczegoż więc w pewnych wypadkach, dotarłszy do określenia, że to, lub owo, zdaje się być wynikiem sugestyi, wyobraźni etc., zatrzymujemy się na owej „zakłętej“ granicy i nie chcemy iść dalej, a nawet nie pozwalamy innym robić prób w tym kierunku?

Czyż które ze wspomnianych wyrażen posuwa sprawę naprzód? tłómaczy cokolwiek? Nie. Bo niedość nazwać to, lub owo, w taki, lub owaki sposób, trzeba wytłómaczyć: co się pod daną definicyą ukrywa? Trzeba dbać o *rzeczy*, nie o *słowa*.

Ba! kiedy słowa tak imponują ludziom, że niejeden boi się więcej *nazwy*, aniżeli samej *rzeczy*, i, jeżeli nie popelnia lotrostw, to nietyle z obawy przed własnem sumieniem, ile ze strachu, że mógłby zasłużyć na jakieś brzydtko brzmiące miano!

W tajemniczą potęgę pewnych, uświęconych tradycyą, słów wierzone przed wiekami u Akkadów, Babilończyków, Persów, Żydów, Arabów etc. Dzisiaj słowa podobne objęły i ścisnęły mózg ludzki, niby drobniotka, ale mocna siatka, tamująca swobodny rozwój tego ważnego organu.

Człowiek zwyczajny, znalazłszy się wobec jakiegoś nowego zjawiska, dopóty tylko zachowuje się badawczo i czynnie, dopóki nie wyszuka dla niego jakiejś rubryki, lub nazwy, zbliżonej do starych i utartych terminów. Odgrzebawszy na jakimś śmietniku podobny ćwiek, wbija go sobie i innym w głowę, i — przestaje nadal myśleć nad tem, co widział! O ćwieki zaś takie wcale na świecie nie trudno.

A jak zabawnie ludzie ich używają, jak często biorą jeden za drugi, i, co najeiekawsza, jak są, pomimo tej zamiany, zadowoleni z nabytku!

Niedawno pewna piękna dama dowodziła mi, że jeden z najznakomitszych przedstawicieli idealizmu filozoficznego, Schopenhauer, jest... realistą. — Dla czego? — zapytałem. — „Bo źle mówił o kobietach“ — brzmiała odpowiedź, wygłoszona tonem tak stanowczym, że nie śmia-

łem wszczynać dyskusyi, która zresztą nie doprowadziła by do żadnego rezultatu, przeciwniczka moja bowiem miała o Schopenhauerze wyrobione zdanie, to znaczy: znalazła już odpowiedni ćwiek i głęboko go sobie w mózgu ulokowała.

Doszła ona do tego, prawdopodobnie rozumując w sposób następujący: kto uwielbia kobiety i miłość, nazywany bywa w salonach — „idealistą;“ ergo, kto o tych przedmiotach źle mówi, musi być — „realistą,“ i kwita.

Rozumowanie powyższe nie wytrzymuje wprawdzie krytyki, żaden Poloniusz jednak nie odmówiłby mu — metody, metody, polegającej na poplątaniu wieloznacznych terminów i wyciąganiu z tego wężła, na chybił traf, wniosków.

Do przerobienia znakomitego metafizyka z idealisty, t. j. myśliciela, twierdzącego, że świat zewnętrzny jest tylko wytworem umysłu ludzkiego, na realistę, czyli filozofa, przyznającego zjawiskom, zachodzącym po za nami, byt przedmiotowy, rzeczywisty, niemało się zapewne przyczynił utarty termin „realizmu estetycznego,“ pod który podciąga się także najbardziej krańcowe i cyniczne utwory francuskiego naturalizmu. Ponieważ i Schopenhauer i naturaliści przedstawiają kobiety w niepochleb-
nem świetle, a zatem do jednej i tej samej szufladki mózgowej włożyć ich należy!

W ten sposób, mniej więcej, powstawała prawdopodobnie większość owych absurdów, którym czas nadał charakter dogmatów i prawd niewzruszonych. Tak np. pod mianem „miłości platonicznej“ pojmują zazwyczaj uczucie zupełnie inne od tego, o jakie chodziło Platonowi.

