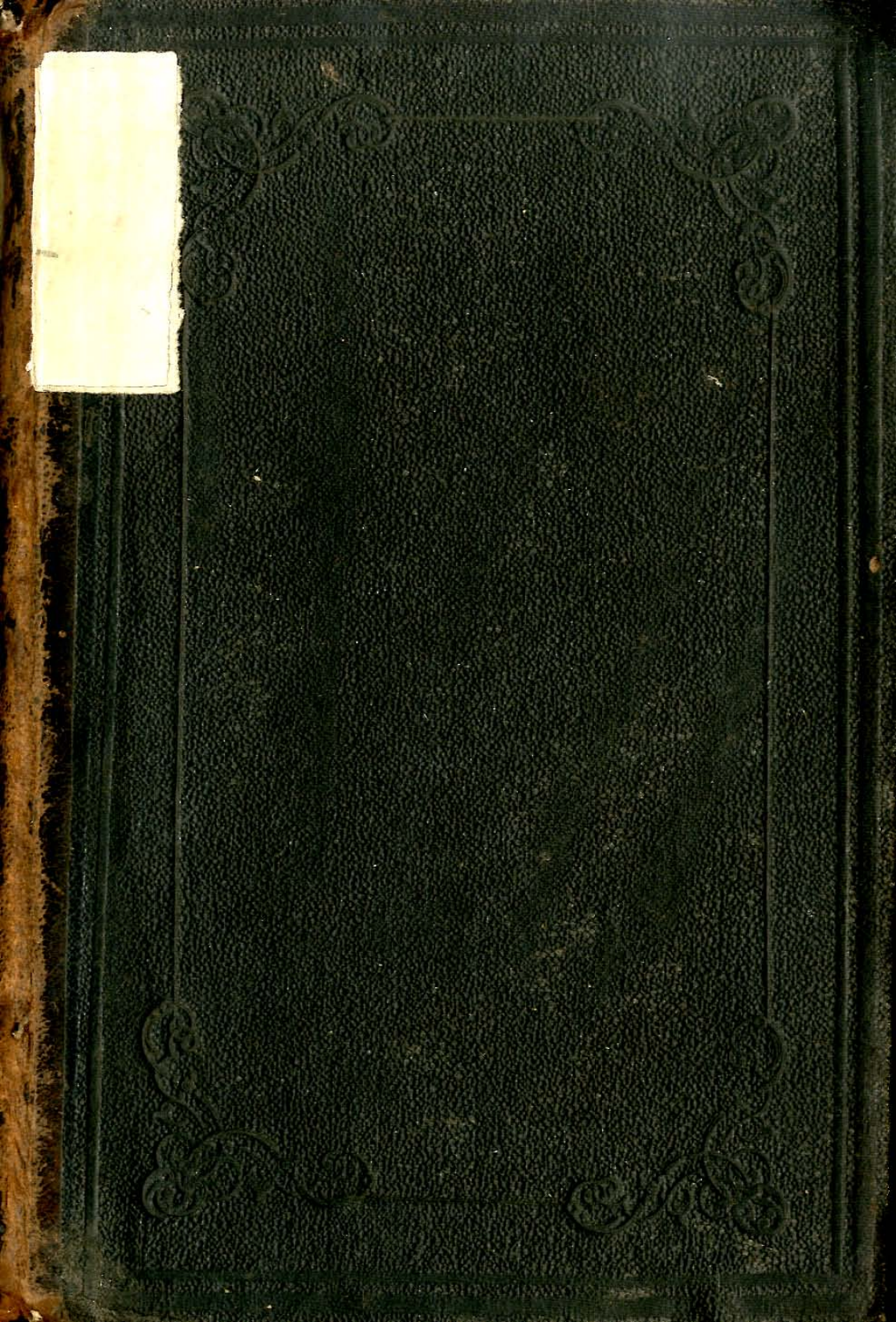






DZIEŁA
LUDWIKA OSIŃSKIEGO.

N-2221
1924

1923 d. c.
DZIEŁA ~~BT 690~~

LUDWIKA OSIŃSKIEGO

PROFESSORA LITERATURY W UNIWERSYTECIE WARSZAWSKIM

Biblioteka Uniwersytecka Warszawskiego Uniwersytetu Nauki.

Autografi

TOM III.



93902
WARSZAWA.

NAKŁADEM WDOWY PO AUTORZE.

—
1861.

Zbiory specjalne



36557/3

Wolno drukować, z warunkiem złożenia w Komitecie Cenzury, po wydrukowaniu, prawem przepisanej liczby egzemplarzy.

Warszawa dnia 2 (14) Lipca 1860 r.

Starszy Cenzor, F. SOBIESZCZAŃSKI.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



FUW0136446



w Drukarni J. Jaworskiego

W/253/02p 264933

60,-

WYKŁAD LITERATURY PORÓWNAWCZEJ,

CZYTANEJ W UNIWERSYTECIE WARSZAWSKIM.

(Ciąg dalszy.)

POEZJA DRAMMATYCZNA.

(ciąg dalszy).

Teatr Niemców. — Szyller.

Uczony Szlegel zbogacił literaturę nader ważnem dziełem, mającém za przedmiot sztukę dramatyczną. Jeżelim często zdania jego przytaczał, na poparcie lub wyjaśnienie naszych wyobrażeń w ocenianiu pisarzy innych narodów, tém słuszniej radzić się go powinienem, chcąc mówić o teatrze niemieckim. Nie tyle się wprowadzie ten biegły i wymowny krytyk rozszerzał nad zbiorem dzieł współziomków swoich, ile usiłował ocenić literaturę innych ludów, mianowicie grecką i angielską; sądy jednak Szlegla, acz ogólne i krótkie, tak są ważne i zupełne, iż je sprawiedliwie poczytać należy, za treściwe wnioski najdojrzałszej rozważy. Ze wszystkich teatrów o których mówi, najmniej jest dawnym niemiecki; dla tego właśnie uprzedza czytelnika, iżby się nie dziwił małej liczbie dzieł, które w tym języku do prawdziwych bogactw teatralnych policzone być mogą.

Wiadomo, że w r. 1757, Gottsched wydał obszerny katalog sztuk, z wielką pracą zebrany. Wymienia tam przeszło 1,200 sztuk scenicznych, z których najdawniejsze połowy XV wieku dochodzą; lecz cały ten poczet, zdaniem samego autora, nie może zastąpić jednej dobrej komedyi, której literatura niemiecka do połowy upłynionego wieku nie miała. „Smutny był stan, mówi Szlegel, aż do téj epoki, nie tylko dramatycznej sztuki, ale i innych części pięknej literatury; miejsce aktorów zastępowali podróżujący z miasta do

miasta i kuglarze; zamiast teatrów miano maryonетки.” Zaledwie temu kilkadziesiąt lat ubiegło, jak niektórzy uczeni, a między niemi wspomniony Gottsched, powzięli pierwszą myśl zaprowadzenia w narodzie swoim porządniejszych widowisk. Gorliwy ten pisarz, nierównie trwalszą byłby chwałę pozyskał, gdyby i w sobie samym i w uczuciach swoich znalazł był więcej zdolności, do wykonania daleko ważniejszego zamysłu. Chciał on zwrócić uwagę pisarzy niemieckich ku lepszym wzorom starożytności, chciał im wskazać celniejsze dzieła sztuki w innych narodach, chciał wreszcie i pewniejszą i świetniejszą piszącym drogę otworzyć; lecz co dobry znawca w pojęciu swoim sprawiedliwie oceniał, co czuł i czego pragnął, tego sam, ani dobrze naśladować, ani szczęśliwie tworzyć nie umiał. „Schodziło mu, równie jak uczniom jego, mówi Eschenburg, na głównym przymiocie, który jedynie mógłby był te usiłowania uwieńczyć. Bez smaku, bez wyboru, bez geniuszu, który naśladować stwarza, bez talentu co niekiedy, w tłumaczeniach nawet, pewne znamię oryginalności wyciska; przenoszono obce rośliny na niewłaściwą im ziemię. Źle wybierano, przejmowano to, czego raczej unikać należało, tak dalece, że przeciwnicy nietrafnej nowości, w obronie rozsądku i smaku, przeszli także granice słuszności i bez różnicy potępiać zaczęli wszystko, co z cudzej krainy chciano przyswoić. „Dopókiż będziemy niewolnikami cudzoziemców? dopóki dźwigać mamy te więzy? nicże nie jest pięknem, doskonałem, wybornem, tylko co do nas z za Renu przychodzi? Bierzemy przesadę za wdzięki, grymas za wyrazistość, rymy za poezję, wrzawę za muzykę.”

Nie przeczę, że sztuki Gottscheda i wymuszone pasterki Gellerta, sprawiedliwie oburzać mogły rozsądnych krytyków; lecz surowy i wyłączający Lessyng, który napróżno chciał nowe pole wskazać dramatyce niemieckiej, nie przestawał na karceniu złych naśladowców, niesmacznych tłumaczy; ale bez różnicy, tych nawet pisarzy potępiał, których dzieła przetrwały i sądy i nowe wzory surowego Arystarcha. Ażeby dokładne pojąć wyobrażenie o krytyce Lessynga, pomnieć trzeba, na inne

jeszcze pobudki które tę niechęć jego pomnażały. Fryderyk wielki mało przywiązywał ceny do literatury niemieckiej, bo ona wtenczas nic nie miała godnego uwagi; chętnie dawał pierwszeństwo literaturze francuzkiej, bo tę uświetnił już Kornel, Rasyń, Molier, Lafonten i tyle dowcipów, którym wiek Ludwika XIV winien swą chwałę, rad mówił i pisał językiem posuniętym do wysokiego stopnia przez towarzyską ogładę i talent pisarzy, wygnańcy Francji osiadający wtenczas w krajach niemieckich zbliżeni do dworów książąt i królów, obudzali naturalną niechęć i obawę w literatach, którzy może nie bez przyczyny, lękać się mogli, aby ta przewaga obcego ludu nie zatamowała wzrostu narodowej literatury; wreszcie, chwalebna jest zawsze troskliwość o rodzinne zaszczyty; lecz aby je osiągnąć, potrzeba tworzyć dzieła własne, nie o cudzych rozprawiać.

Czytelnicy dramaturgii Lessynga, łatwo w nim odłączają zapal od słuszności, i bezstronnie rozpoznają te wyroki, na które czas jego tak wiele miał wpływu. Ani jego Minna Barnhelm w komedyi, ani Sara Sampson w tragedyi, ani Nathan w pośrednim rodzaju, nie stały się nowymi wzorami dla poetów niemieckich. Zbyt mało oni mieli czasu od połowy zeszłego wieku, nie tylko do zrównania w zawodzie dramatycznym zamożności Włoch, Anglii, Hiszpanii i Francji; ale nawet do zgodzenia się na pewne zasady sztuki, których dotąd szukają, kiedy współczesny nam Szlegel, już po rozbiórce dzieł Gethego i Szyllera, którzy w zawodzie swoim tak daleko postąpili, zapytuje się jeszcze i usilnie rozważa, jakaby droga w przyszłości, dla dramatycznych utworów w Niemczech najwłaściwszą być mogła.

Nim przystąpimy do wniosków jego, poznamy wprzód przynajmniej wzory.

Szyller upatrzył w dziejach Francji, obraz godny muzy tragicznej, nietknięty ręką tylu narodowych poetów: bo twardy styl Chapelaina, pomimo niejakich zalet układu jego poematu, nie ma czytelników: a dowcipny Wolter, który najzdolniejszy był zapewne uczuć i uwiecznić tę szacowną kraju swego pa-

miątkę, wziął ją raczej za przedmiot pustej igraszki. Poeta niemiecki nazwał dzieło swoje romantyczném, którego znamienia innym tragedjom nie nadaje: utwór ten powszechniej u nas jest znanym i na scenie i w drukowanym przekładzie; dzieło to należy według Schlegla do téj części dzieł dramatycznych autora, w której on wyższe siły talentu i geniuszu rozwinął; nie schodzi mi więc na powodach, iż od niego zaczynam: bliższa wreszcie obecność, w pamięci słuchaczy, dzieła o którym mówić będę, uwalnia mnie od nieuchronnej w podobnym razie rozciągniętości, kiedy mi niepotrzeba szczegółowo przytaczać wszystkich scen i postępu całej osnowy.

Długi prolog, mieszczący w sobie oddzielne niejako dramma, rozpoczyna tragedją Szyllera.

Gdyby rymotwórca całe dzieło swoje tak był ułożył, jak jest naturalnym, prostym, a razem dramatycznym jego prolog; nie możnaby z żadnego względu Orleańskiej Dziewicy zaprzeczyć miejsca, między znakomitemi pomnikami literatury. Skoro cel osiągnięty szczęśliwie, niesłuszną byłoby rzeczą dla tego tylko potępiać pisarzów, że się poniekąd różnią w drogach przez siebie obranych. Autor Dziewicy Orleańskiej, wielkie ma imię w rządzie poetów swego narodu. Czytając dzieła jego, widzimy jak rozmaite nadawał formy swoim płodom dramatycznym: lecz to samo poniekąd dowodzić się zdaje, ile w przekonaniu swoim czuł tę wielką a wszystkim sztukom wspólną prawdę, że rodzaje doskonałości nie mogą być ani zbyt liczne, ani zbyt odmienne od siebie, nigdy zaś jedno drugiemu przeciwne. Ma on właściwe sobie piękności, które świetnie rozszerzają teatralny zawód, ma również uchybienia, które nie mniej pomagają do odkrycia prawdy, jak same jego zalety.

Akt przedwstępny, bo tak jego expozycją nazwać przystoi, odpowiada wszystkim warunkom dobrych sztuki wykładów. Owszem, nie bez nowego wdzięku daje nam poznać Joannę, w wiejskiem ustroniu, daleko jeszcze od tego blasku, który ją ma wkrótce otoczyć. Dowodzić nie potrzeba, jak miłe to na słuchaczach

sprawiać musi wrażenie, gdy się zapatrują wprzód na skromną pasterkę, nim ujrzą w niej całą bohaterstwa ozdobę. I gdzie naturalniej, prościej, a razem gdzie rzewniej mogły być odmalowane nieszczęścia wojny, jak w napełnionej trwogą zagrodzie ubogich rolników, którzy nie śmieją sądzić o czynach władców swoich, a zostawując obronę kraju zbrojnym rycerzom, idą smutnie orać zagony. Jakieżby słowa, jakie opisy zastąpić zdołały obraz, oczom widza obecny, kiedy córka Teobalda z takim uczuciem objawia cudowne powołanie swoje, kiedy z taką rzewnością rozstaje się z miejscem urodzenia, a co większa z powabem szczęścia jakie obiecywać sobie mogła w szczęściu rodziny i w roskoszy miłości. I któż nie pragnie widzieć ją na polu bitew, pośród przepychu dworu? kogo nie zajmuje ciekawość i trwoga o dalsze jej przeznaczenia? Tak wszystko przygotowanem zostało, co w dalszym ciągu dzieła widzieć możemy. Nie można było ani dokładniej, ani z większą trafnością oswoić nas z przedwstępną dzieła historią.

Lecz chociaż znamy stan Francyi, ebociaż widzimy cudowne powołanie bohaterki, nie możemy jeszcze sądzić bynajmniej o téj części obrazu, o téj osnowie zdarzeń, która na cudowności nie polega, ale z charakterów i namiętności szczególnych osób wynika. Król, jego hetmani, jego radnicy, ta matka przeciw własnemu synowi tak srodze zawzięta, ów Filip targający związki krwi i rodu, sami wreszcie nieprzyjaciele, dotąd nie są nam znani i autor potrzebował do tego drugiej expozycyi, która cały prawie akt pierwszy samą już tragedji zajmuje. Niepodobna do tamtej, mniej jasna, a więcéj rozwlekła, czyli ona wstrzymuje postęp dzieła, czyli go przyspiesza, łatwo to zapytanie rozwiązać.