Wyrazy realizm i naturalizm nasuwają na myśl inną niedorzeczność, której u nas hołdują nietylko salonowi

pseudo-znawcy, lecz i literaci z zawodu. Mamy tu na myśli ciągle obwinianie naturalistów o to, że wprowadzili „niemoralność“ do literatury. Już znany krytyk, Klaar, mówiąc o dramacie współczesnym, zauważył, że poważny zarzut niemoralności, czyniony wielu utworom scenicznym, wynika często z nieświadomego pomieszania trzech zupełnie różnych pojęć: *niemoralności*, jako *żywiotu psychologicznego*, niemoralnej *tendencji*, oraz *nieprzyzwoitości*. Uwaga ta da się *mutatis mutandis* zastosować i do romansu naturalistycznego.

Niemoralność, traktowana przedmiotowo, jako czynnik psychologiczny, jest poprostu niezbędną nietylko w powieści, ale i wogóle w sztuce, każdy bowiem konflikt etyczny zaczyna się dopiero z chwilą, kiedy obrażono prawa moralne. Kto więc nie chce zamykać powieści w ciasnych granicach budujących opowiadań ks. kanonika Schmidta, ten musi dać autorowi prawo użytkowywania antymoralnych czynników.

Jeden z największych idealistów, Grillparzer, powiedział słusznie: „Tak zwany pogląd moralny — to największy wróg prawdziwej sztuki, której główny przywilej stanowi właśnie to, że za jej pośrednictwem takie nawet strony natury ludzkiej, jakie prawo i moralność z życia wyłączać pragną, stawać się mogą źródłem estetycznych przyjemności.“

Wszyscy pruderyjni heroldowie moralności zapominają o tem, że tematy, opracowywane przez Francuzów, są tak stare, jak sama sztuka. Przypomnijmy sobie tylko, jakie motywy obrabiał Eschylos (matkobójstwo) i Sofokles (kazirodztwo)! Poco zresztą szukać tak daleko? W każdej bajce Lafontaine'a, czy Krasickiego, której uczy-

my nasze dzieci na pamięć, tkwią na dnie jakieś niemoralne pierwiastki: oszustwo, złodziejstwo, zdrada...

Inaczej rzecz się ma z tendencją. Wogóle sztuka powinna unikać tendencji, działa ona bowiem umoralniając nie przez rozumowania filozoficzne, ani też przez wygłaszanie oklepanych prawd etycznych, lecz przez to, że myśli i uczucia nasze do wyższej, idealnej podnosi sfery, że pozwala nam zapuszczać wzrok w głębiny i otchłanie ducha, z których sama moralność początek bierze. Jeżeli zatem moralna tendencja byłaby w sztuce zbyt częstą, to niemoralna musiałaby być bezwarunkowo szkodliwą. Nikt jednak nie zdoła dowieść, żeby najjaskrawszy nawet romans Zoli, lub Maupassant'a, posiadał niemoralną tendencję. Wprost przeciwnie nawet, tendencja bywa tam nieraz brutalniejszą w swej fatalistycznej moralności od najjaskrawszych szczegółów samego opowiadania. Rozpustnicy, pijacy i t. p. niewolnicy nałogów i namiętności kończą u Zoli prawie zawsze w sposób ohydny.

Pozostaje teraz t. zw. „nieprzyzwoitość“, t. j. nadmierna swoboda akcy i słowa. Od tego zarzutu trudno było naturalistów obronić. Istotnie, lubią oni nazywać rzeczy po imieniu, ale, popierwsze, nie można tego upodobania mienić „niemoralnem“, lecz, co najwyżej, „ordynarnem“, powtóre zaś, nie oni to nieprzyzwoitość do piśmiennictwa wprowadzili. Gdyby krytykom znane były dokładnie dzieje literatury powszechnej, mniejby podobnemi zarzutami szafowali. Czemże bowiem jest nieprzyzwoitość romansów Zoli wobec rzeczy, jakie się działy w komedjach Arystofanesa na otwartej scenie, w przytomności kilkutyśiącznej wykształconej i rozumnej publiczności!