Już tu słuchacz więcéj wie od osób będących na scenie, już przewiduje z łatwością, że kiedy król, Dunois, Duchatel, Agnieszka Sorel, na rozmowach czas trawia, tym czasem Joanna zapewne walczy i niebezpieczeństwo od murów Orleanu oddala. Otóż zda mi się, nie zaprzeczona wada w układzie. Cóż ją mogło nagrodzić? Widok ważnych i znaczących osób, albo raczej

silnie kreślone ich charaktery? Równie i w Atalii władza niebieska ma wielki i ciągły wpływ na czyny ludzkie, ale przez to ani Joad, ani Abner, ani Atalia, ani Mathan, nic z własnej swojej siły nie utracają. Przeciwnie, w Dziewicy Orleańskiej, na wstępie zaraz pierwszego aktu widzimy, że tu wszystko cudowności ma być poświęcanem, i jakożkolwiek są różne charaktery osób, nie mogą nas one dość mocno zajmować, bo ich działania są słabe, i żadnych prawie nie zrzadzają skutków. Stają się więc raczej historycznemi obrazami, dramatycznemi nie będą. Żywić kreślone, będą mogły pomnożyć liczbę pięknych ustępów, lecz natomiast nie połączą się ściśle z całością dzieła. Tak dalece, iż chociażbyśmy je usunęli, chociażbyśmy wiele scen pojedynczych opuścili, Joanna nic na tém nie straci. Już to i Schlegel uważał, gdy nawet niektóre sceny saméj Joanny, naprzykład pojedynk jój z Montgomerym, jój rozprawę z czarnym rycerzem, do ustępów epopei policzał. Rozmaitości obrazów, autorowi zaprzeczyć nie można. Prosty i nieznający dworskiej ogłady Dunois, bezbożny i skamieniały Talbot, szlachetny Lionel, wierny i gotów dla ocalenia pana swego życie poświęcić Duchatel, tkliwa, a razem do rycerskich czynów zachęcająca miłość Agnieszki, są to zapewne charaktery, godne naszej uwagi. Jakieżby ztąd wynikać mogły dramatyczne piękności, gdyby te wszystkie osoby, ciągle i czynnie działały! Lecz stają się one wkrótce dla nas obojętnemi, ponieważ w osnowie pisarza, łatwobyśmy i o Agnieszce i o Duchatelu i o Dunois zapomnieli, gdyby ich nam autor od czasu do czasu nie przywodził na pamięć: tak mało same z siebie do głównej osnowy należą. Lecz co większa, sam nawet król jestże godnym, aby dla niego tyle cudów niebo czyniło? Mówi on często o dobrych swych chęciach, jestże to dosyć gdy czyny słowom nie odpowiadają! Słaby, miłości tylko i zabawom dworu oddany, cierpliwie znoszący własnych dworzan pogardę, łatwo gotów odstąpić korony, jakże nas zdoła do siebie przywiązać? jak można dzielić jego nieszczęścia, kiedy te więcej słuchacza jak samego króla obchodzą? Tym sposobem pisaną tragedią, poczytać raczej na-

leży za zbiór obrazów, w których Joanna pod wieloraką postacią stawia przed nami, niżeli za dokładny i zupełny dramat. Jaśniej nader często zamożna w opisy poezya, lecz główny interes o tyle jedynie wzrasta, ile Dziewica Orleańska zmiany w losach swoich doznaje. Słowem, jest to historia cudowna bohaterki, nie zaś osnowa tragedyi; ta bowiem z natury swojej większego zjednoczenia części, większego zbiegu pojedynczych działań, większego ich związku i wpływu na rzecz główną wymaga. Nie zastąpią tego kolejno następujące po sobie zdarzenia, owszem mnóstwo pobocznych obrazów, ujmie mocy i świetności temu obrazowi który miał być naczelnym.

Zbyt przedłużona jednostajność téj drugiey expozycyi, bo aż do dziewiątej sceny, nagle się zmienia i świetniejsze zapowiada rzeczy, gdy jeden z rycerzy Raul, z pola walki wracając, o nadzwyczajnem zjawisku donosi. W zapale bitwy, wśród zwątpionych szeregów wojska Karola, stanęła niespodzianie cudowna rycerka.

Odniesione pierwsze nad nieprzyjacielem zwycięstwo, wrócona zwątpiałym sercom odwaga, zdaje się, iż nie ubliżając cudowi, mogły z bliższem podobieństwem do prawdy, otworzyć pole własnemu króla i bohaterów sztuki działaniu. Lecz rymotwórca nie zmienił raz powziętego zamysłu; równie i odtąd nie się nie dzieje jak tylko tajemną mocą Joanny. Nie ma więc i nie będzie bohaterów sztuki.

Nigdy mniej szlachetne uczucie odezwać się nie mogło w sercu królewskim, jak w chwili, kiedy okrzyki ludu zwiastują przybycie Joanny. Pierwszą jego jest myślą doświadczyć jój władzy. Każe więc miejsce swoje komu innemu zająć, sam się w orszaku dworzan ukrywa. Ale na próżno Dunois przemawia do niej głosem królewskim. Cudowna pasterka poznaje pana swojego, i przed nim na kolanach hołd składa. Nie byłoby godniejszym może tragedyi pomysłem, gdyby Karol VII, którego nam historia nie tak mało znaczącym wystawia, na śmielsze w téj chwili do był się przedsięwzięcia, a odzyskawszy straconą nadzieję, do boju

śpieszył, nie dając odetchnienia zatrwożonym niep rzyjaciołom gdyby w orężu zaufanie swoje pokładał? Czyliż taka myśl nie zajęłaby więcej słuchacza? lub przez to panująca w całym dziele cudowność straciłaby moc swoją? Nie można zbyt często powtarzać, że dramatyczność ledwie nie wyłącznie na walce napiętności, na własnej mocy ludzi polega. Starożytna Greków fatalność, chociaż mimo wszelkie wysilenia człowieka, zniesioną być nie może, chociaż pod nią przeznaczona ofiara musi na końcu upadać; przecież nie z innego powodu stała się źródłem tyłu tragedji, lecz dla tej jedynie walki, którą niugięte serce człowieka wiedzie szlachetnie z przeznaczeniem własnym, i dopiero po wyczerpaniu wszystkich stopni heroizmu, bez hańby, owszem z najwyższą chwałą upada. To jest źródło litości i trwogi, dwóch najsilniejszych uczuć, których od dramatu oddzielać nie można; samo bowiem zadziwienie unosi umysł, często nie zniewala serca i nie wzbudza w nim upragnionych poruszeń.

Taki zadziwienia rodzaj, bez żadnego uczucia serca, towarzyszy tej scenie kończącej akt pierwszy. Wzmaga się bez przerwy cudowność, uderza nas, zadziwia; ale o co się trwożyć mamy, kto tu będzie celem naszej litości, kto nam łzy wycisnie, jeszcze nie przewidujemy i nic nam tej rokoszy przewidywać nie daje. Jeżeli jednak okazałości obrazów, jeżeli obfitości imaginacji, jeżeli wzniosłej poezji szukamy, tu ją znajdziemy. Jaśniej ona z tą łatwością trudną do naśladowania, której sama prostota nowego wdzięku dodaje. Bo nie ubiega się rymotwórca za wyszukanemi ozdobami, nie uwodzą go kwiaty i harmonijne opisy. Za rzeczą idą jej właściwe wyrazy, i tok zwyczajnej mowy nie zdaje się być wierszem, a przecież ma właściwe językowi pisarza i od narodu przyjęte rytmy powaby. Może się mylę, jednak uważając styl autora, sądziłem za rzecz, jeżeli nie zupełnie niepodobną, tedy przynajmniej nader trudną, z wierszy jego rytmowych, polskie rymowane układać. Może staranna proza odpowiedziałaby lepiej męzkiej prostocie, ścisłości i wydaniu pierwotnych myśli autora. Piszący doświadczają tego powsze-

chnie, jak daleko łatwiejszym jest przekład z rymów na rymy. Już tam poniekąd sam wymiar, pomocy tłumaczowi udziela, wskazuje mu jakąś formę i podobne wyrażenia ukształca, lecz styl rytmowy nie tak łatwo poddaje się warunkom wierszopistwa rymowanego. Dla tej prawie przyczyny, tłumaczenie, którego w tym rozbiórce używam, częściej odpowiada myślom oryginału, niżeli jest wiernym stylem Schillera obrazem.

Niepojętą samej sobie mocą, poznała Joanna króla w tłumie dworzan ukrytego, nawet nie są jej obcemi tajemne myśli ludzi, których twarzy dotąd nieznała.

Widziałam cię, gdy cię nikt nie widział prócz Boga
Tęj nocy, pomnisz królu, gdy w około ciebie
Wszystko we śnie zamilkło; ty myślisz topiąc w niebie,
Kłęknałeś i gorące tam słałeś westchnienie.
Każ im odejść, a modłów twych treść ci wymienię.
Niech twych tajemnic ucho nie słyszy niczyje.

Król odpowiada na to:

To co Bogu powierzam przed ludźmi nie kryję:

„Opowiedz mi osnowę moich modlitw, a wtenczas wątpię nie będę żeś od Boga zesłana;” W tém miejscu Joanna powtarza Królowi w obec zgromadzenia całego, treść jego tajemnych życzeń. Najpiękniejsze w nich myśli, przypisuje autor Karolowi VII Gotów on jest krwią własną szczęście ludu okupić, a jeżeli wyroki chcą go mieć nieodzownie ostatnim Francyi monarchą; nie pragnie więc jak spokojnego sumienia, czystej przyjaźni i miłości Agnieszki. Ale nie możnaż się zapytać rymotwórcy, czemu ten król, tak szlachetny w modlitwach swoich, sprawiedliwy w najtajemniejszych życzeniach, tak był niedawno niedołężnym, gdyśmy go samego mówiącego słyszeli. Bawią go kuglarze, usypiają na łonie rokoszy wędrowni śpiewacy; zdawał się nie znać własnego nieszczęścia, kazał najzamożniejsze prowincje zastawiać i trwonić państwa dochody, byle wesołych i swywolnych trubadurów nadgradzał. Sama na-

wet Agnieszka nie zdołała w nim ducha rycerskiego ożywić, a prosty i zuchwały Dunois, z ostatnią pogardą już dwór jego porzucił. Próżno go obleżony Orlean prosił o pomoc; słowem, wiedział, że ginąć musi, a nie śmiał ginąć z orężem w ręku, jak na króla przystało. Są to trudne do usprawiedliwienia zarzuty; autor samowolnie poniżył godność Karola VII, odebrał mu wszystko, coby słuchaczów mogło do niego przywiązać i podobno samą cudowność swoją, mniej interesującą bo mniej zasłużoną uczynił. Nie usprawiedliwi go historia, bo jeżeli ta wiele Karolowi VII zarzuca, nie odmawia mu przynajmniej osobistej waleczności. Sztuka zaś, w najokazalszym utworze, jakim jest tragedia, niczego tak nie unika, jak wystawiania ludzi nikczemnych.

Piękne są obrazy, uważane w poetycznym względzie, gdy dziewica odbiera władzę hetmańską, gdy w imieniu króla przyjmuje poselstwo z obozu nieprzyjacielskiego, gdy dziwną mocą zapowiada heroldowi, iż ten co go wysłał, Salisbury nie żyje, gdy nareszcie na dalsze tryumfy w pole wychodzi.

Wśród blasku dworu, podobnie osnowane sceny, podobać się muszą, tem bardziej gdy w nich nadzwyczajność panuje. Okazałość widowiska, nadewszystko zaś zbliżone do siebie ostateczności, z jednej strony potęga bez władzy, z drugiej niebo obwieszczające moc swoją przez usta nieudolnej pasterki, łatwo zajmują słuchacza. Ale celem jest tragedyi, zajmować go zawsze i stale, na tém właśnie schodzi Dziewicy Orleańskiej.

Cóż bardziej uderzającego nad rozmowę Joanny, z przybywającym od wodzów angielskich heroldem? Jakaż to świetna cudowność, kiedy posłaniec zdumiony słowami bohaterki, już nie sam mówi, ale czeka odpowiedzi od téj, której wszystko wiadome.

HEROLD.

Wiesz pewnie co mam mówić?..

JOANNA.

Wiem, ani cię badam:

Nie mów więc, ale słuchaj co ja zapowiadam

Podobne rysy w obrazach, mistrzowskiej ręki dowodzą; nie dziw przeto, że dzieło Szyllera, mimo niedostatku główniejszych

zalet, licznych wszędzie widzów ściągało. Należy to przyznać szczególnym jego obrazom; rozmaite, nowe, nadzwyczajne, ożywają i nęcą wyobraźnię słuchacza. Ile razy zwłaszcza Joanna mówi lub działa, tylekroć sztuka zajmuje; lecz wszystko co ją otacza na mniejszą zasługuje uwagę, często nawet utrudza.

Nie można bez zatrzymania się pominąć w tymże akcie, mowy Joanny, przez którą ona swój ród, stan i cudowność opisuje.

Proste słowa nadają miejscu temu nieznana jakąś uroczystość, godność i prawdę. Styl pisarza nie wychodzi z toku popolitej mowy, unika wszelkiej ozdoby, jest jednak szlachetnym, jest nawet wyniosłym, bo zawiera w sobie obraz dostojny. Jak przyrodzenie łatwo dostarcza kolorów prawdy, byle ich zdaleka od siebie nie szukać; tak nawet cała ta powieść niezmiernie na prostocie swojej zyskuje. Ozdobniejsza i bardziej poetyczna, możeby mniejsze czyniła wrażenie. Lecz uważamy razem, iż wszystko prawie, co w tém pięknym opowiadaniu Joanny słyszymy, nie jest dla nas nowém. Powtarza ona to samo, co już w prologu mówiła. Nie mógł autor tego powtórzenia uniknąć, ponieważ tam obeznawał z swoją bohaterką swego słuchacza, tu z nią obeznąć musi króla i dwór jego.

Expozycją był cały prolog, expozycją jest cały prawie akt pierwszy, expozycją będzie jeszcze początek aktu drugiego, gdzie znowu czeka nas trzeci wykład rzeczy w obozie angielskim. Potrzeba, może i powinna wszystko usprawiedliwić: tego tylko żaden wzgląd nie usprawiedliwi, gdy autor, dla niedokładności planu swojego, kilka razy rzecz jedną słuchaczowi powtarza, nie pomnąc, że ten z niecierpliwością działań i skutków wygląda.

Bitwy i rozmowy, żadnego niekiedy na rzecz główną nie mające wpływu, zapełniają dwa następujące akty, to jest drugi i trzeci. Joanna odnosi wszędzie zwycięstwo, co już dla słuchacza obeznanego z jej cudownością, ani jest nowém, ani zadziwiającem. Jakoż w rzeczy samej, wszelką miarę przechodzi, tak

częsta i ustawiczna zmiana sceny, w tym jedynie celu, abyśmy Joannę z różnymi rycerzami walczącą widzieli, aby król, aby to warzyszący jej Dunois, nie sami z siebie nie działali, aby wszystko wreszcie co bohaterkę otacza, słabém i nikczemném było. Pominąć tu nie mogę równie prawdziwego jak ważnego postrzeżenia. Różne teatry w różnym kształcie wystawiają na scenie Dziewicę Orleańską Szyllera. Według upodobania, tu Filipa, tu Mongomerrego, tam Elżbietę albo Agnieszkę Sorel opuszczają zupełnie. Arcybiskup Reimski i Chatillon tak obojętni są autorowi, iż oddaleni z przed oczu widzów, żadnej w dziele różnicy nie czynią. Tragedya wspomniona, z równym skutkiem graną bywa, czy w pięciu czy we czterech aktach: zkądże ta dowolność, zkąd to nieuszanowanie dla pierwotnej myśli autora! On sam do tego zachęca, gdy w sztuce swojej, zdaje się raczej za blaskiem widowiska ubiegać, aniżeli szukać prawdziwego przymiotu tragedyi. Polega on, jak już powiedziałem, na ciągu, na postępie na zawikłaniu rzeczy, polega na tych uczuciach, które wznieca walka namiętności, moc charakterów, a najwięcej trwoga i politowanie nad losem osoby, do której poeta miał serca nasze przywiązać. W dziełach doskonale osnowanych, niepodobna byłoby zmieniać pojedynczych osób bez nadwreżenia całości, wzory takie można znaleźć w Szyllerze:

Jest wprawdzie Joanna sprężyną wszystkich zdarzeń, jej sprawą dzieje się wszystko cokolwiek widzimy; lecz co jest właściwą historyi osnową, nie zawsze może być osnową dramatu; ponieważ na scenie nie o to idzie, abyśmy rozmaitych powieści o jednej osobie słuchali, lecz aby nas rzecz jedna swoją tragicznością zajęła.

Panowanie Zygmunta-Augusta i cała historia Barbary, nie będą nigdy treścią tragedyi: ale jedna chwila ich życia, stanowiąca walka między wolą narodu, a skłonnościami serca Monarchy, między obowiązkiem tronu, a wielowładną miłością, oto czyn godny znakomitego pisarza, oto prosta osnowa tragedyi.

Jakiż wzbudzić może interes, ciągły szczepek broni i wrzawa obozów, nie przemawiająca do serca? Jakie w umyśle widza zostaje wrażenie po tylu bitwach i zdarzeniach Joanny? Czyliż słuchacz, więcej roztargniony niż zajęty mnóstwem przypadków, pytać się nie będzie autora, gdzie jest główna treść rzeczy? Wątpliwy, sam sobie nie dowierza, czy wszystko już widział, czyli cudowna bohaterka nic więcej nad to nie wykona? Przeciwnie zaś, gdyby nam rymotwórca wystawił Joannę w najważniejszej chwili jej życia, kiedy uwięziona i na śmierć idąca, niezdolną była, ocalenie swoje hańbą okupić, kiedy wśród najchlubniejszych wspomnień, szlachetne jej serce, niebem i ojczyzną zajęte, umiało się wznieść do prawdziwego heroizmu; nie wątpię, iż dramat więcej byłby ludzkim i zajmującym.

Ażeby Szyller tę swoją niedokładność, a prawie zupełną dwóch całych aktów nieużyteczność ochronił; udał się do pomocy inną sztuki, która nie jest wprawdzie bez skutku, przecież może się stać często bardzo omylnym wzorem w naśladowaniu. Umię on zakończyć każdy akt silnym i uderzającym sposobem, a przez to o słabości scen poprzedniczych łatwo słuchaczowi zapominać daje. Tak ostatnie wrażenia, zacierają ślady dawniejszego niesmaku. Jeżeli jeszcze te mocne, że tak powiem ciosy, odnawiają w nas pamięć głównego celu, jeżeli po chwili zboczenia, zdajemy się z większą uwagą do właściwej drogi powracać; już wtenczas niepospolitego trzeba słuchacza, coby się nie dozwolił uwieść podobnym złudzeniom. Obaczmy to w dziele poety. Jakiż to widok! czy zgodny z prawdą i przyzwoitością? Wiekiem obciążona niewiasta, królowa, matka niedołężnego Karola, tułająca się po obozach nieprzyjacielskich, zkąd tam przybyła i jaki powód jej obecności? Czyż dla tego tylko, ażeby jej wyuzdana swawola i duma wodzów angielskich, ostatnie wyrządzała wzgardy? Bo któż bez oburzenia i wstydu czytać i słyszeć może ostatnie wyrzeczone do niej Lionela słowa. Równa nieszlachetność towarzyszy wielu scenom stryja królewskiego Filipa. Cóż znaczy tak niewłaściwy teatrowi ustęp, między Joanną i Montgommerym,

który klęcząc, błaga jęj, aby mu darowała życie, który stylem Homera, młodość swoją, dostatki, łzy ojca, rozpacz małżonki, w nieśmiałej przywodzi obronie: a rycerka go przecież bez litości zabija.

Nie dosyć jest piękną scenę utworzyć, o to się jeszcze starać należy, aby ta scena była potrzebną. Zniosłszy bowiem w dziełach imaginacyi tę przyrodzoną granicę, na cóżby się nie ośmiewała dowolność pisarzy! Cóż miał do czynienia w obozie ten trwożliwy młodzieniec, pierwszy raz od nas widziany? Jaki go los wydał w ręce Joanny? a co zapewne dziwniejszém będzie, jaki miał powód rymotwórcy, rzucać na bohaterkę swoją, nie miły cię srogości i barbarzyństwa? Trudną byłaby na to wszystko odpowiedź i tak przedłużane obojętne sceny, musiałyby nieochybnie ostudzić widzów, gdyby poeta nie usiłował pociągnąć ich do siebie okazalszym obrazem.

Jakoż następuje tu zaraz widok, z natury swojej przyjemny dla cnotliwego słuchacza. Nowa Joannie nadarza się walka z nieznanym rycerzem. Poznaje w nim Filipa, i inną bronią, to jest potęgą wymowy, wspomnieniem ojczyzny i powinności, wspomnieniem prawdziwej chwały, zawzięte serce rozbraja i obywatela obywatelom, ziomka ziomkom, królowi krewnego i przyjaciela powraca. Nie dziw, że się słuchacz takiemu uczuciu oprzeć nie może i chętnie się już pojednał z autorem. Ależ ten sam Filip przeniesiony do francuzkiego obozu, nic więcej tam działać nie będzie. Zapelni tylko większą połowę aktu następującego, w którym jego przybycie do królewskiego namiotu, jego pojednanie, prócz słów, obrzędów i uścisków, nic w sobie nie ma ważnego, owszem, nie zgadza się bynajmniej z obecnym stanem rzeczy, bo nic nie masz przeciwniejszego prawdzie i zajęciu słuchacza, jak widzieć tam oświadczenia i etykietę dworu, gdzie działań potrzeba.

Jakoż, doczekali się wreszcie widzowie, że nagle przybywający posłaniec donosi o zbliżaniu się nieprzyjaciół. Na nowo więc zaczynają się bitwy. Talbot raniony w boju, umiera, podobnie

obrazy, te same widoki; przerywa je nadzwyczajne zjawisko, żadnym powodem nie usprawiedliwione, ponieważ autor jak wnośić można, chciał je zupełnie przypisać nadprzyrodzonym siłom. Mówię o czarnym rycerzu. Zda się to być duch piekłem oddanego Talbota.

Czyli tego rodzaju nadzwyczajności są właściwemi dramatycznój poezyi, rozprawa o tém zdaje się mniej potrzebną, gdyż przekonanie każdego, za przeciwną stroną przemawia. Słuchacz może się zadziwić, ale miłszych wzruszeń nie dozna. Bo wszystko z czego sam przed sobą sprawy zdać nie jest zdolnym, musi dla niego mniej więcej obojętném pozostać i to tylko serca dosięga, co z serca pochodzi. Religijne nawet wyobrażenia, nie pozwalają nam tu zgadywać myśli autora, która jedną tylko być mogła: to jest, że od téj chwili, ów Talbot, co przed zgonem, niebu, cnocie i nieśmiertelności ducha złorzeczył, znajduje w pieklach nową siłę, która z potęgą Boga mierzyć się może i rzeczywiście już działać zaczęła na upadek Joanny. Ale ten jeden pomysł, jakżeby dalszemu postępowi dzieła zaszkodził! Bo cóż może być w całej téj tragedyi bardziej rozrzewniającego, jak ta chwila, kiedy Joanna oprzeć się nte zdoła mocy miłości, kiedy to uczucie tak zgodne z sercem człowieka, do litości ją skłania i tak naturalnie krwawe jęj męstwo rozbraja. Tę jedną namiętność zostawić trzeba Orleańskiej rycerce, bez niej, cóżby w niej ludzkiego, a zatém coby dramatycznego zostało? Jeżeli ona nie własną cnotą zwyciężyła, jeżeli nie własną winą upada, całe dzieło Szyllera stanie się tylko okazałem widowiskiem. Nie mogę więc pojąć, jaki mógł mieć powód rymotwórcy, w zjawieniu tego czarnego rycerza. Ale to uważam, iż on dotąd wiernie postępował śladami Szekspira. Bo i rymotwórcy angielski pisał także drama, którego głównym jest przedmiotem Orleańska dziewczica.

Pomiędzy jego historycznemi tragedjami, czytać należy pierwszą część Henryka VI. Tam się każdy przekona, ile Szyller naśladował angielskiego tragika. Pierwsze słowa stawającej przed królem Joanny, to doświadczenie przez które Karol chce

się o jęj władzy prorockięj przekonać, pojednanie z Filipem, obrazy tyłu bitew, nareszcie główniejsze zarysy charakterów, często nawet same wyrażenia, pierwotnie do Szekspira należą.

Ten nawet wyraz, nie wiem czy sprawiedliwie do rzędu szczytnych policzony:

„Weźcie mi serce, i z niego bijcie pieniądze.”

i ten wyraz, jest własnością Szekspira; umieścił on go w ustach Brutusa, gdy się od niego Kassysus złota domaga i tam bez porównania właściwsze ma miejsce, gdyż nic nie masz bardziej odległego, nic bardziej niepodobnego, jak Brutus angielskiego poety i Karol VII Szyllera.

Główny obraz Talbota, podobnież jest wzięty z angielskiego poety. Wojownik, pełen otuchy i dumy, serce jego nieczułe i twarde—lecz w Szekspirze Talbot głęboko porusza umysł słuchacza, kiedy się poświęca jako czuły ojciec dla syna własnego; w Szyllerze, jest on zawsze istotą ciemną, bezbożną, a co większa, wszelkim zasadom moralności przeciwną, bo konając, najohydniejsze maxymy ogłasza.

Z tego samego źródła, jak mniemam, powziął Szyller wyobrażenie siły piekielnej, mieszej się do cudowności Joanny. Szekspir, troskliwszy o chwałę swego narodu, a przez to samo nieprzyjazny Francyi, dziewicę Orleańską uzbraja w czary i w przymierzu ją z piekłem wystawia, lubo na pierwszym wstępie, ukazał ją na chwilę, jako natchnioną niebios posłankę. Nie masz ohydniejszych kolorów, nad te w jakich tam Joannę przed jęj spaleniem widzimy. Lech co w pojęciu Szekspira było potrzebnem, to właśnie, przez zbyteczne naśladowanie, stać się mogło błędem w późniejszym rymotwórcy, i nie przestanę sądzić, że ta rycerka, bez wpływu czarnego rycerza, albo co na jedno wychodzi bez wpływu piekieł, dalekoby nas mocniej interesowała. Ten jednak błąd nie daje się łatwo i wszystkim postrzegać, gdyż autor zbyt nieznacznie myśl swoją objawił, jeżeli się nie starał dobrowolnie zostawić ją ciemną i niedocieczoną.

Pilna rozważa dzieł dramatycznych Szyllera, przekonują, że jakkolwiek ten twórczy dowcip rozmaitych dróg poszukiwał w sztuce, której większą część życia poświęcił; nigdy przecież ani chciał, ani mógł odwrócić tragedyi od właściwego jęj przeznaczenia. Śmiały geniusz zbogacony rozległą nauką, pragnął rozszerzyć swój zawód: lech przy głębokiej znajomości dawnych i nowych wzorów, gdy pragnął wiele przydać do tego, co za dobre uznawał, gdy zamyślał stworzyć teatr własny dla narodu swego, gdy się różnił od poprzedników, rodzajem, kształtem, celem, wykonaniem; dalekim był zawsze od zatarcia tych znamion, które stanowią główną część rymotwórstwa dramatycznego. Czyli więc muzy historyi przenosił na scenę, jak w Wallensztejn i w Wilhelmie Tellu, aby żywy obraz dziejów, w zupełnym uroku obecnego działania, oczom widzów wystawiał; czyli uświęcając prawdy moralne, wykrywał z dziwną trafnością najtrudniejsze do odgadnięcia charaktery ludzi, czasów i dworów, jak w Don Karlosie i Maryi Stuart; czyli nakoniec usiłował godzić starożytne formy Sofokla, z własnymi wyobrażeniami o sztuce, jak w narzeczonej Messyńskiej; nie tracił nigdy z uwagi, jedyne źródła wrażeń teatralnych, zajęcia słuchacza losem osoby, walką namiętności, i tym heroizmem, co nie tylko umysł zadziwia, ale serce przenika. Widzimy to i w Joannie, chociaż tak różnej od innych dzieł rymotwórcy. Nie przestał Szyller na samej cudowności, która od początku sztuki zapowiadając nam pośrednictwo władz niebieskich, zdawała się wyłączać od uwagi naszej wszystko, co jest śmiertelnem i ludzkim.

Od chwili kiedy bohaterka uczuła pierwszy raz miłość, kiedy niebo zda się ją opuszczać, ażeby zostawiona własnej sile, poznała co ma trudnego wielkość, co heroicznego stałość w nieszczęściu; od tęj mówię chwili, już nie wątpimy, że słuchacz stał się będzie zajęty, bo niespokojność, litość i trwoga nie odstępają go we wszystkich przemianach losu, a im mniej działać będzie niewidoma potęga, tęp wydatniejszą się okaże ludzkość, ze wszystkimi przywiazaniami do niej cierpieniami.

Zapewne oświecony słuchacz, nie zaślepi się owém okaza-
 łem widowiskiem, jakie przez długi czas napelnia scenę, kiedy
 na wstępie czwartego aktu, dwór, duchowieństwo, urzędnicy, lud,
 straż, panowie, w uroczystych ubiorach przy odgłosie muzyki,
 postępują tryumfalnie do świątyni Pańskiej. Jest to obrzęd ko-
 ronacyjny Karola VII. Obrzęd przez to złączony z sztuką o któ-
 rą mówimy, że ten dzień szczęścia i radości powszechniej jest
 dziełem Joanny. Zapewne, podobne widoki więcej do oczu niż do
 serca mówiące, nie stanowią chwały pisarza: i ten wspaniały or-
 szak złotem i pochodniami błyszczący, stałby się martwym, gdy-
 by go talent Szyllera nie ożywił daleko wymowniejszym obra-
 zem. Wiedział on, że serce widzów, równie jak sztuka dramaty-
 czna, domaga się serdeczniejszych wzruszeń: i nigdy podobno wy-
 stawa sceniczna rzewniejszego nie sprawiła wrażenia, jak w tej
 chwili, kiedy obok tak głośnej radości, w całym blasku i przepy-
 chu szczęśliwego dworu wzrok i życzenie nasze, szuka tej już nie
 podobnej do siebie Joanny, już zdolnej prawdziwą litość obudzać.
 Następują po sobie dwie sceny przedziwnego układu. Sławny
 monolog w którym Orleańska rycerka zagłębia się w tajnikach
 własnego serca; jest to potęga najrzewniejszych uczuć, oznamio-
 nych mową równie szczytną jak naturalną i prostą, zda się: że
 jak z jednej strony ziemską okazałość, tak z drugiej religijna nie-
 biańska władza, towarzyszy słowom poety. Silnie zajęty słuchacz,
 nie wie, czy te wyniosłe rytmy są odgłosem wyższego natchnie-
 nia, czy wprost pochodzą z serca prostej ziemianki. Za chwilę
 postrzegamy znajome nam twarze, nieśmiałej i zatrwożonej ro-
 dziny bohaterki, któreśmy na wstępie dzieła, w wiejskim ustro-
 niu poznali; ojca, siostry, kochanka. Tu rodzicielskie żale, skar-
 gi, przekleństwa i złorzeczenia, tu grom nieba, tu trwoga króla
 i ludu, tu najwymowniejsze milczenie oskarżonej, trwogą prze-
 raża i łyzy rzewne wyciska. Wielu krytyków zgodziło się na to,
 że Szyller bez potrzeby radził się własnego wynalezenia, słu-
 chał zmyśleń wyobraźni, gdzie mu sama historia różnej wcale
 a zawsze obfitej dostarczała osnowy. Lecz przynajmniej w tém

miejsku trudno jest nie dzielić zdania poety. Bez tych jego zmy-
 szeń, miałażby literatura ten wspaniały akt, może najpodobniej-
 szy do świetnych pomników greckiej tragedyi? Ale pod wzglę-
 dem dramatycznego zajęcia, połączył tu Szyller wszystkie zale-
 ty. Joanna opuszczona od wszystkich, czy zdoła jeszcze utraci-
 łą siłę odzyskać? czy niebo sprzyjać jej będzie? są to pytania
 obudzające w widzach nadzieję i trwogę. Już odtąd losy Joan-
 ny stały się naszymi losami.

Musiałbym całą osnowę dzieła powtarzać, gdybym chciał
 przywozić, wzrastające w ostatnim akcie nieszczęścia, w tak
 silnych obrazach wydane, nieszczęścia wśród których niewiasta,
 co dotąd nadzwyczajną mocą działała, jest bohaterką przez sie-
 bie; kiedy bez wzruszenia i bojaźni przyjmuje najdotkliwsze cio-
 sy, kiedy ofiary nieprzyjaciół odrzuca, kiedy miłością pogardza,
 kiedy wszystko, życie nawet dla chwały ojczyzny poświęca. Dla
 tego zimne były, chociaż tak rozmaite, sceny w dwóch pierwszych
 aktach, bo przygody wojenne i zadziwiające zdarzenia nie są
 życiem tragedyi; żąda ona innego heroizmu, takiego właśnie
 jaki w tych ostatnich chwilach okazuje bohaterka Francyi.
 Cudowność sama odzyskuje moc swoją, kiedy ją bohaterstwo
 człowieka zda się przemagać. Tak zawsze z uczuciami Joanny
 łączyć się będą chęci i życzenia nasze; w owej pamiętnej chwili
 kiedy ona w murach więzienia targa ciężkie okowy i duchem Boga
 umocniona, na obronę króla pośpiesza:

„Przyszła ostatnia chwila; w tak nagłej potrzebie,
 Boże! gorące modły posyłam do ciebie.
 Ty w maszt okrętu zmieniasz przedziwo pajęczę,
 W nić pajęczą, żelazne przemieniasz obręcze.
 Chciej, a ta dłoń potarga ciężary tej stali,
 Chciej a prysną te mury, ta wieża się zwali!

Jeżeli siły nadprzyrodzone, mogą mieć tak widoczne uczest-
 nictwo w sprawach ludzkich, tedy bez wątpienia żaden utwór
 poezyi, czerpany w dziejach naszej religii, nie wydał ich z właści-
 wszą mocą i sztuką.

Wszystko co towarzyszy téj scenie, jest nader dramatycznie ułożoném, ponieważ szczęśliwy pomysł pisarza, utworzył jeden obraz, i z tego co obecnie widzimy, i z tego co opowiadanie czyni prawie zmysłom naszym przytomném. Godzi się więc oddać wyobraźni Szyllera hołd podziwieniu, za wynalazek, którego przed nim żaden z dramatycznych pisarzy tak trafnie a razem tak właściwie nie użył.

Bohaterka w kajdanach: los jój zawisł od powodzenia oręża wojsk walczących za murami więzienia; żołnierz przypatrujący się z wysokości wieży obrotom wojennym, i wierną zdający sprawę z tego co widzi, wiadomo jak szczęśliwie obie sceny połączają. Tak nie zmieniając miejsca, zda nam się że widzimy jeszcze Joannę, gdy potargawszy więzy, już na plac boju wybiegła.

„Już oręż w jój dłoni

Błyska pomiędzy wojskiem; już rotę przebiega,

Zaledwie oko moje lotu jój dostrzega,

Skorsza od wzroku mego, zabija żelazem;

Wszędzie jest, w wielu miejscach postrzegam ją razem.”

W téj ostatniej bitwie, która zapewniła Francji zwycięstwo, Joanna (według osnovy Schillera) śmiertelnie raniona, w oczach widzów umiera. Ostatnie jój słowa tchną cudownością, tą samą, jaką ją autor na początku dzieła otoczył.