A Rabelais, ów olbrzym wyuzdanego humoru! ten

polihistor, co pozostawił grube tomy drastycznych opisów! ten pornograficzny erudyta, bombardujący czytelnika pełnemi garściami ordynarnych wyrazów, układający litanie z plugawych przewisk, i walący, niby Gigant starożytny, Pelion błota na Oseę sprośności!

Tak, ale Arystofanes i Rabelais byli humorystami. Tem gorzej! Rzeczy drażliwe bowiem moralniej chyba wyglądają w poważnej, naukowej prawie szacie przedmiotowego romansu, aniżeli w pstrych lachmankach subiektywnej humorystyki. Dlaczegoż więc to, co nas zachwyca u starych autorów, oburza nas u nowych? Naturalizm nie jest bez grzechu i zasługuje na surową krytykę, nie należy jednak robić mu zarzutów niezasłużonych, a zwłaszcza motywowanych fałszywie. W tym wypadku młodszy pisarze otrzymali cięgi za rzekome wprowadzenie do literatury rzeczy, która w niej oddawna istniała.

Zdarza się niekiedy i odwrotnie, że nowego autora wieńczą laurem za pomysł, który się wyłgł po raz pierwszy w głowie starszego pisarza. Któż nie pamięta prześlicznej sceny w „Bez dogmatu“, kiedy Łukomski, rzeźbiarz, oddany pozornie tylko pięknu i sztuce, pragnący stawiać posągi kobietom o klasycznych rysach, wyznaje wzruszony Płoszowskiemu, że do galerii Watykańskich chodzi dlatego jedynie, że surowa twarz posągu, zwanego „Konającym Gładyatorem“, przypomina mu jakiegoś parobka z rodzinnej wioski. Otwórzmy teraz „Przechadzkę po za Rzymem“ Bohdana Zaleskiego (wyd. petersburskie, 1851, II, 47) i przeczytajmy kilka następujących wierszy:

Wciąż na piersiach mnie dusi wczorajsza ta zmore:
Bystro w konającego twarz Gładyatora
Patrzałem, aż mi żyła w skroń nabięła sina
I w krwi całej zagrało: hura! Słowianina!

Zamierzchłych gdzieś stuleci brat ożył w posągu,
 Jęknął, co czuł i cierpiał w żalosnych dni ciągu —
 I gdzieś się potem ruszył — w prześwietych pieczarach,
 W krążgankach kapitolских — odtąd wciąż na marach
 Sunął się Gladyator; — a noc straszna taka,
 Jakbym w tarczy pogrzmiewał na godach Spartaka!

Te dwa, tak niepodobne do siebie formą i treścią urywki dwóch biegunowo różnych utworów sztuki, oparte są, jak widzimy, na jednym i tym samym motywie. Prawda, że Zaleski roztopił i rozlał ideę w gorących strumieniach liryki, Sienkiewicz zaś zużytkował ją w sposób bardziej skupiony, oryginalny i subtelny, ale, jak chronologia wykazuje, tamten był pierwszym, a więc: *suum cuique*! ¹⁾

Tu szło tylko o szczegół; zaślepieni wielbiciele utalentowanego powieściopisarza narzucali mu jednak god-

¹⁾ Podobnież w roku 1859 pisał Leonard Sowiński w swej „Satyrze“ (Poezye, Poznań, 1875, t. I, str. 9):

„Śród Kapitolu, pomiędzy złomy,
 O całą przepaść bólu bezdenną
 Wyższy nad syny i bogi Romy.
 Śpi „Gladyator“ śmiercią kamienną.

Porwany w boju za gminę bratnią,
 Krwią Słowianina czystą, niewinną,
 Zbroczył swych wrogów ucztę ostatnią...
 A kiedy padał na złotym piasku,
 Z czołem, osnutem dumką rodzinną,
 Ciało mu stęgło nakształt koralu,
 Duch kmiecy zastygł w dziecięcym żalu
 I w marmurowym zajaśniał blasku...”