Nie trzeba przypominać słuchaczom, iż jeżeli Szyller w ciągu téj sztuki dość wiernie trzymał się historycznych podań, odstąpił od nich zupełnie, w rozwiązaniu dzieła. Wierniejszym jest prawdzie na dziejach opartój, późniejszy pisarz francuzki, który, jeżeli nie zrównał niemieckiemu poecie w wielkości szczególnych obrazów, przewyższył go niewątpliwie w układzie całości. Pomnę, że kiedy Szekspir, w tym samym przedmiocie, za każdą prawie sceną, przenosi słuchacza od brzegów Loary nad brzegi Tamizy, z Londynu do Orleanu, Paryża, Bordeaux i Rouen, kiedy ściślej w tym względzie Szyller, tak wielkiej jeszcze potrzebuje przestrzeni, do wystawienia swojej tragedyi, d'Avrigni, w pałacu książąt Normandzkich w Rouen zaczyna i kończy dzie-

ło swoje. Bez uprzedzenia o ważności przepisów dramatycznych, chcę tu jedynie wspomnieć uwagę, o której z czasem obszerniej mówić mi przyjdzie, że pojedyncze chwile wybrane z życia bohaterów, chwile najważniejsze, w samém ograniczeniu swoim, muszą koniecznie więcej pomagać do wydania ich charakterów, niż rozciągnięte dramata, które, z jakąkolwiek sztuczną jednością, chcą ogarniać może zupełniejsze, lecz natomiast mniej wydatne tychże charakterów rysy. Stosując tę zasadę do Joanny, widzimy, że Szyller chciał całe jój życie wziąć za przedmiot poematu. Wysoki jego talent, umiał z tak różnych żywiołów osnować jedną całość; jest to bez wątpienia, wielką utworu jego zaletą. Ale razem któż nie widzi, jak ta sama przestrzeń utrudniła jego obraz? Bierze on bohaterkę swoją w wiejskiej zaciszy: i ta część dzieła odłączona prologiem, jeszcze się daje łatwo z całością dramatu pogodzić. W ciągu dzieła, jeżeli poniekąd jednostajnością bitew czytelnika odstręcza, nagradza to rychło wspaniałemi widokami, pierwszego wstępu Joanny na dwór Karola, pojednaniem Filipa, sceną Lionela, a nadewszystko tak bogatą, tak świetną, jakieśmy widzieli osnową aktu czwartego. Obok tylu czynów, ostatnie chwile Joanny, jój śmierć, jój sąd, jak zdolne były zająć pisarza, który z taką prawdą i talentem malował nie-
szczęście i zgon królowej Szkocyi, tak pewnie pod ręką obfitego rymotwórcy, przeszłyby zwyczajną miarę dramatycznego poematu. Rozumiem że ten wzgląd, stał się przyczyną takiego rozwiązania, jakie w dziele Szyllera widzimy. Wolał nową cudownością, nie opartą na historycznym podaniu, wielką osnowę zakończyć, i tym sposobem zachować jój całość, niż dzieło niedokończone zostawić, albo też w zbyt ściśnionym obrazie malować to, w czém geniusz jego dosyć zapewne widział treści do utworzenia osobnego dramatu.

Wiemy z historyi, że Joanna wzięta była w niewolę od Anglików i w mieście Rouen, jako winna czarodziejstwa, skazaną została na śmierć przez panów angielskich i biskupów Normandyi. Tę chwilę autor francuzki w tragedyi swojej wystawił, Jo-

anna jest jego bohaterką w epoce życia najważniejszej. Piękna ta dusza maluje się z całą mocą, równie w słowach i odpowiedziach, jak w szlachetnym wyborze śmierci, nie chce bowiem życia swego żadną szkodą Francyi, ani żadną ujmą sławy własnej okupić. Xiążę Bedford, małżonka jego, którą związki krwi z Francją łączą, Dunois, a nadewszystko Talbot, szlachetny niewinności obrońca, chluba wieków rycerskich, w sposobie nader świetnym ozdabiają sztukę francuską. Wreszcie i to przydać trzeba na pochwałę autora, że on tak zręcznie dzieło swoje osnawał, iż zgon Joanny jest raczej skutkiem obrazu jednego człowieka, niż skazą całego narodu.

Równie Szlegel, jak pani Stael zarzucają Szyllerowi niepotrzebne użycie w całym dziele cudowności nadprzyrodzonej. „Prosta mówią powieść o zgonie Joanny, dalekoby więc więcej mogła zajmować, niż rozwiązanie przez autora wynalezione.” I zapewne, kiedy rymotwórstwo chce przydać blasku historycznej osobie, powinno przynajmniej wiernie zachować główne rysy dziejów i charakteru. Lecz ta krytyka, sprawiedliwa co do rozwiązania akcji, miałażby całe dzieło potępiać? Daleki jestem od takiego mniemania. Rozumiem owszem, że im mniej nowsze dzieje świata, mogą nam wskazać podobnych przedmiotów: tém skwapliwiej prawdziwa poezya, korzystać z nich powinna.

Odkąd promień wiecznej prawdy objawił się światu chrześcijańskiemu, scena pozbawioną została wielkiej pomocy, jaką starożytni w religijnych swoich wyobrażeniach czerpali. Wszystkie niemal zabytki sztuk nadobnych w Grecyi, noszą na sobie to dostojne znamie. Nie byłoby godnym geniuszu usiłowaniem, przyswoić równą okazałość nowej poezyi? Mniemano, że rymotwórstwo nasze, z najszanowniejszego powodu czci i świętości, utracić musiało znaczną część swego dziedzictwa. Lecz Epopeja Tassa, jakże świetnie tą nową, nam samym właściwą cudownością jaśnieje! Nie przekładam ja zapewne Dziewicy Orleańskiej Szyllera, nad inne dzieła, których treść oparta na czuciach serca ludzkiego, téj nadziemskiej pomocy nie potrzebuje, ale razem dzi-

wię się talentowi pisarza, że tak szczęśliwie umiał odważyć się na to, co nawet w bohaterskich naszych poematach trudnem się stało.

Ma w sobie niewymowny pociąg ta nadludzka historia Joanny; jéj słowa, równie jak czucia i dzieła zachwycają cudownymi zmianami, których się nie wyrzeka umysł czujący niewidomą rękę co panuje nad światem. W zwyczajnej formie tragedyi, widzielibyśmy Joannę w jednej tylko postaci, prostej i niewinnej dziewczycy, która do przymiotów płci swojej rycerskie serce łączyła. Nowa Klorynda umiała władać orężem i opierać się słodkim ponętom miłości; nowa Sofronia ze łzami i trwogą patrzyła na stos przygotowany dla siebie; lecz drżącą stopą wstępując w płomienie, błogosławiła jeszcze ojczyźnie i królowi co ją opuścił. Piękny zapewne obraz, czyn tragiczny, zdolny przyjąć wszystkie warunki dramatycznego dzieła. Ale kiedy w jednym obrazie wystawić można dwojaki widok, człowieka i wyższej władzy która go cudownie prowadzi; prostoty i heroizmu rolników i bohaterów; gdy to wszystko bez uszkodzenia rozsądku i prawdy, razem zdumiewa i rozrzewnia; sztuka niepowinna odrzucać tych nowych źródeł piękności, byle jéj towarzyszył smak trafny; byle unikała tych błędów, téj ciemnoty, co szukając dzikiego żywiołu, dla rozkiełznanéj fantazyi w gminie i barbarzyństwie, do rzędu podobnej cudowności liczy strachy, upiory i widmy.

Powrócimy jeszcze do innych dzieł Szyllera, gdy o samych wyobrażeniach dotyczących się sztuki dramatycznej mówić będziemy. Tu ogólnie zastanawiając się nad teatrem sąsiednim, na chwałę tego pisarza wspomnieć należy, że go zastał w stanie najmniej sprzyjającym postępowi sztuki. Zamiast tworzenia dzieł, rozprawiano tam o teoriach scenicznych. Pogarda literatury francuskiej osłabić musiała poszanowanie dla wzorów starożytnych: bo jak można było z dobrą wiarą odsyłać piszących po naukę do Sofokłów i Eurypidów, tam gdzie razem zawziętą wypowiedziano wojnę najpilniejszym uczniom tych wielkich mistrzów? Dla tego ten sam krytyk, co z taką troskliwością nową poszuku-

je drogi dla poetów swojej ojczyzny w zawodzie dramatycznym, Szlegel, nie widzi jeszcze zupełnego skutku swych życzeń, ani w Szyllera, ani w Göthego dziełach. Jakkolwiek wysoko talent tych dwóch pisarzy ocenia, żadnej przecież z ich tragedij nie znajduje wolną od ważnych i sprawiedliwych zarzutów. Tłumacz i wielbiciel Szekspira, narzeka na błędy naśladowców jego, żali się na tę powódź dramatów rycerskich, która wszystkie teatry zalała. W mnóstwie tych dzieł, nie widzi nic historycznego, prócz nazwisk osób; nic rycerskiego prócz hełmów, mieczów i zbroi; nic tragicznego, prócz zabobonnej średnich wieków dzikości. Wspomina potem epokę obrazów familijnych i dramatów sentymentalnych, do których nawet Szyllera *Intrygę i Miłość* policza. Pierwsze zamknięte w ciasnym obrębie spraw domowych, powracać muszą ustawicznie do tych samych widoków, które nigdy nie wyprowadzają słuchacza za sferę codziennych jego stosunków; drugie, nadużywając najszlachetniejszego przymiotu, czułości serca ludzkiego, nie samemu tylko smakowi i sztuce czynią uszczerbek, ale często obrażają moralność. „Puść wodze twoim skłonnościom, zdaje się mówić do słuchacza pisarz takiego dramatu, patrz jak moje wychowance są niewinne i przyjemne, chociaż tak szczerze swoje słabości wyznają, słuchaj jak ten zapalony młodzieniec szczytnie przemawia, gdy go namiętność owładła!” Był autor obudził wzruszenia więcej płaczliwe, niż głębokie i moralne, byle sprowadzając w końcu sztuki jakiego wspańskiego dobroczyńcę, pojednał ojców, mężów, opiekunów, z synami, żonami, wychowancami, pewnym jest, że się podoba zniechęcałym sercom. Któż wątpi, że celem tej krytyki jest pisarz najobfitszy, który w niezbyt dawnych czasach wszystkie prawie teatry zatrudniał? W takim dążeniu skażonego smaku, nie dziw, mówi dalej Szlegel, że autorowie, zamiast szukania rady i sądu prawdziwych znawców, ubiegają się za czasowym oklaskiem gminu; nie dziw również, że wyższe talenta piszą w ustroniu dzieła, o których sceniczną wystawę nie dbają. Ztąd wielka liczba płodów samego nawet Szyllera, nie odpowiada wszystkim warunkom

jakich teatr wymaga: przechodzą one niekiedy miarę scenicznego wystawienia i są raczej poematami, do których się równie tragedia jak epopeja przyznawać może. Mówiąc o stylu właściwym poezji dramatycznej, wspomnimy nie jeden przykład zbyt przeciążony poetycznym wysłowieniem, gdzie więcej widać rymotwórcę, niż osobę mówiącą; zwracając zaś uwagę na samą akcję dramatu, łatwo się przekonamy, jak często jasność, prostota i najpożądalsza w skutkach jedność, niknie w natłoku ubocznych osób, charakterów i działań.

Teatr Włochów.—Alfieri.

Dopóki nas zastanawiają celniejsi rymotwórcy, pominąć nie możemy znakomitego pisarza, który za naszych już czasów, uświetnił tragedją włoską. Alfieri, w podróży swoich, uderzony kwitnącym stanem cudzoziemskich teatrów, pozazdrościł im tej chwały, i przyznać należy, że ją wspólną ojczyźnie swojej uczynił. Zbiór dzieł dramatycznych Alfieriego, jest przez to samo zadziwiającym, że w nim nie tyle widać kolejne rozwijanie się talentu pisarza, ile to zwykle postrzegać się daje w innych autorach. Początkowe jego sztuki już mu od razu zapewniły niezmierną wyższość nad poprzednikami, już go stawily, jeżeli nie w równi, tedy przynajmniej blisko naczelnym poetów innych narodów. Nikt bowiem nie zaprzeczy, że Alfieri co do oryginalności, co do znamienia jakie na dziełach swoich wycisnął, nie do rzędu naśladowców liczonemu być może, ale postępuje drogą właściwą twórczym umysłem. Czytając własne jego o sobie wyznania, łatwo dojść można, dla czego wielu wad nie uniknął. *In vitium duxit culpae fuga*. Chroniąc się cudzych uchybień, często niemniej wielkie choć tamtych przeciwne popełnia. Raziła go, jak mówi, niekiedy w teatrze francuzkim daleko posuniona dworszczyzna, raziły w Metastazym zbyt zniechęcającej miłości obrazy, sądził przeto, że aby się zupełnie różnił, należało mu być

więcej politykiem, niż poeta; więcej przerażającym i strasznym, niż tkliwym; więcej suchym, niż ozdobnym. Dla tego stosując się z nadzwyczajną ścisłością do przyjętych zasad, jeżeli wiernie maluje zbrodnie i namiętności, nie zna obok tego trudnej sztuki wzruszania serca. Przekonywa, lecz nie zachwyca; zadziwia, ale nie rozrzewnia; i ztąd podobno we wszystkich dziełach więcej jest podobnym do siebie samego, niż do osób i czasów które wystawia.

Najpierwszą napisał Kleopatę, która, jak sam wyznaje w liście pisanym do przyjaciela swego Calzabigi, była tém, czém zwykle bywa pierwsze dzieło autora, nie oswojonego z zawodem który śmiało obiera i do którego przystępuje z nietrwożnem o zdolnościach własnych rozumieniem. Dzieło to wystawione w jednej z stolic włoskich, nie tylko słuchaném do końca, ale jak się sam wyraża, na większy wstyd i pisarza i sądzących, oklaskami uwieczoném zostało. Pierwsze to i tak łatwe zwycięstwo, możeby na zawsze wstrzymało w nim chęć osiągnięcia wyższej doskonałości, gdyby rady światłych przyjaciół nie wskazały mu, jak wątpliwym był otrzymany tryumf. Mało kogo w tym względzie z Alfierem porównać można. Z niezmienną chęcią, z nieustraszonem wytrwaniem, postanowił osiągnąć najtrudniejszy zaszczyt, w sztuce najtrudniejszej. Co rozpoczął jak miłośnik, tego chciał jak mistrz dokonać. Oddał się więc, w nie młodym już wieku, pilnej rozwadze, wszystkich pamiętnych skarbów języka w którym miał pisać. Poszukiwał niemyślnej pomocy dawniej Grecyi i Rzymu, uczył się wzorów europejskiej literatury, jakie Hiszpania, Francya i Anglia wydała; a nie przestając na przekładach, starał się poznać dzieła w samém ich źródle. Z tak wielką pracą, drogą badań, zgłębiań, porównań, utworzył sobie wyobrażenie o sztuce, w której chciał słyszeć i naród swój wsławić. Tak on swój zamiar w liście do przyjaciela tłumaczy:

„Tragedyą w 5 aktach, pełną przedmiotu który wystawia, zawsze jedną w osnowie, wolną od powierników i niepotrzebnych świadków; rzecz ciągłą bez żadnej ubocznej przerwy, żywą i gwałtowną, ile ją namiętność osób przyspieszyć dozwoli; prostą,

ile tylko trudność sztuki dopuści; okropną, ile natura znieść zdoła; ognistą ile mi ją własne czucie ożywić pomoże: taką tragedya, jeżeli nie zdołał, przynajmniej chciałem utworzyć.” I w rzeczy samej, tragedya, zdaniem uczonych, Alfieri dał swojej ojczyźnie i nowoczesnej literaturze.

Po siedmiu latach od Kleopatry, wydał Antygonę, wkrótce po niej Filipa, Polinika, Wirginią, Agamemnona, Oresta, Rosmundę, Oktawią, Tymoleoną, Meropę i dziewięć innych nad którymi do końca życia pracował. Zalety włoskiego tragika, wierne odpowiadają powyższemu wyobrażeniu, jakie sam powziął i wynurzył o tego rodzaju poematach. Biegły własnych dzieł i zdolności sędzieja, z umysłu pewnie w definicyi swojej pominął, czego zachować nie zdołał. Wdzięk mowy i tkliwość uczuć mniej mu są znane. Przykra zaś i trudząca ścisłość, jeżeli nie powiem skąpstwo w słowach i osobach, czynią go oschłym w wystawieniu sceniczném, równie jak w czytaniu nie zawsze zrozumiałym.

Przedsięwziąłem krótki tu uczynić rozbiór jednej z najpierwszych jego tragedyi, Filip II. Osnowa ciągle okropna, a w niej miłość osłonięta tajemnicą i mało mówiąca, najwłaściwszą była dla charakteru Alfieriego, który podobne obrazy za jedyny przedmiot tragedyi uznawał.

Postrzegamy zaraz na wstępie, jak mała liczba osób ma zajmować naszą uwagę: Filip Karol, Izabella i trzech poradzców, z których jeden, raz tylko daje się widzieć na scenie, a którego autor byłby zapewne chętnie uniknął, gdyby téj jego oszczędności w osobach nie zwyciężyła chęć wydania obrazu, mającego okazać, jak przewrotność zdolną jest użyć rzeczy najświętszych do czynów srogości.

Lecz widzimy razem, jakie nowe trudności powstają z tego ograniczenia w osobach. Izabella nie mająca obok siebie serca czułego, któremoby mogła troski i cierpienia powierzyć, musi sama z sobą rozmawiać. Podobne zaś monologi, jak nie są natu-

ralne, tak potrzebują wielkich powodów i wzruszeń, które części w ciągu sztuki, niż na jej początku, widzieć i usprawiedliwić się dają. Ztąd wynika w tragedji Alfieriego, że jego scena niedokładnie co do miejsca oznaczona, równie jest niedokładną co do chwili od której swój bierze początek. Widzimy tylko królową wyrzucającą sobie miłość ku Don Karlosowi, miłość którą w głębi serca ukrywa.