Co najzabawniejsze jednak z tego wszystkiego, to fakt, że „Konający Gladyator“ jest najprawdopodobniej Gallem i nie ma wspólnego ze Słowiańszczyzną..

ności i zasługi, do których samby się nigdy nie przyznał. Wszakże dopiero Chmielowski w swoim ciekawem studjum o Sztyrmerze wykazał zdumionej publiczności, że na pół wieku przed Płoszowskim znano już u nas „duże w suchotach“ i „choroby woli!“ Oj, te nieszczęśliwe klótnie o stopnie w hierarchii literackiej, lub też o rubryki i rubryczki, w jakie wybitnych pisarzy zamknąć należy! To domaganie się jasno określonych i prostych formuł tam, gdzie zjawiska są zawile i ciemne!..

Psycholog, idealista, realista, chłopoman, żydofil, antysemita, zacofaniec, postępowiec, liberał, radykał, ibsenista, zolista, symbolista, mistyk, dekadent — wszystko to tylko, jak powiada Hamlet, słowa, słowa — i nic więcej!

Sporą także garstkę liczmanów dałoby się wykopać z polemik malarskich o t. zw. impresjonizm, weryzm, wibryzm, czy coś podobnego. Już to wogóle wspomniiane wyżej prawo, że: „eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein,“ — nigdzie chyba nie znalazło szerszego zastosowania, niż w estetyce, kędy brak ścisłego, naukowego sprawdzianu zostawia duże pole dla czezej frazeologii i frazeologów.

„Z próżnego i Salomon nie należy“ — powiada przysłowie, oni jednak i to potrafią, zadając kłam „mądrości narodów.“ Nie jest to zresztą ani pierwsze, ani ostatnie przysłowie, któremu kłam zadać można. Weźmy np. słynne: „Mądry głupiemu ustąpi.“ Jeśli będziemy je uważali za przeciętną formułę procesów społeczno-życiowych, ma ono zupełną słuszość. W życiu bowiem często mądry musi ustępować głupiemu. Nie można jednak, jak to często bywa, robić z tego przysłowia pravidła i twierdzić, że mądry *powinien* zawsze ustępować głupie-

mu. Postępując w ten sposób, mądrzy wyginęliby prawie do szczytu, a i tak jest ich na świecie niby na lekarstwo! I wiele, wiele maksym i przysłowi tak samo się przy bliższem rozpatrzeniu przedstawia, a mimo to zowiemy je „mądrością narodów...”

— Bo to są wyjątki! wyjątki zaś, jak wiemy, potwierdzają regułę!

I cóż na taki zarzut odpowiedzieć!?

Pieniądz, skoro chciwe palce ludzkie zetrą z niego stempel doszczętnie, da się przetopić w mennicy, skąd, otrzymawszy nowe napisy i znaki, wychodzi w świat, by dalej pełnić swą przykrą służbę. Czemuż, niestety, nie można różnych przesądów i głupstw ludzkich, wytartych, zużytych i brudnych, jak stare trzygroszniaki, poprzebijać w ten sam sposób na czystą, lśniąca i ważną monetę *prawdy?*...

1892.

ESTETYKA I PUBLICZNOŚĆ

w końcu XIX wieku.

(Kartka z nienapisanej książki.)



Wszystkich historyach literatury i sztuki kładzie się głównie nacisk na pierwiastek czynny, twórczy, a zaniedbuje się żywioł bierny, pochłaniający i przetrawiający wrażenia estetyczne.

Dużo zwykle poświęcano miejsca artystom, ale o publiczności, owej olbrzymiej, wielogłowej istocie, która oceania i spożywa niejako dzieła sztuki, niewiele dotychczas pisano. A jednak historia estetyki popularnej, publicznej, estetyki, podług pojęć i gustów tłumu, stanowiłaby niezmiernie ważne i cenne dopełnienie do dziejów estetyki filozoficznej i artystycznej. W różnych epokach różną bywała wrażliwość na piękno i różnym stosunek ogółu do artystów. Zdarzały się chwile, kiedy ich czczono jako kapłanów i półbogów, trafiały się momenty, kiedy ich traktowano jako zbyteczne sprzęty społecznego inwentarza, albo też jako przyjemnych bawicieli i wesołków.