Gdy ona tak walczy z sobą, Karol przybywa do jej komnaty; chce go Izabella unikać, co daje nader trafny powód do wystawienia niełaski księżęcia.

„Nienawisć dworu, moim jest udziałem,
W oczach wszystkich, wstręt ledwo stłumiony widziałem.
Utraciwszy u ojca i monarchy względy,
Nie dziw że mnie niechętni otaczają wszędy,
Lecz ty coś nie nabrała srogości zwyczajn,
Zrodzona, wychowana, w łagodniejszym kraju i t. d.

Poznajemy tu sztukę z jaką się nader zręcznie cała treść rzeczy rozwija, jak nas autor z przedwstępną historją czynu oswaja, a razem do swego celu, łączy konieczną potrzebę mówiących. Karol opuszczony od wszystkich, szuka przynajmniej politowania Izabelli, téj która na dworze Filipa, jedna tylko może mieć serce godne człowieka i litować się nad nieszczęściem cudzém, a tém bardziej nad nieszczęściem osoby, z którą miała dawniej miłość i losy podzielać.

W rozmowie pomiędzy żoną i synem Filipa, trzeba było wielki tego monarchy obraz wystawić, a razem nie ubliżyć świętym względem króla, małżonka i ojca; uczynił to autor z zupełną prawdą. Izabella stara się odwrócić płonne Don Karlosa obawy, a ten jej odpowiada:

Ach pani! ty Filipa znasz jeszcze zbyt mało,
Oby ci niebo lepiej poznać go nie dało!
Nie wiesz jak dworu tego obluda ostrożna
Ani jej takiem sercem pojąć nawet można.
Lecz obowiązek syna dla mnie zawsze święty.
A gdybym miał niebaczenie wyrzucić żal powzięty,

Pewniebym to uczynił, nie z tego powodu,
Że on moje ohydzał sławę u narodu;
Ani dla niestusznego z dostojęstw wyzucia,
Żaliłbym się na stratę ojcowskiego czucia:
O większą bym się krzywdę dopomnił w potrzebie,
On wszystko wziął mi wtenczas, gdy mi wydał ciebie.

Najlepsze wzory nie wskazują nam doskonalszego przykładu oświadczenia miłości. Wszystko tu idzie z serca i z czucia. Gdy królowa gromi tę myśl występłą, gdy Karlos z boleścią wymawia:

Taką zbrodnię popełniam!

a niewładająca już sobą Izabella, wszystkie tajemnice serca tém jednym słowem wydaje:

O gdybyś ty sam był winnym!

Cóż potem pozostawało! Doradzać księżęciu opuszczenie dworu i kraju, unikać spotkania, zamknąć serce przed niebem i ziemią, wyrzec się występnego wspomnienia.

To jest cała prawie pierwszego aktu osnowa, pełna tragicznego ducha. Aby słuchacz trwogą przejęty mógł na chwilę odetchnąć, wprowadza autor Pereza przyjaciela Karlosa, nie dla tego, aby ten mąż cnotliwy mógł w dalszym ciągu dzieła wpływać na akcyę, lub dociec tajemnicy księżęcia; ale dla tego raczej, aby mocniej jeszcze inne charaktery odcieniował.

Niepodobna skuteczniejszą trwogą otoczyć pierwszego wstępu Filipa, jak to uczynił autor w scenie otwierającej akt drugi. Król ten wychodzi w towarzystwie ministra swego Gomeza i takie mu czyni pytania:

— Gomezie! co ty nad wszystko w świecie oceniasz?

— Twoją łaskę.

— A jakim ją sposobem myślisz zachować?

— Tym samym, jakim ją otrzymałem, posłuszeństwem i milczeniem.

— Tego obojga dziś żądam od ciebie:

Już Filip zamierzał wybadać serce królowej i syna, postanowił sprawdzić okropne podejrzenie swoje!

Ma on tu rozmawiać najprzód z Izabellą, potem z xiążciem. Co może przezorność wynaleźć, wszystko jest użytém. Postrach towarzyszy obudwu idącym po sobie scenom, w których drżemy za każdym poruszeniem królowej, a okropność tragiczna do najwyższego stopnia dochodzi, gdy ojciec, prześlany na pozór, sam nakłania syna, aby się częściej odtąd z Izabellą, z matką widywał. Jest to wyraz śmierci i słuchacz nigdy się nie mógł sprawiedliwiej lękać o życie Karola i królowej. Sztuka Alfieriego nie tu do żądania nie pozostawia. Nie tylko słowa Filipa, nietylko odpowiedzi zatrwożonych ofiar przerażają, ale każde spojrzenie milczącego świadka Gomeza, staje się wróżbą okropniejszej przyszłości. Nigdy zapewne aktor nie miał ważniejszej roli, chociaż w niej tak długo jednego nie przemawia słowa.

Jak grom uderza ostatnia tego aktu scena. — Słyszałeś? Słyszałem. — Widziałeś? — Widziałem. — Więc moje podejrzenia... — Zamieniły się w prawdę. — I Filip nie jest pomszczony? — Pomyśl. — Namysliłem się, pójdź za mną.

Zbyt często wprowadzie Alfieri ubiega się za tą nadzwyczajną rozmów zwiezłością; chciałby w jednym wyrazie myśli i wielkie czucia umieszczać. Taką jest expozycja Oktawii, taką owa scena w Antygonie, zapowiadająca wyrok śmierci dla nieszczęśliwej xieżniczki. Może to być zaletą, ilekroć zgadza się z położeniem osób, a nie utrudnia potrzebnej rzeczy jasności. Nigdzie jednak nie jest tak szczęśliwie użytém, jak w Filipie; ponieważ ta sama słów krótkość tém wierniej maluje osobę i niedocieczoność jej serce.

Zmyślona litość Filipa nie zdoła uwieść Karlosa, ale mogłaby się stać się zgubną dla królowej, która, jak mówi xiążę, nie umie tego poznawać jak skażoném powietrzem oddycha. Nic więc naturalniejszego, nad początek aktu trzeciego, w którym Don

Karlos, w brew postanowieniu swemu, śpieszy do królowej; aby ją o większém ostrzegł niebezpieczeństwie, aby niewinne serce przeciw tym nowym podstępom uzbroił. Nie jest zdolną uwierzyć temu królowa, przez to samo, że pragnie syna z ojcem pojednać i ta jej łatwowierność na uczuciach najnotliwszych oparta, jest nowym dowodem wielkiej sztuki autora. Tym bowiem nader sprawiedliwym popędem fatalności, cnota i niewinność, sama sobie zgubę gotuje i w umysłach widzów nową trwogę i litość obudza. Tak odejście królowej jest w całym znaczeniu tragiczném. Zwiększa się niebezpieczeństwo Karlosa, który aby miał powód scenę opuścić, dosyć jest dla niego zobaczyć twarz zdradzieckiego Gomeza. Przyszedł on w to miejsce czekać na przybycie króla, chce korzystać z pory, aby zmyśloną radość xiążęciu oznajmił, lecz ten go bez odpowiedzi porzuca. Żaden wyraz pogardy, nie wyrównałby temu Don Karlosa milczeniu, ale też żaden wyraz nie mógłby obudzić większej nienawiści i zemsty w sercu nieprzyjaciela. Srodze obrażony Gomez, ma już przez to osobisty powód szkodenia xiążęciu, co wszystko nie jest próżną tylko sceny okrasą, ale tak ściśle się wiąże z przewidzianą wcześniej katastrofą sztuki. Pomysły jego są tu nowe, mocne i własne: ani też należą do rzędu środków pospolitych, w których często nieudolne drammaty słabej pomocy szukają.

Filip już się nie stara stwierdzać swoich podejrzeń; dość ma na tém czego się domyśla. Ta więc rada, którą zwołuje, innego nie ma celu, jak przyspieszyć śmierć nienawistnego rywala, w którym od dawna nie poznaje syna. Gomez oskarżający, Perez śmiały w niewinnego obronie i Leonard co się odważa targać najświętsze związki natury, pod zasłoną wyższej sprawiedliwości i dobra narodu: wszystkie te osoby ściśle odpowiadają historii i prawdzie. Jedną tylko tej ważnej scenie wadę zarzucić można, Da czego król niegodnego dopuszcza się udawania, aby syna potępił? Potrzebnyż był ten środek, tragiczną godność poniżający, w gronie doradców, co z twarzy pana swojego czytać umięją jego życzenia. Tragedya może i powinna wielkością okropnych

zdarzeń przerażać, ale błahe sposoby, nie są jęj udziałem. Dla tego zapewne Alfieri, w następującym akcie chciał temu fałszowi nadać jakąś cechę podobieństwa do prawdy; gdy Don Karlos wśród nocy porywa się do oręża, przeciw uchodzącym strażom Filipa, za któremi on sam nadchodzi i zastaje syna z dobytém w ręku żelazem: lecz przez to autor bardziej jeszcze w oczach słuchacza zrozumienie sztuki utrudnił. Gdyż w rzeczy samęj, do tęg chwili wiedzieć z pewnością nie można, jaki był powód uwięzienia Karlosa? Jeżeli to miało nastąpić za nieroztropne dobycie oręża, tedy krwawa narada aktu trzeciego niepotrzebna była. Jeżeli zaś z tęg narady, straszny ten wyrok wypływa, nie należało émić szlachetnego charakteru xiążęcia, ani tym bezskutecznym zamachem, ani tą powodzią złorzeczeń i obelg, jakich xiąże w obliczu ojca przeciw niemu używa.

Z tęg wszystkiém, po wtrąceniu Karlosa do więzienia, okropność tragedyi z nadzwyczajną wzmaga się mocą; scena króla z Izabellą jest straszna: bo w tęg właśnie chwili, kiedy xiąże dźwiga kajdany, przestkach i litość królowęj, tem widocznięj tajemnicę jego zdradza i śmierć Karlosa zapewnia. Tu jęj monolog najwyższe sprawia przerażenie, a następująca po nim scena z Gomezem, ofiarującym fatalną posługę, całe zgromadzenie widzów w okropnęg niepewności zawiesza. Jakże pewnym i doświadczonym autor postępuje krokiem do rozwiązania! Książę jeszcze mógł być ocalony, gdyby Izabella nieszczęsnięj mu nie przyniosła pomocy.

Don Karlos w więzieniu oczekuje wyroku śmierci, szlachetnie i spokojnie. Życie mało go już obchodzi, gdy przeznaczenie nie pozwala mu kochać najdroższęg osoby, ale śmierć jego nie będzie straszną, bo Izabellę ocali. Któż się zbliża do niego? Ona sama. Z jaką wiadomością? Z ułatwieniem ucieczki. Wyrok śmierci niewątpliwy; na głos miłości gotów jest xiąże z takięj pomocy korzystać. Lecz któż królowęj przystęp do więzienia ułatwi? Gomez. To staje się dla Karlosa ciosem śmiertelnym. Jakoż wśród tęg przerażającęg sceny przybywa Filip z swoim

niehumanym doradcą, i w tęg samęg chwili, kiedy nienawistną sobie miłość odkrywa, świadkiem jest zgonu kochanków. Srogość jęgo, do wyboru podaje Karolowi truciznę lub sztylet. Karol żelazo obiera, bo na niém postrzega nie oschłe ślady krwi przyjaciela swego Pereza, ginie i królowa, zabijając się wyrwaném Filipowi żelazem.

Krytycy, w tym ostatnim czynie postrzegali zbyt niegodną chociaż bardzo zwyczajną sztukę teatralnych śmierci. Nie tak jest łatwo, mówią, królom wydierać sztylety. Podobne sceny tęg są dalsze od prawdy, że na przypadku polegają. Jakoż lepiej zapewne byłoby, gdyby Izabella, idąc odwiedzić Xiążęcia, poniosła mu pugnał, mogący służyć nawet ku jęgo obronie. Ostatnie słowa króla uzupełniają obraz charakteru jęgo, obraz wielki, silny, prawdziwy, nie powiem podług historii, ale podług własnego rymotwórcy pojęcia.

„Czyliż dostąpię przez tę zemstę pożądanego szczęścia mojego?”

Gomezie wieczne tego zdarzenia ukrycie,
Filipowi ocali chwałę, tobie życie.

Alfieri z najściślejszą jednością czynu, stara się łączyć główne znamiona greckieg tragedyi. Nieprzyjaciół francuzkich autorów, czego sam nie tai, im przecież zdaje się być winien sztukę układu i postępu rzeczy. Jak atoli jest od nich różnym, jak wszędzie w nim widać właściwe jemu samemu znamiona!

Przywodzi mi to na pamięć światłe nader i poważne zdanie Szlegla, którem możnaby odpowiedzieć, na wszystkie za złe zrozumianą oryginalnością przytaczane powody.

„Poeta, mówi on, który umie czuć i oznaczyć przedmioty w własném wyobrażeniu, nie zaszkodzi sobie bynajmniej, gdy z rozwągą uczyć się będzie dzieł swoich poprzedników. Owszem zyska na znajomości sztuki, która prawdziwemu geniuszowi nie narzuca więzów, ani broni zostać na tęg samęg drodze tak oryginalnym, jak byli ci pisarze, którzy ją utorowali.” Dodać można, że wtenczas tylko naśladowanie jest próżniém kiedy w niém nie

własnego nie widać, kiedy przy zmianie nazwisk i rzeczy, każda scena, każdy niemal wyraz, znane już przypomina sceny i słowa, a układ jest raczej powtórzeniem dawnych dramatów, niż własnego tworu obrazem.

Mamy w języku naszym kilka Alfierego tragedyj, które acz nie doznały wielkiego powodzenia na scenie polskiej, liczyć je przecież należy do rzędu znakomitych przysług uczynionych literaturze. Same oryginały nie rymowym wierszem pisane, usprawiedliwiają poniekąd tłumacza Saula, że przekład swój prozą wykonał, śpiewy jedynie Dawida w wierszu wydając. W samej rzeczy, jak trudno jest połączyć zwięzłość Alfierego z obowiązkiem rymowania; tak tłumaczenie prozą małoby do życzenia pozostawiało, gdyby je taka znamionowała doskonałość stylu, jakiej sam rodzaj wzniosłej tragedyi wymaga. Jeden z najlepszych pisarzy, Rousseau, zdołał obejść się bez pomocy wiersza w scenie Pigmaliona i Galatei, której przyznano zgodnie, nadane od autora imię sceny lirycznej. Ma bowiem i proza warunki dźwięku, harmonii, tej brzmienności okresów, którą starożytni z rymem równali. W takim pojęciu, tłumacz prozaiczny nie usuwałby przez to wszystkich trudności, możeby nawet większe sobie stwarzał od tych, jakie wiersz za sobą pociąga. Lecz gdy nie tak nie jest przeciwną tragedyi, jak styl zwyczajny i pospolity; sądzę, iż od dzieł Alfierego poezji odłączać nie można; lecz poezji razem wyborniej, a ścisłości i charakterowi oryginału nie ujmującej.

W przekładzie Wirginii Felińskiego, byłoby trzeba więcej zwięzłości i miary, jak w przekładzie Filipa więcej gładkości. Jest to główna Alfierego wada, sprawiedliwie od współziomków zarzucana, że język najpłynniejszy, w twardy i ciężki przeistacza; i tę przywarę wolno jest tłumaczowi usunąć. Agamemnon może nieco za skwapliwie przekładany, potrzebujący silnej poprawy i wypracowania, najmniej u nas miał powodzenia, może i z tego powodu, że dzieła pisarza włoskiego, im z mniejszej liczby osób złożone, im prostsze, tém więcej potrzebują doskonałej gry

aktorów. Tem przekonaniem powodowany, nie waham się mniemać, że ostatnie widziane u nas tłumaczenie Alfierego Antygony, mimo to że nie dość zapału w słuchaczach wzbudziło, godnym jest przecież naśladowania innych, którzy zechcą nad dziełami tego autora pracować. Przekład najstarowniejszy, jaśniejący czyistością stylu, słów, wyrażen doborem, ma w sobie przymioty wiersza pozbawionego rymów, lecz tak razem wdzięcznego, że w niem moc i harmonia, dowodzi ciągłej baczności i niepospolitego talentu tłumacza. Wolność jakiej polski poeta użył, nie jest tak wielka jak się zdaje na pozór; powiedzieć nawet można, że wyrzekając się więzów rymu, jeszcze nie wszystkie usunął trudności, dla wydania niektórych znamion oryginału.

Ogólne prawidła.

Od wzorów jakieśmy dotąd poznali, możemy już z niejaką pewnością przystąpić do ocenienia samych przepisów sztuki.

Jeżeli pilna rozważa dzieł, w jakimkolwiek oddziale nauk pięknych, odkrywa nam znamiona każdemu rodzajowi właściwe; tedy nawzajem nie może być rzeczą obojętną, powziąć dokładne przekonanie o prawdzie, naturze i ważności tych znamion, które najwięksi mistrzowie w utworach swoich zachować usiłowali.

Lecz kiedy o tém mówić przedsięwzię, utaić nie mogę słusznej obawy, ażebym zaraz na wstępie nie odwrócił od siebie przychylną uwagę moich słuchaczy. Jakąż bowiem zdołam nadać przyjemność wyliczaniu prawd, które dla tego samego, że tyłkrotnie powtórzone już były, jeżeli nie tracą powagi rzeczy dowiedzionych i powszechnie uznanych, tracić przynajmniej muszą wszelki powab nowości. Z drugiej strony widzę, że najusilniejsza w tej mierze praca, najusilniejszy zbiór, chociażby nawet dokonany był z większym wyczerpaniem teorii, zasad, określeń, form, podziałów, wyjątków, niż to uczynił Lemercier w swojej literaturze analitycznej; jeszcze dostatecznym nie będzie, ani zdoła ogarnąć tylu rozmaitych postaci, pod którymi się geniusz objawia.

Nikt zapewne więc odemnie przekonany nie jest, że prawidła nie stworzą dramatycznego poety: wiem, jak często najmniej szacownym płodom, nie zbywa na tych gramatycznych, że tak powiem, przymiotach. W wieku Kornela uczony d'Aubignac napisał był ważne na swój czas dzieło o sztuce dramatycznej, z którego nie mało odniósł korzyści autor Horacyuszów i Cynny: lecz tenże sam d'Aubignac napisał tragedję pod nazwiskiem Zenobia, o której książę Kondesuz te pamiętne słowa powiedział: „chwałę pana d'Aubignac, że zachował wszystkie prawidła Arystotelesa; ale nie mogę tego prawidłem darować, że pozwoliły autorowi Zenobii tak niegodziwą sztukę utworzyć.”

Równie, w przeciwnym rozumieniu, dziwić się nad wielkością pomysłów Szekspira, zapatrując się z roskoszą na obrazy śmiałą jego ręką kreślone, któżby mniemał, że on chwałę swoją winien pogardzie przepisów? Porównajmy dwa dzieła równie znakomite mocą wynalezenia: niech w obudwu jaśnieją pierwszego rzędu piękności; niech je w równym stopniu zaleca myśl twórcza, która jedynie dziełom sztuki prawo do pamięci ludzkiej nadaje: nie przyznajmyż pierwszeństwa temu, któreby przy zupełnej innych zalet równości, przywiązywało nas do siebie lepszym układem, trafniejszym smakiem, szczęśliwszym wykonaniem?

Historja nauk, panowie moi, równie jak historja spraw ludzkich, wskazuje nam co czynić, czego pilnie chronić się mamy, abyśmy osiągnęli skutki, podobne tym które świat uznał za dobre. Tą drogą wyborne wzory dały prawidłom początek; ścisłe badanie rozsądku, kolejną czasu z dzieł geniuszu pewne prawdy wywiodło; sama zaś sprzeczność sądów krytyki, posłużyła do ustalenia niewątpliwych zasad sztuki. Gdy bowiem liczne doświadczenia piszących nie zawsze pomyślny uwieńczył skutek; przyznać musiano iż nie mogą być dwie drogi doskonałości, zupełnie sobie przeciwne; a tak, prawdziwy geniusz, nie wyrzekając się szlachetnego przywileju wolności, szanował prawa rozsądku i smaku z przyrodzenia powzięte. W tém ja znaczeniu pojmując wyraz naśladowanie, tak często mylnie używany, gdy jest mowa

o sztukach; nie odłączam przepisów, od téj siły natchnienia, od tych bogactw myśli i czucia, co są własnym wielkich ludzi udziałem. Jakążby naprzykład przyznać mógł zasługę autorowi, któryby w dramacie swoim, najpiękniejsze różnych dzieł sceny naśladował, któryby pożyczane od innych skutki, nie bez zrzeczności przyswoił i przytém znane teatralne osnovy, z usilną wiernością zachował; jeżeli prócz tego nie widzę w nim nic, co by oznaczało wyższą, a jemu samemu właściwą moc tworzenia. Homer, Wirgili, Tasso i Milton, równie jak Sofokl, Kornel, Szekspir, Raszyn, są tylko podobnymi do siebie, lecz nie są niewolniczymi jedni drugich naśladowcami. Sztuka nie ścieśnia bynajmniej oryginalności, owszem od niej wszystko poczyną.

Gdyby tę myśl Rafaelowi podano, ażeby smutną ofiarę Ifigenii utworzył i w żyjących postaciach przeniósł na płótno; byłoby to ograniczać jego oryginalność, chcieć mu razem wskazać główne obrazy jego warunki? Wtenczas tylko warunki takowe stałyby się uciążliwymi dla talentu, gdybyśmy od niego żądali rzeczy z podanym przedmiotem niezgodnych, niewłaściwych i zamierzonemu celowi przeciwnych. Lecz kiedy się domagamy, aby ten obraz był jednym, całym, zupełnym, aby wyobrażone w nim osoby nie były inne prócz tych, które ściśle i koniecznie do treści obrazu należą, aby każda nosiła wyraźne znamię właściwego jęj charakteru, aby rysy ich twarzy nawzajem jedne drugim udzielały czucia i życia; takie żądania nie są zapewne więzami niewoli, ale jest to raczej prawdziwa dla tworzącego pomoc: pomoc, której on może nie potrzebuje, lecz od nas raczej tych wszystkich warunków żądać będzie, abyśmy przystępując do ocenienia pracy jego, nie błądzili w zdaniu. Tak rozumiem najwłaściwsze wyobrażenie przepisów, w każdej sztuce potrzebnych.

Jak jeden czyn wielki, bohaterski i do prawdy podobny, jest epopei treścią, tak równie jeden czyn wielki i bohaterski, do prawdy podobny, podstawą jest dramatycznych utworów. Z téj ogólnej zasady wszystkie inne wynikają przepisy. Jest ona

przecież wspólna nie tylko teatralnym dziełom, ale wszystkim rodzajom poezji.

Byłoby to waleczyć przeciw oczywistości, chcieć między płonne urojenia policzać ten głos przekonania, że jedność głównego interesu, stanowi pierwszą poematów zaletę. Gdyby ta prawda, na której polegają wszystkie niemal inne przepisy, mogła uniknąć naszej uwagi w doskonalszych wzorach; postrzeglibyśmy jej potrzebę i ważność w tych dramatach, gdzie autorowie zbyt rozległą obierają przestrzeń, rzeczy, miejsca i czasu. Słuchacz wychodząc z dobrego wystawienia Atalii, możeby nie zdołał sam przed sobą zdać sprawy, że środków jakich użył poeta do zajęcia bez przerwy serca jego: bo nie dosyć jest na samych mocnych wrażeniach, aby sądzić o sztuce i odgadywać jej tajemnice. Zachwycony umysł chętniej używa rokoszy, której się oprzeć nie może, aniżeli bada, jakim sposobem rymotwórca władał jego zajęciem. Lecz gdzie pisarz, albo nie umiejący miarkować obfitości swojej, albo chcący zastąpić niedostatek wrażeń wielością widoków, gubi się w powikłanej osnowie, gdzie czytelnik rozerwany mnóstwem zdarzeń i obrazów, chociażby z talentem kreślonych, nie wie czego ma pożądać, komu sprzyjać, czym się losem zajmować; wtenczas łatwo poznajemy, że podzielony interes, moc swoją utracą.

Cóż bowiem jest najpierwszym piszącego przedmiotem? stałe przywiązywać uwagę widza, słuchacza, lub czytelnika. Jakież do tego środek najskuteczniejszy, jeżeli nie zatrzymać go jednym ciągłym i nieprzerwanym widokiem? Jak oko ludzkie, kilku różnych przedmiotów w jednejże chwili dostatecznie objąć nie może, tak umysł i serce potrzebuje jednej myśli, jednego uczucia, ażeby w nim z rokoszą wyczerpało wszystkie źródła litości, żalu, podziwienia, lub trwogi. Gdyby obok Machbeta, druga jeszcze osnowa tragicznego zdarzenia, razem postępowała, podzieleni między dwie różne akcje, albowyśmy się szczerze nie zajęli żadną, albo dawszy pierwszeństwo jednej, w drugiej upatrywaliśmy tylko nie miłą przeszkodę i przerwę. Jedność zatem nie-

bezpieczeństwa bohatera i jedność osnowy, tak jest konieczną, jak prawie niepodobną do przestąpienia. Nie idzie zatem, ażeby na przykład prócz Atalii, Joady i Eliacyna, żadne inne akcje miejsca nie miały w tém dziele, owszem są one potrzebne, lecz tyle jedynie, aby zbiegiem swoim głównemu celowi dopomagały. Antyoch w Berenice, a bardziej jeszcze Infantka w Cydzie, osobną postępuje koleją. Autor tyle nawet dokazać nie mógł, ażeby ta niepotrzebna xiężniczka, w pewnych przerwach powracająca na scenę i sama tylko płacząca, widziała się kiedykolwiek z bohaterem sztuki, a tém mniej stawiała mu jakąkolwiek do zwyciężenia zawadę, z którejby lub Rodryg, lub Xymena, najmniejszej zmiany w uczuciach i działaniach swoich doznawać mogli. Jest to więc w całym znaczeniu wyrazu, zupełna roli nieużyteczność, tak dalece, iż wszystkie jej sceny, nietylko można było bez nadwężenia dzieła usunąć, ale nawet Rousseau skuteczniając to, prawdziwą Cydowi Kornela przysługę uczynił.

Ścisła Greków prostota, surowszą była w zachowaniu tego prawidła. Znajdujemy w nich wzory, gdzie jeden czyn, bez żadnej akcji, nawet podrzędnej, całą składa tragedję. Tak Prometeusz jak Agamemnon Eschyla, są niejako jednym obrazem, jedną sceną, do której się żaden wpływ obcy nie miesza.

W pierwszej sztuce, Jowisz zagniewany przeciw bogu wynalazcy sztuk i nauk, chce ukarać w nim miłość rodu ludzkiego, bo Prometeusz udzielił śmiertelnym niebieskiego ognia i posiada razem wielką tajemnicę, tyczącą się upadku samego Jowisza, jako przywłaszczyiciela tronu Saturna. Męczarnie nie zdołają zmieścić statecznego umysłu i dzieło kończy się wykonaniem okrutnego wyroku, przez który Prometeusz staje się nieśmiertelną pastwą zgłodniałego sępa.

W Agamemnonie zemsta oczekuje na powracającego z pod Troi bohatera: Klitemnestra już przygotowała śmierć dla męża swojego — Cassandra ją przepowiada — mężobójstwo się spełnia i na końcu bezbożna para tryumfuje z swęj zbrodni.

Kiedy nawet sztuka doszła do wyższego doskonałości stopnia jeszcze i w Sofoklu częste znajdujemy przykłady tak ograniczonej jedności, tak skąpej prostoty, że te jego obrazy dramatyczne, zdają nam się nazbyt suche i zimne.

Edyp pozbawiony wzroku, obarczony cierpieniem, zgryzotą i nędzą, przychodzi do Aten, aby tam nieszczęsne życie zakończył. Syn jego Polinik i Kreon król Tebański, przybywają w toż miejsce i każdy z innych widoków usiłuje starego Edypa do Teb sprowadzić. Edyp odmawia, Tezeusz król Ateński, bierze go pod swoją opiekę, tragedia kończy się śmiercią nieszczęśliwego Edypa.

W Filoktecie tegoż pisarza osnowa równie jest prostą. Uliszes i Neoptolem chcą skłonić cierpiącego Filokteta, aby opuścił bezludną wyspę i udał się z nimi pod mury Troi. Filoktet opiera się wszystkim usiłowaniom proszących. Herkules, którego strzały posiadał, zstępuje z nieba i każe bohaterowi płynąć pod Troję. Zaledwie pojąć można, ażeby tak proste czyny, mogły się stać osnową dramatu; przecież mistrzowski talent Sofokla, umiał z nich utworzyć tkliwe, zajmujące bohaterskie tragedye: owszem, wielkość obrazów, zyskuje na ich prostocie.

Tak ściśle granice rozszerzyła nieco sztuka późniejszych, a przypuszczając akcye epizodyczne i drugiego rzędu, tego się tylko domaga po dziś dzień, ażeby one z głównego czynu wynikając, do niego wiernie dążyły. „Wielka, mówi Arystoteles, zachodzi różnica między zdarzeniami, które następują jedno po drugim, a zdarzeniami, które jedne z drugich pochodzą.” W tych wyrazach, mieści się cała tajemnica jedności akcyi. Nie może być celem tragedyi, historia życia bohatera, ponieważ tak obszerne go zawodu, ani trzechgodzinna uwaga słuchacza objąćby nie zdołała, ani pisarz dramatyczny w szczupłym i ograniczonym obrazie, rozwinałby nie mógł całego pasma licznych i znakomitych zdarzeń, dla tego samego, że są różne od siebie, że do ich wydania nowe coraz należałoby wprowadzać osoby.

Tak Szekspir, przedsiębiorąc stawić na scenie historią narodu swojego, zamknął ją w dziesięciu osobnych tragediach, czując zawsze, iż zbyt rozległy zawód zdarzeń niepodobnych do siebie, nie mógłby być nigdy jednego drammatu przedmiotem. Tak tenże sam Szekspir, w Juliuszu Cezarze, zaniedbawszy oznaczyć kresu przedmiotowi swojemu, gdy od śmierci Cezara, nagle do śmierci Brutusa i do Tryumwiratu Augusta przechodzi, gdy z Kapitolu bierze nas z sobą na pola bitew pod Filippami, nie rzecz, ale czasem tylko określony, dzieło swoje raczniej przerywa niż kończy.

Niemasz tam poematu, gdzie nie ma całości; i ta prawda od bajki do epopei równie jest ważną, a właśnie twórczej mocy pisarza dowodzi. Kornel w Horacyuszach nie mógł uniknąć sprawiedliwego zarzutu, iż w ciągu aktu czwartego, kiedy Rzym tryumf odnosi, co dotąd zdawało się być głównym celem tragedyi, zjawia się nowa i oddzielna akcya, rozpoczęta nieludzkim siostry morderstwem, a w dalszym ciągu i ten jeszcze interes zmiany doznaje, gdy rymotwórca nową rzecz otwiera, to jest sąd, niebezpieczeństwo i ocalenie młodego bohatera. Z jakimże uczuciem słuchacz z widowiska odchodzi. Widział on trzy wielkie akcye, nie razem połączone, nie jedne z drugich, jak mówi Arystoteles, wynikające, ale raczniej jedne po drugich następujące, oddzielne i różne, których wrażenia nie mogą się jednaczyć, ale owszem, późniejsze ubliżają poprzedzającym. Młody Horacyusz, co nie dawno dał mężkie i nadzwyczajne heroizmu dowody, zbrodnią splamiony, zacięra w umyśle naszym najokazalszy obraz męztwa i miłości ojczyzny. Poezya udała się tu drogą historyi i przez to zbłądziła. Jak różną jest w tym względzie osnowa Atalii! W charaktery bogatsza, zamożniejsza w to co nazywamy związaniem dzieła, ma przecież jedyny tylko przedmiot. Jedna osoba, Joas, staje się celem zajęcia naszego; a jeżeli niebezpieczeństwem arcykapłanowi, lewitom, ołtarzom Pańskim i całemu ludowi zagraża, wszystkie te że tak powiem promienie, gromadzą się w jednym ognisku. Dla czegoż działa mąż święty Joad? dla

obrony ostatniego potomka królów swoich; dla czegoż drży Jozabeta i trwogę swoją w serca słuchaczów przelewa? dla ukrycia przed zemstą niewinnego dziecięcia. Przeciw niemu sroży się można Atalia; przeciw niemu zdradziecki Mathan okrutne rady podaje. Abner, lubo nie zna tajemnicy, przecięż gdy gotów jest walczyć w obronie przybytku, tém samém broni Joasa. Tak, wszystkie sceny, wszystkie zdarzenia, słowem główny interes tragedyi, jeden cel mają, lub z jednego źródła pochodzą.

Nie wspomniał Arystoteles w poetyce swojej o jedności miejsca, gdyż ona z jedności akcji nieodzownie wypływa. Byłoby to niepotrzebnie mnożyć przepisy.

Ile wiedzieć możemy o budowie greckich teatrów, przekonujemy się, że jakożkolwiek widowiska ich były we wszelkich częściach wydoskonalone; same jednak dzieła pisarzy dramatycznych, nie okazują iżby kiedy, w ciągu jednéj tragedyi, zmieniała się scena. Obszerny obwód w którym aktorowie mieścili się, wyrażał razem te wszystkie miejsca, których rymotwórca potrzebował. Lecz nawzajem, nie mógł on sceny, z miasta do miasta, z kraju do kraju przenosić, i działanie swoje stosować musiał do zakresu przystępnego oczom słuchacza. Nowocześni pisarze, gdy budowa terażniejszych teatrów tak różną jest od starożytnych, nie wszyscy tę trudność pokonali szczęśliwie.

Uważmy naprzykład w Atalii, jak bez obrazu potrzebnego złudzenia, rzecz cała bez przerwy dzieje się w przysionku Jerolimskiego kościoła. Scena aktami nawet nie przedzielona, zawsze jest jedna i taż sama, a najsurowsze badanie dostrzedz tego nie zdoła, ażeby którakolwiek osoba, bez przyczyny, do tego się miejsca zbliżała. Tak pokonać trudność, jest to zapewne wielkim sztuki tryumfem, i jeżeli nie przyznamy, że tragedia bez tego się obejść nie może, przyznać niezawodnie musimy, że to jest nie małą zaletą, najmniej się od tego prawidła oddalić.