Jakież stanowisko względem twórczości estetycznej zajmował ogół w ostatniej ćwierci XIX wieku? Ktoby

chciał pisać o tem studyum, mógłby postawić na jego czele, zamiast dewizy, następujący dyalog z „Charakterów“ La Bruyère'a:

— Cóż mówisz, Antymie, o księdze Hermodora?

— Że jest niewiele warta.

— A czyś ją czytał?

— Bynajmniej!

„Trzeba jednak wiedzieć o tem, — dodaje La Bruyère — że panie Nikeja i Fulwia osądziły tę książkę bardzo surowo, i że Antym jest ich przyjacielem, wielbicielem, oraz wiernem, chociaż bezmyślnem echem w kwęstyach, dotyczących krytyki i estetyki.“

Tak jest, mężczyźni zbyt byli w końcu bieżącego stulecia zajęci polityką, finansami, przemysłem, prawem, medycyną, a w ostateczności kartami i sportem; zbyt wiele wkładali energii i czasu w robienie kariery i brutalne zabawy, żeby mogli odegrać jakąkolwiek rolę w rozwoju estetycznym epoki.

Wyjawszy specjalistów: uczonych, literatów, krytyków i artystów, mężczyźni ostatniej ćwierci XIX wieku nie dbają prawie wcale o sztukę i literaturę, pozostawiając troskę o te rzeczy kobietom i poddając się bez apelacji wyrokom, głoszonym przez ich usta.

Rozmowy dam w salonach i buduarach, w połączeniu z małemi, ale sprytnemi wzmiankami w „wiadomościach bieżących“ poczytnych dzienników — to, i tylko to rozstrzyga o losach i sławie książek, dramatów, obrazów, a względnie i ich twórców. Zachodzi teraz kwestya: czy i w jakim stopniu działalność kobiet w tym kierunku jest dodatnią, lub ujemną?

Dodatknie znaczenie bez wątpienia posiada sam fakt zajmowania się dziedziną twórczości, która więcej, niż

inne, potrzebuje poparcia ze strony szerszego ogółu, odgrywającego dzisiaj taką samą rolę, jaką niegdyś spełniali wielcy mecenasowie i protektorowie poezji i sztuki. Owo arystokratyczne mecenasostwo jednak, przy bardzo wielu złych, miało jedną dobrą stronę, a mianowicie: łączyło się zwykle ze szczerem zamilowaniem i prawdziwem znawstwem, oraz z wielkiem wyrobieniem estetycznem.

Demokratyzacya społeczeństwa oddała sztukę i literaturę pod sąd i opiekę ogółu, a względnie tej jego części, która posiadała pewne, niekiedy zaczątkowe tylko, aspiracye estetyczne. Był to przewrót radykalny. Artysta, z dworaka, awansował niejako na przewodnika, wieszczą, proroka niemal; mógł przemawiać bezpośrednio do tłumów i prowadzić je naprzód, do krainy ideału.

Tak to wygląda w teorii. W praktyce tylko pewna warstwa owego tłumy dba cokolwiek o sztukę i reaguje na jej wpływy, i to reaguje w sposób nie zawsze pożądanym.

Ponieważ bowiem w sądach zbiorowych rozstrzyga zwykle nie *waga*, lecz *liczba* głosów; ponieważ, dalej, dużo jest powołanych, ale mało wybranych, dużo ganiących i chwalaących, ale mało znających się na rzeczy — wszystko to sprawia, że nigdy chyba nie kursowało po świecie tyle fałszywych sądów estetycznych, jak w końcu XIX stulecia.

Rzeczy istotnie nowe, samodzielne, a zatem niezrozumiałe, bo obce dla ogółu, długo musiały i muszą czekać na uznanie, ale za to ileż miernot uwieczono szybko wiedzającym laurem! Naturalnie, czas robi swoje i wymierza sprawiedliwość, i dzieje się według słów Bacona, że dobre dzieła pożerają w końcu złe. Ale ileż przedtem popełnia się niesprawiedliwości i grzechów przeciwko du-

chowi piękna i prawdy! I, co najciekawsza, nie tyle się krzywdy wyrządza niesprawiedliwym potępieniem, ile przesadnym a bezkrytycznym chwaleniem.