Lecz podobieństwo do prawdy, główniejszym jest celem pisarza; dla tego widzowie woleliby raczej inne niekiedy miejsce

mieć przed oczyma, niż się według woli autora wyrzec wszelkie potrzeby złudzenia. Weźmy naprzykład jednę z najlepszych tragedyj Kornela: Cynnę. Gdzież się tu scena odbywa? W gabinecie Augusta. I w témże to miejscu Emilia tak głośno zapowiada zemstę swoją? W témże miejscu Cynna i Maxym sprzysięgają się na zgubę Augusta? Dokądże Filokles na końcu pierwszego aktu wzywa zatrwożonego Cynnę, jeżeli w następującym to samo miejsce widzimy? Co scena, prawie nowe w tym względzie postrzegamy niepodobieństwo do prawdy.

W Cydzie odprowadzają Xymenę do własnego jéj domu. Wzdryga się ona na widok kochanka, który się ważył widokiem swoim, znieważyć progi Gomeza. Równie Dyego osobnego potrzebuje domu, a przecięż scena nie odmienia się nigdy. Alzyra, Andromaka, nie wystawiają podobnych uchybień? Trzebaż zawsze, konających z dalekiego miejsca przed oczy widzów przynosić? Trzebaż jedne ściany jak w Alzyrze poczytywać i za pałac królewski i za więzienie i za jakieś odludne miejsce, gdzie się Zamor z towarzyszami swémi, od nikogo nie postrzeżony, do bitwy gotuje? Takiéj jedności miejsca, ani pochwałać ani bronić nie można. Kiedy zaś najznakomitszych rymotwórców usiłowania dowiodły, iż to nie zawsze podobném jest do wykonania; strzeżmy się mniej rozważnie potępiać dzieła, w których autor w obrębie niezbyt rozległym, wystawia nam te wszystkie miejsca, gdzie jego aktorowie z konieczności działać, i słuchacze z konieczności obecni być muszą. Wszakże ta sama konieczność będzie sprawiedliwą miarą sądu naszego: i nie pochwalamy pisarza, co nas dziesięć razy w jednym akcie, nie już z domu do domu, ale z kraju do kraju przenosi.

Tak nietrafne twory, muszą razem ważniejszemu daleko prawidłu uchybiać, to jest jedności czasu, i znowu po wracają do głównej wady, przeciw której oburza się podobieństwo do prawdy. Śmiech wzbudzi wystawienie, któreby w ciągu pięciu aktów, zmieniało młodego bohatera w zgrzybiałego starca, kiedy wszyscy co go otaczali przed dawnymi laty, ani osób, ani postaci swo-

j jej nie zmieniają. Dla kilku dobrych myśli lub śmiałych wyrażen, możnaż tak niedokładne dzieła pochwalać, i dla tych samych przyczyn, które z jednej strony potępiają zbyt szkolne przepisów pilnowanie, możnaż z drugiej poklaskiwać nie już śmiałości godnej przebaczenia, ale zuchwalstwu będącemu zwykle najwłaściwszém znamieniem mierności? Sądźmy o rzeczach z umiarkowaniem, nie dajmy nad sobą władzy przesądom, ależ nie podciągajmy pod swobodę geniuszu, niedorzecznych marzeń, rozbujalęj wyobraźni.

Muszą wprawdzie zachodzić między widzom a sceną, pewne umówione warunki, jako to: musimy zezwolić, iżby sala, obóz, twierdza, była od strony naszej otwartą, ażeby Rzymianie lub Grecy naszym mówili językiem. Godziż się na zasadzie tych koniecznych dopuszczeń, pytać się z Sismondym, dla czego by ich dalej rozciągnąć nie można? Wszakże jeżeli wystawiamy czyn jaki historyczny, którego ciąg do różnych czasów i krajów należy, czemużbyśmy nie mogli żądać od słuchacza, ażeby on w jednej chwili widział to wszystko? Widzieć on zapewne może i widziałby z ochotą, gdyby takowa historyczna zdarzeń rozciągłość, nie przeciwiła się złudzeniu, którego szuka na scenie.

Przy każdym zarzucie, miejmy na baczeniu daleko ważniejszą przestrożę, z której literatura wszystkie swoje wyprowadza sądy. Prawda tylko jest piękną i prawda sama przyjemną.

Jeżeli poeta sam w osobie swojej, nie chce stanąć pomiędzy sceną i słuchaczami, aby ich ustawicznie ostrzegał gdzie się rzecz teraz odbywa, nie przyznajmy dla tego doskonałości sceny, ani w Cydzie, ani w Alzyrze. Lecz nawzajem, wstrzymując zbytę drugą stronę swobodę, dziwić się nie będziemy, dla czego Arystoteles, Horacy, Sofokl i Rasy, jedność czynu za pierwszą sztuk dramatycznych poczytali zaletę. Idzie bowiem za nią niewątpliwie ściślejsza przynajmniej jedność miejsca i czasu, idzie zupełniejsze podobieństwo do prawdy. I tak, w dobrze osnowanym dramacie, nie wątpi słuchacz o rzeczy którą widzi, ła-

two się oswaja z wiadomościami, które z nią połączone być muszą, wie naostatek z pewnością, iż dzieło zaczęte już się skończyło. Odnosi wtenczas z teatru mocne i dobitne wrażenie, sądzi trafnie o zdarzeniach i ludziach, których miał przed oczyma, a co więkksza, nabywa sam wyobrażenia o sztuce i już nie bez słusznego prawa wyroki swoje o niej wydaje. Możeż być wyższa nad tę przyjemność i rokosz, kiedy dzieła geniuszu, nie już jak historyczna osnowa, której ślady rychło się zacierają w pamięci naszej, ale jak utwor sztuki, w sercu zostawują trwałe wrażenie czynu, charakterów, namiętności, a w umyśle głęboko odznaczają te wszystkie zalety, jakimi się pisarz wznosi do rzędu mistrzów wzorowych.

Porównyując dzieła różnych pisarzy, z tém, cośmy dotąd o trojakięj jedności mówili, postrzegamy, że warunki te, łatwe na pozór, w niewielkiej przecież liczbie dramatycznych utworów zachowane były. Odkąd pierwotna prostota tragedyi, obszerniejsze otworzyła sobie granice, razem i pierwiastkowe jej formy musiały się stać trudniejszemi do zachowania. Kornel w Cydzie, Horacyuszach i Cynnie, Wolter w Alzyrze, sam nawet nieporównany Rasy w jednym z najtragiczniejszych obrazów: w Andromace, nie zdołaliby nam odpowiedzieć na wszystkie zarzuty, co do ściślejsz jedności, bądź akcyi, bądź miejsca, bądź czasu. Ale cóż z tego wynika? Czyliż mamy lekceważyć to, na czém jasność, na czém ciągle zajęcie umysłu i serca, na czém wreszcie sama moc wrażeń, jakie odbieramy, polega? Pomnijmy na tę najważniejszą, a wszystkim przepisom panującą prawdę, że geniusz wielkością swoją łatwo drobne skazy pokrywa; jemu tylko służy owa mniemana wolność, za którą mierne talenta, z takim niekiedy przemawiają zapalem i on sam tylko poznaje, ile doskonałość z tą swobodą jest zgodna. Albo natura przedmiotu, albo niepodobieństwo wypełnienia trudnego warunku, albo osiągnięcie nowych piękności i nadzwyczajnych skutków, zdolne są w takim razie rozwiązać wątpliwość na stronę autora. Doznawaliśmy te-

go w Machbecie Szekspira, gdzie czas i miejsce żadnych prawie granic nie znały, gdzie trzy Albionu królestwa obszerną oczom naszym scenę stawily, gdzie nakoniec długie życie człowieka i rozległe pasmo rządów przywłaszczyiciela, było osnową jednej tragedyi. Lecz któż tego razem nie widział, jak główny pomysł rymotwórcy, opierając się stale na dwóch naczelnych obrazach, zastępując jednością akcyi wszystkie inne jedności, zdawał się i różne miejsca i różne czasy w jedno zbierać ognisko, i do niego zawsze przywiązaną trzymać uwagę słuchacza? Występny Machbet, występniejsza jego małżonka, prawy rycerz i obywatel w postaci nieuległego Makduffa, tak dla nas zawsze obecnymi byli; ich namiętności, charaktery i czucia, tak całą dramatu zapewniały osnowę; że umysł nasz, jednym celem zajęty, nie mieszał się częstą widoków odmianą, a sprawa czasów zdała nam się jednego dnia sprawą.

Kiedy więc, powtarzam, Horacego przepisy, z tyłu wzorów wyczerpane i tyłu nowemi wzorami poparte; daleki jestem od potępienia wszystkiego, co się z niemi niewolniczo nie zgadza. Wiem, że można, przy wierném zachowaniu szkolnych prawideł, bardzo złą tragedya napisać; bo ten sam Horacy i podobni jemu mistrzowie sztuki, wyższej od prawdziwych poetów wymagają zdolności. Znać ludzi, ich serce, ich obyczaje, charaktery; ująć znamiona wychowania, prawodawstwa, religii, w tyłu różnych krajach i wiekach; malować namiętności, wyprowadzać na scenę pamiętne ich igrzyska i ofiary; dawać nauki, godne narodów i królów; posiadać bogactwo w myśli, prawdę i rozsądek w imaginacyi, gładkość i potęgę w wymowie, wdzięk i trafność w kolorach: te są trudne przymioty, które prawodawca smaku i osobno wylicza i w jednym wyrazie zamyka:

„Mens diviniat atque os

Magna sonaturum.”

„umysł nadludzki, usta zdolne wielkość ogłaszać.” Przy takich warunkach, nie dziw zapewne, że tak mała liczba tragicznych pisarzów, od Eschyla do dni naszych, rozległy przestwór trzy-

dziestu blisko wieków zapełnia, nie dziw że z tłumu ubiegających się, zaledwie kilka imion czas i zawiść przetrwało:

„Pauci quos aequus amavit,

Jupiter, atque ardens evexit ad aethera virtus

Dis geniti, potuere.”

nie dziw na ostatek, że żadna teorya nie zdoła tego nadać, co geniusz i talent stwarza i doskonali. Lecz z drugiej strony, jakież zuchwalstwo pogardzać zechce doświadczeniem wieków? Któż roztropny poczynąć będzie najtrudniejszy zawód, od porzucenia tego wszystkiego co przed nim czyniono? Jeżeli ostatni stopień doskonałości udziałem jest geniuszu; są przecież pewne prawa i zasady w naukach i sztukach, bez których wyższa nawet zdolność, gdybyśmy ją nawet odłącznie pojmywać chcieli, nie uszłaby niebezpieczeństwa. Prawdy te natchnął rozsądek, utwierdził je sąd czasów, i równie Sofokl, Kornel i Rasyń, jak Szekspir, Alfieri, i Szyller, hołdy im oddawali.

Kto jednak z bliska porówna najcenniejsze dzieła Szekspira z tragedya Rasyńa, której nas rozbiór zatrudnił, uzna zapewne, bez ubliżenia geniuszowi angielskiego poety, niezmierną wyższość sztuki w tym ostatnim utworze. Dla tego dzieje literatury, Rasyńowi pierwsze miejsce wśród dramatycznych pisarzów a jego Atalii pierwsze miejsce pomiędzy wszystkiemi jego nawet samego dziełami, naznaczyły. Do wyższego częstokroć wygórowania dochodzi Kornel, słusznie wielkim nazwany, ale któż głębiej wdziera się w serce ludzkie, kto nas stateczniej zajmuje, kto słodsze przekonaniem zniewala, kto silniejszą gwałtownością porywa? Do tych zaś pytań nie godzi się jeszcze przydać najgłówniejszego pytania: dla czego mu tak ciągła doskonałość jest właściwą? czemu w długim zawodzie od Eteokla i Polinika, aż do Atalii, jednej zawsze drogi się trzymał, jedne prawdy wyznawał, a przecież tak nowe i wielkie odniósł tryumfy? Powiedzmy śmiało, że kiedy geniusz (bo któż go Rasyńowi zaprzeczy) w zamożnej liczbie dzieł swoich, nie widział potrzeby gardzić sztuką poprzedników i mistrzów; sztuka ta, musi

być prawdziwą jedyną, niemylną, i czei naszój godną. Gdzie indziej wiele znajdujemy dobrego, w Rasynie wszystko; gdzie indziej rymotwórcą potrzebuje pewnej rachuby i niejakiego przymusu, ażeby z dawna upatrzoną piękność na wydatne miejsce sprowadził; tu wszystko rodzi się, rozwija i wzrasta pod łatwem piórem pisarza, tak dalece, że tam gdzie sztuka wszystkie swoje tajemnice wiernie mieściła, najmniej jej dostrzegamy, ani powiemy, że twórca Atalii był niewolnikiem przepisów, kiedy je wszystkie tak ściśle zachował, albo raczej, nienaśladowanym wzorem uświęcił.

Paskal, nie bez powodu pierwszy okres każdego pisma za najtrudniejszy poczytywał; i w tragedyi nie łatwą jest rzeczą, to co wykładem zowiemy. W poemacie bohaterśkim sam rymotwórca bez trudu zapowiada: „Spiewam gniew Achilla lub Ulisesa przygody.” lecz drama usuwa z przed oczu naszych poetę, nie może on tu do nas przemówić od siebie samego. Ta więc część tragedyi, która ma sama wskazać swoje źródło i powód, może jest najtrudniejszą w wykonaniu. W owych płodach dramatycznych, gdzie cała osnowa, według upodobania autora prowadzona, od losu i dowolności zawisła, próżno żądać tego przymiotu. Ważnym jest przecież warunkiem rozsądku, ażeby słuchacz, przystępując do widowiska, poznał się na wstępie z tém co ma widzieć. Potrzebna mu znajomość przeszłości, aby o czynie obecnym mógł sądzić. Nie zastąpią tego przedmowy i prologi, i pierwszą dobrą expozycyi zaletą jest, aby osoby, które ją czynią, nie dla nas, lecz dla siebie mówiły. Nie przystoi równie, tak wszystkie wiadomości wyczerpać, iżby słuchacz zawczasu odgadł całą osnowę i rozwiązanie drammatu przewidział. Ma on tylko potrzebę i prawo (jak mówi Boileau) domyslać się skutków i w tym celu oswoić go należy z miejscem, wiekiem, narodem, wreszcie z charakterami działających osób. Tak prowadzony, nie wiedząc co się rzeczywiście stanie, wie co się stać może.

Liczne mamy w téj mierze wzory, których porównywanie naucza nas, że expozycja nie powinna być ani zbyt krótką i na-

głą, ani zbyt rozciągłą. W pierwszym razie łatwoby ją stracić mogła nieustalona jeszcze uwaga słuchacza; w drugim lękać się trzeba ostudzenia widzów, którzy przychodzą patrzeć na czyny, nie zaś słuchać długich powieści. Tak, w Rodogunie Kornela, *Laonika* zbyt rozwlekle opowiada dawne dzieje Tymagenowi, i jeszcze w końcu przerywając je nagle, obiecuje innym razem dokończyć. Jakoż w szóstój scenie tego samego aktu, gdy po wtórnie sami pozostają, niesmak sprawiać muszą, powracając do dawniej narracyi, a jeszcze jest nie trafniejszym Tymagena wezwanie:

„Lecz chciej pani dokończyć zaczętej powieści.”

Wolter słusznie w tym wykładzie trzy główne wady postrzegął: „że słuchacz nie wie kto mówi, że nie wie o kim jest mowa, że nakoniec nie wie gdzie się rzecz odbywa.” Alfieri w Oktawii chciał dać przykład, jak w kilku słowach rzecz całą można wyjaśnić i oznaczyć razem charaktery osób mówiących. Nie otwierają u niego sceny aktorowie drugiego rzędu, powiernicy, jak w Rodogunie; otwiera ją główna osoba tragedyi, Neron z Seneką, dwa wielkie i nader od siebie różne obrazy: Za podniesieniem zasłony, twarz Nerona niespokojność wyraża. „Władco świata! czego ci nie dostaje? mówi Seneka; „Pokoju; odpowiada Neron; „Miałbyś go, mówi dalej Seneka, miałbyś go, gdybyś go świata dawał. „Miałbym go gdybym Oktawii nie miał za żonę.” W tych kilku wyrazach poznajemy razem i charakter osób widzianych, i smuny los Oktawii i o co rzecz idzie; lecz ta sama zwięzłość, jak potrzebuje nie małego namysłu, aby w niej odkryć tajemnicę pisarza; tak z drugiej strony, wiele nam jeszcze do żądania zostawia. Nie znane jest widzowi miejsce sceny i tylko wiedzieć może, kto zapytuje, kto odpowiada.

Obszernie mówiąc o Atalii, zwróciliśmy uwagę na wzorowy jej wykład. Lecz nie przestańmy na tym jednym przykładzie. Znawcy sztuki podają za najlepszy wzór, expozycyą tegoż pisarza, w tragedyi pod nazwiskiem Bajazet.