Względem dzieł dobrych ogół zachowuje się najczęściej zimno i obojętnie, ale można śmiało powiedzieć, iż nie było utworu tak lichego, żeby nie znalazł wielbicieli.

Grzechy to najczęściej bezwiedne; głos nadczułego serca i rozklekotanych nerwów, oraz wrażliwość na rzeczy, nie mające związku z poezją i sztuką, bierze się zwykle za istotną subtelność estetyczną i poczucie piękna. Poeta, o którym mówią, że się kocha i w którego poemacie nie brak aluzji do owej miłości, zyskuje powodzenie sto razy prędzej od równego, albo wyższego nawet talentem, lecz zimnego erotycznie towarzysza.

Artysta elegancki i sympatyczny wybija się łatwiej na wierzch od surowego niezgrabijasa; twórca rzeczy paradoksalnych, lecz efektownych, przyćmiewa utalentowanego hołdownika prawdy i prostoty. Fejletonowa lekkość i łatwość utożsamiane bywają z lotnością i wdziękiem, brutalność — z siłą, jaskrawość ze szczerością, ataki historyczne — z energią, błyskotliwość — z dowcipem, chorobliwa nierówność i ruchliwość — z szerokością umysłu, a nadmierna płodność z genialnością i t. p.

Przytem wszystkie pochwały wyraża się w superlatywach: nie używają dziś innych określeń nad: „cudowne,“ „prześliczne,“ „wspaniałe,“ „nadzwyczajne,“ zapominając o tem, że dobre może być tylko — *dobrem*. a piękne — *pięknem*. Ileż prawdziwych, ale niedojrzałych talentów spaczono i zatruto niezdrowym dymem salonowych kadzidel!

Najpierwszym i najważniejszym atoli motorem tego wszystkiego, źródłem, skąd tryska największa ilość kry-

tycznych absurdów i banalności, jest wszechwładna moda. Podobnie jak okrycia, wstążki, kapelusze i rękawy, zdarzają się talenty i utwory sezonowe, zjawiające się niespodzianie na targowisku próżności i znikające bez śladu.

Moda sprawia, że większość ugania się zawsze za tem, co najnowsze, najświeższe, co wyszło dopiero z pracowni lub z pod prasy, a pogardza systematycznie rzeczami stokroć lepszymi, dlatego, że nie czuć ich już werniksem i farbą drukarską. Popelnia się przytem niekiedy zabawne niekonsekwencye. Artysta lub pisarz, co stworzył kilkanaście dzieł poważnych i dobrych, o których nie wiedziano wcale, wypływa nagle na powierzchnię, dzięki temu, że napisał jakiś nic nie znaczący, ale sensacyjny artykuł, wygłosił toast lub mówkę okolicznościową, nakreślił efektowny rysunek ilustracyjny i t. p.

Uderza to zwłaszcza w stosunku do zagranicy. Ogół, uwielbiający jakoby literaturę i sztukę, nie bada naturalnie rzeczy u źródła, nie wyszukuje sam dzieł i talentów, ale bierze to, co mu wetkną w rękę.

Sławny dramaturg lub kompozytor, o którym przez lata całe wiedziano tyle tylko, że istniał gdzieś na ziemi i tworzył, staje się odrazu modnym, wielkim, jedynym, z chwilą, kiedy wystawiono jego dzieło u nas na scenie. Rozpoczyna się wtedy pielgrzymka do składów nut lub księgarni; sprowadzają na gwałt książki lub partytury, biegają po kilkanaście razy z rzędu na przedstawienie, rozchwytyują fotografie i portrety i rozpluwają się w namiętnych na pozór, a chorobliwych w istocie, bo nie odczutych, zachwytach; słowem, urządza się z modnego autora i sztuki jego tak zwaną „piłę,“ która działa tak dłu-

go, dopóki na jej miejscu nie zjawi się coś nowego, t. j. dopóki Suderman nie zluzuje Ibsena, dopóki po „Rycerskości wieśniaczej“ nie przyjdą „Pajace“, a po nich „Mannon Lescaut“ i inne opery młodych Włoch, detronizowanych przez Włochy najmłodsze, po których przyjdą jeszcze młodsze.

Emila Zolę uważano lat temu kilka za ostatni wyraz postępu w literaturze pięknej. Po nim stanowisko to zajmowali kolejno: Maupassant, Bourget, później Maeterlinck i inni „schyłkowcy“, którzy z czasem ustąpią miejsca „początkowcom“, czy też „pierwotniakom“, t. j. reprezentantom nowego wieku i nowej ery.

Ale i tych i tamtych, utalentowanych zresztą i poważnych pisarzy, nie rozpatrywano nigdy poważnie i nie starano się zdać sobie sprawy z ich rzeczywistego znaczenia w ewolucji literatury. Poczytność i niepoczytność danego autora była i jest dziełem przypadku i kaprysu mody, nie więcej. Podobnie dzieje się z malarstwem, rzeźbą i t. p.

W życiu duchowem wpływowych „estetyczek“ wszystko kręci się, niby w fejletonie tygodniowym, około rzeczy aktualnych, zjawisk chwili bieżącej, i wszystko traktowane bywa z istic fejletonową płytkością, pobieżnością i błyskotliwością. Najlichsza „premiera“ estetyczna zajmuje więcej od najdoskonalszego, ale nie nowego już zjawiska. Przytem rzeczy, przemawiające bezpośrednio do zmysłów wzroku i słuchu, wymagające przeto mniejszego wysiłku myśli i wyobraźni, dominują stale nad subtelniejszymi objawami artyzmu.

Muzyka i teatr przyćmiewają literaturę; wirtuoz, aktor, śpiewak i wogóle wykonawca, dystansuje autora

i kompozytora. Słowem: aktualność, fejletonowość, bezmyślność i moda — oto cztery banalne oblicza estetyki popularnej końca XIX stulecia. Tonąc po uszy w lekkich szumowinach fałszywie pojętego modernizmu, ignoruje się rzeczy prawdziwie nowe i dobre, oraz całą potężną, śpiżową twórczość przeszłości, chyba, że jakiś szczególny wypadek (rocznica i t. p.) zwraca na chwilę w tym kierunku uwagę.

Poezya i sztuka są najczęściej dla ich licznych czytelników środkiem, nie celem; efektem kokieterijnym, nie przedmiotem kultu. Pozuje się na zwolenników piękna dlatego, żeby się wyróżnić z szarej masy, ale w gruncie rzeczy owo piękno mniej ma znaczenia, niż eleganckie portyery, meble i tapety. Prawdziwego, głębokiego poczucia, bezinteresownego zamilowania i istotnej znajomości sztuki i literatury niema, po za kołami specjalistów, prawie wcale, — i na tym punkcie koniec XIX wieku stoi znacznie niżej od innych okresów dziejowych, kiedy to nie liczba, lecz jakość głosów decydowała o losach twórczości artystycznej.

Nie brak nam wprawdzie talentów, nie brak dzieł, godnych sympatii, podziwu i uznania, ale brak odpowiedniej atmosfery estetycznej, brak duchowego łącznika pomiędzy artyzmem wyższego stylu a ogółem, który coraz chętniej i łatwiej zadowala się lichymi surogatami, a coraz mniej dba o rzeczywistą sztukę.

I skutkiem tego może artyści subtelniejsi, którym nie wystarczają hałaśliwe pochwały i reklamy, a którym potrzeba serdecznej sympatii i zrozumienia, czując się osamotnieni wśród jarmarcznego zgłędu, zrywają ostatecznie nić wiążącą sztukę z życiem, i zatapiając się w idealnej mgłę subiektywnego symbolizmu, czynią z twórczości arty-

stycznej rodzaj ezoterycznych misteryów, dostępnych tylko dla wtajemniczonego adepta. Ten gwałtowny i przesadny może zwrot do arystokratyzmu w sztuce jest tylko reakcją przeciwko powszechnej obojętności i nieczułości na prawdziwe wrażenia estetyczne.

K O N I E C.

147893