Wyborna scena rozpoczynająca to dzieło, jest mistrzowską ręką kreślona. Postrzegamy w niej dwie główne a konieczne zalety, najprzód: trafnie przywiedzioną wiadomość czynów które obecną rzecz poprzedziły, powtórę, mocno wydane rysy osób działających. W pierwszym obowiązku nie trudził nas autor długim opowiadaniem zdarzeń, ponieważ te jedynie wspomniął, które na odbywającą się akcją mogły i musiały wpływać; w drugim, z charakterami osób połączył najzupełniejszy obraz obyczajów, wieku, miejsca, narodu, polityki, religii: bez czego nie moglibyśmy sądzić o tém co widzieć mamy. Nie obecny Amurat, acz w obozie pod murami Babilonu wątpliwego szuka zwycięstwa, tak przecież jest nam od téj pierwszej sceny znany; iż imię jego rzuca postrach na otwierające się przed nami widowisko. Na samym wstępie rozjaśniona ośnowa, chociaż zawiślana, już dla nas trudną nie będzie do objęcia, bo sztuka pisarza oswoiła słuchaczów z miejscem, czasem i osobami. Jeżeli mówiący Wezyr, którym wyniosłość włada, jeżeli śmiała i wielowładna Roxana, od której skinienia losy państwa zawisły, jeżeli nakoniec Amurat mogący w każdej chwili stanąć w murach Seraju, trwogę i przerażenie zapowiadają; z drugiej strony, rzewne politowanie przywiązuje nas do życia szlachetnego Bajazeta i z dala przeglądamy niepewne losy Atalidy. Tak dwa najsilniejsze uczucia, walczą już w sercach naszych i już od pierwszej sceny, sztuka tragiczna w całej mocy jaśnieje.

Ale te wszystkie zalety, potrzebują, jakem powiedział, jedną jeszcze, która je uwieńcza i zupełnej doskonałości znamieniem oznacza. W tego rodzaju wykładach, nic się dzieć nie powinno dla nas, wszystko dla osób mówiących. Zachodzi tu przecież pytanie, dla czego Akomat wprowadza powiernika swego Osmina w niedostępne i śmiercią grożące ściany seraju? Był to jego wysłaniec do obozu sułtana. Powrócił aby zdał sprawę niecierpliwemu panu swojemu. Czemuż go więc Akomat już dawniej nie wysłuchał w własnym pałacu? czemu go wiedzie do podwojów sułtanki i tam gdzie ona w każdej chwili przybyć może; czemu

jednak nie przybywa, aż po skończonych Akomata i Osmina zwierzeniach? Tak trudną jest dramatyczna sztuka, że często najdoskonalsze dzieła bez niejakich zarzutów pozostać nie mogą.

Gdyby nie jedność miejsca tak ściśle zachowywana, mógłby zapewne Akomat, z większym podobieństwem do prawdy, odbyć tę pierwszą scenę w domu swoim; tam jego poufałe wyrazy i własny obraz tak głęboko pomyślany, miałyby więcej prawdy, aniżeli ubliżały wyższemu roztropności obowiązkowi. Ztamtąd wreszcie prowadziłby on Osmina przed oblicze Roxany, aby ten obecny świadek wątpliwych Amurata losów, skłonił ją do wykonania zaczętego dzieła. Lecz niepodobna jest, prawie wszystkim sztuki warunkom z równem szczęściem zadosyć uczynić, i zabroniona zmiana miejsca, musiała tu zostawić ślad niejaki przymusu. Wyznać atoli należy, że Rasyn i ten nawet zarzut przewidział, i o ile w mocy było sztuki, wszelkie niepodobieństwo usunął. Jego Akomat ma nieuchronny powód przekonać Roxanę, że stan obozu zamiarom jej sprzyja, ma zatem potrzebę prowadzić do niej powiernika swego, aby zeznał co widział. Że zaś wprzód w rozmowie z nim stan rzeczy wyjaśnia; usprawiedliwia to konieczność sztuki. Takim sposobem zbyt lekki e niepodobieństwo znika w oczach widza, a to co słyszymy, daje nam łatwo o wszystkich innych zapominać względach. W dopełnieniu bowiem tylu głównych zasad, drobne większym, nie tylko można, lecz należy poświęcić.

Ważniejsze uchybienie postrzegali krytycy w tém, że Osmin jest tylko poufałym i nie może się liczyć do rzędu osób działających w tragedji. Cóżbyśmy odpowiedzieli, gdyby nas zapytano, jaki ma powód Akomat do tak skwapliwego odkrycia tajemnic dworu i serca, jednemu z domowników swoich? Gdyby go przynajmniej używał za narzędzie dalszych działań: ale i wtenczas nawet byłaby potrzebna, byłaby roztropną owa otwartość z jaką najniebezpieczniejsze zamysły swoje odkrywa, kiedy tajemnica jedyną jest dla niego tarczą, kiedy jedno powiernika słowo zdrazieckie, mogłoby w każdym razie stan rzeczy odmienić?

Słuchacz potrzebował tego zaufania, ale go nie potrzebował Osmin. Owszem mielibyśmy prawo lękać się, ażeby tak wielkie dzieło, na samym wstępie, nie doznało ważnej przeszkody. Nie nam za wiarę poufałego nie ręczy, nie nas nie zapewnia, że ten powiernik, w nieszczęściu Akomata, własnego wyniesienia szukać nie będzie.

Podobnym sposobem w *Ifigenii* tegoż autora, Agamemnon, długo rozmawiający z domownikiem swoim Arkasem, unika wprawdzie wszelkiego zarzutu nierozwagi, lecz uniknąć nie może tej wady, iż dla wiadomości słuchaczy, wiele mu takich opowiada rzeczy, o których Arkas już dawno mógł i powinien był wiedzieć.

Z tak wysokimi przykładami, równać się nie mogą owe ekspozycje, w których jedna osoba, mówiąc do siebie samą, z osnową sztuki oswaja słuchacza. Cezar, *Katylina*, *Emilia* i tyle monologów *Alfieri*go, już przez to samo ubliżać muszą ścisłemu podobieństwu do prawdy, że taki rodzaj scen, tém właściwsze ma miejsce, gdzie stan osoby, jej namiętności, jej walka tajemna, w najgwałtowniejszym jest poruszeniu. Bardzo mało takich zdarzeń znaleźćby można, którychby wstęp, od tak silnego obrazu mógł się poczynąć. Cóż dopiero, gdyby aktor, w takim stanie przypuszczając nas do zaufania swojego, musiał wszystkim umówionym warunkom sztuki ulegać, wymienić nam swoje nazwisko, wymienić miejsce sceny i opowiadać przeszłość, aby obecność zrozumialszą uczynił?

Nie wszystkie jednak osnowy wymagają podobnego wykładu. W wielu dziełach widzimy, jak rzecz poczyną się często bez żadnych poprzedniczych objaśnień. Rozwijają się one kolejno z postępem rzeczy, i tego trybu za naganny poczytać nie można, ile razy nie cierpi na tém pojęcie słuchacza. Bo nie o drogę tu idzie, ale o skutek. Naśladowcy w tém jedynie błędzą, że z pewnych wyłączeń, powszechne chcą tworzyć prawidła. Znajdujemy tego rodzaju przykład w literaturze francuskiej, a znajdujemy go w najpierwszym dziele, od którego się chwala *Kornela* poczyną.

Cyż tego autora, żadnej prawie ekspozycji nie ma. Wiemy tylko, że *Xymena* i *Rodryg* kochają się wzajemnie, wiemy nawet, że obawy córki *Gomeza* są płonne. Lecz to co ma stanowić dalsze przeszkody, co ma składać całą sztuki osnowę, w oczach naszych się zdarza, w oczach naszych zjawiają się i nikną nowe niebezpieczeństwa: słowem, postępujemy w tém dziele razem z przypadkami. Ilekroć natura przedmiotu dozwoli, wykład tego rodzaju będzie najlepszym, bo nie masz nic bardziej przeciwnego wrażeniom teatralnym, jak te początkowe sceny, zwykłe od autorów francuskich na to jedynie poświęcane, aby przez wymuszone opowiadanie osób podrzędnych, widzów z rzeczą oswoić. Tém bardziej one ostudzają zajęcie, kiedy w ustach poufałych a zwłaszcza kobiet, częstokroć nie dochodzą nawet uszu słuchacza. Unikał tego *Rasyn*, często jednak w dziełach jego długa jednostajność scen podobnych, kiedy jej zwłaszcza nie ożywia talent aktorów, utrudza tych, co sprawiedliwie żywszej oczekują akcji. Błędzą równie monologi *Alfieri*go, i rozumiem, że w tym względzie, godne naśladowania wzory podaje *Szyller* tam, gdzie nie używa osobnych prologów jak w *Joannie*, ale razem z osnową dzieła, szczęśliwie łączy wykład tego, co słuchacz wiedzieć powinien. Wprowadza on go od razu w przedmiot, stawia oczom naszym rzecz już zaczęta, jak w *Don Karlosie*, *Tellu* i *Maryi Stuart*, a osoby jego żywiej nas uderzają, gdy je działające widzimy, niż gdy się z cudzych opowiadań dowiadujemy o ich charakterach.

Nie tylko próżném, ale nawet szkodliwém byłoby zbytne rozdrabnianie przepisów w pięknych naukach. Zawód literatury nie ma nic wspólnego z tą rzemiosłową, że tak powiem, szkolnością, co martwe formy bez rzeczy, bez zgłębiania ducha sztuki, do niewolniczego wykonania podaje. Ilekroć ztąd wyniknęło błędów, ile nieużytecznych sporów, ile płonnych teoryj; kiedy tymczasem prawdziwy talent, wsparty silną strażą rozsądku, sam z siebie, bez obcej pomocy, trafia na właściwą drogę! Miějmy na pierwszym baczeniu tę ogólną zasadę, że co wielcy mistrzowie

w utworach swoich zgodnie zachowali, to zapewne musi być nieodłącznym przymiotem rodzaju, albo przynajmniej stawać z nim w jawnej sprzeczności nie może.

Dla czego dzieła dramatyczne podzielone być muszą na akty? Dla czego więcej nad pięć takowych aktów tragedia nie przyjmuje? Jaka powin na być średnia rozciągłość tego rodzaju poematu? Jak wielka liczba działających osób może wchodzić do niego? Te wszystkie względy wskazuje sama natura widowiska, potrzeba słuchacza, rozsądek wreszcie, który szczęśliwą miarę doradza. Jedni, do jak największej ścisłości ograniczali liczbę osób, jak Alfieri: ztąd poszła niejaka suchość wystawień scenicznych, nie-naturalność monologów, trudność naostatek w postępie samej akcyi, kiedy autor nie ma komu powierzyć narracyi o tém co się stać mogło za sceną. Inni, unikając monologów, wprowadzili, jak Francuzi, mnóstwo powierników i żeby te podrzędne role potrzebnemi uczynić, często poruczają ich opowiadaniu to, coby z większym skutkiem dziać się mogło pod okiem słuchacza. Inni znowu, jak pisarze Angielscy, Hiszpańscy i Niemieccy, nie przestając na osobach ściśle do osnowy potrzebnych, chętnie rozszerzają swój zawód, nie szczędzą ról i aktorów, zdają się gromadzić do obranego przedmiotu wierną historią czasu; lecz natomiast postęp rzeczy głównej albo przerywanym bywa, albo téż, jeżeli biegły pisarz stara się przez rozliczne ogniwa, mnogość swoich obrazów z główną rzeczą połączyć, często słuchacz, tych sztucznych połączeń z łatwością dostrzedz nie może i naczelny przedmiot traci z uwagi.

Ponieważ czasowi rzeczywistemu odpowiadać winien, ile możność dozwala, czas idealny; nie mogę z tego względu nieprzyznać sprawiedliwej zalety dziełom, w których ten najpierwszy warunek prawdopodobieństwa, szczęśliwie jest zachowanym. Lecz nawzajem niesłuszniebym potępiał drammaty, które, mimo talent i sztukę pisarza, dla wydatności swojej muszą za ten obręb wychodzić, albo dla jedności czasu, poświęcać znaczne piękności. Tak, Machbet Szekspira, w znaném przerobieniu *francuzkiem*, zy-

skując może na jasności akcyi, na jedności przedmiotu, stracił na wielkości tego obojga. Zniknęła wielka część znakomitych rysów, obrazów i charakterów, które z obszernego pola trzech królestw Albionu przeniesione, pomieścić się nie mogły w szczupłych murach zamku Inwerness. Lecz kiedy rozważając Atalią, bo do tego jedyne wzoru zawsze nam wracać potrzeba, widzimy z jaką wspaniałością, a razem z jaką prostotą rzecz postępuje, kiedy wysilając wszelkie rozumowanie, pojąć nie możemy, jakby to widowisko w innym składzie, w innych formach, a z równym wrażeniem odbywać się mogło; przyznać niewątpliwie musimy, że jeżeli inne płody szacownemi są pomnikami geniuszu, ten tryumfem będzie razem i geniuszu i smaku i sztuki. Wedle téj jedynej miary, w sądzie pięknych nauk, wyższość wzorów oceniać przystoi: bo smaku od geniuszu odłączać nie można. Dar ten sam przez się nie utworzy dzieł wielkich; lecz umysł twórczą obdarzony władzą, pomnoży ją za pomocą smaku. Tą on drogą przywłaszcza sobie, co przyrodzenie w każdym rodzaju ma najpiękniejszego, tą drogą sztuka ludzka nie raz ubóstwiała naturę, i śmiertelne jej formy przyodziła nieśmiertelności postacią⁽¹⁾. Zapewne nie pogarda przepisów zadziwia w dziełach Szekspira, ale wyższego rzędu piękności ze smakiem zgodne.

Nie poczytamy za obojętne w sztuce dramatycznej, tych acz drobnych na pozór warunków, na które się rozliczne wzory zgadzają i byłoby rzeczą zbytęcną dowodami popierać, co powszechny zwyczaj we wszystkich narodach przyjął i ustalił. Równie z drugiej strony nie jest prawem dla talentu i sztuki, co niekiedy prawidłowa poetyka, mylnie, jeżeli nie lekkomyślnie, za rzecz ważną ogłasza, skoro tego wzorowe dzieła nie uświęcają.

Tłumacze naprzykład i komentatorowie Horacyusza, policyli i to do przepisów sztuki teatralnej, ażeby do rozmowy scenicznej, nie wchodziło nigdy więcej nad trzy osoby:

nec quarta loqui persona laboret.

(1) Potocki o smaku.

W samą rzecz, powiedział to do młodych Pizonów poeta rzymski w swojej sztuce rymotwórczej. Ale czy takim jest prawdziwe znaczenie jego wyrazów? Kiedy Horacyusz pisał ten list poufały, w którym bez nauczycielskiej powagi, chciał wymienić zdrowe rady rozsądku i doświadczenia, a razem umie ścić krytykę złych autorów, z właściwem sobie dowcipem; grywane wtenczas były na teatrze rzymskim sztuki Terencyusza. Pisarz ten odbierał zasłużone oklaski ludu, a najświetlejsi mężowie, jak Cezar, głosili z upodobaniem jego pochwały. Przecież w dziełach najpoprawniejszego komika łacińskiego, wiele scen znajdujemy, w których nietylko cztery osoby biorą udział do rozmowy scenicznej, ale posuwa on niekiedy tę wolność do pięciu, sześciu, a nawet siedmiu osób, czynnie zapożyczających scenę. Jakże więc wspomniane prawidło, dzikiem i niedorzecznem wydawaćby się musiało w ustach poety, który był jednym z największych wielbicieli Terencyusza? Możnaż mniemać, ażeby człowiek najdalszy od szkolnych drobiazgów, krytyk dowcipny i trafny, najżywszy miłośnik prawdy i piękności, potępiał to w prawidłach, co w samem dziele, jako nieobojetny słuchacz pochwalał? Zaiste, byłoby to rzeczą dziwną i niepojętą. Ale nie zadziwia bynajmniej, że tłumacze Horacyusza, przywiązani niekiedy do słów, wewnętrznej ich treści i wagi nie rozumieją, albo zrozumieć nie chcą. Pilniejszy rozbiór, różną całe naukę w tym wierszu okaże, i zdaje mi się tu nader przekonywającą uwaga Galianiego, który w ten sposób słowa Horacego wyklada: „Nie pomnażaj bez liczby ról głównych w dramatycznym poemacie; interess dzielący się pomiędzy czterema osobami, już trudnym się staje do utrzymania.” I bez żadnej wątpliwości, w jakimkolwiek wzorze zechcemy się o tej prawdzie przekonać, znajdziemy ją równie widoczną jak gruntowną. Andromaka Rasyna, stawiać razem cztery celne osoby tragedii, z których każda niemal w równym stopniu, chce nas losem swoim zajmować, z których każda powołaną jest do walki nadzwyczajnej i znamienicie tragicznej; Andromaka mówię, jak jest podobno jedynym w dziejach literatury, pomnikiem

podobnego zbiegu czterech wielkich razem prowadzonych akcji, tak nie przestanie być najlepszym dowodem prawdy z przepisu Horacego wyczerpanej. Pirrus i Orest, wdowa Hektora i Hermiona, dzielą zajęcie słuchacza, osłabiając nawzajem wrażenia, jakich kolejno doznaje. Zaledwie w tym sporze podzielonego interessu, góruje obraz Andromaki, który miał być głównym celem pisarza i to jeszcze, gdy na początku piątego aktu, los tej Trojanki tak tragicznie rozstrzygnięty został; na widok drugiej, strasznej katastrofy, patrząc na zgon Hermiony, na szaleństwo i męczarnie Oresta, bliscy jesteśmy zapomnienia o tém, cośmy według myśli autora, z widowiska odnieść byli powinni.

Przeciwnie, jak często większa liczba osób w jednéj scenie żywo zająć nas może, na to liczne wskazać można przykłady. Sławna scena trzeciego aktu Ifigenii tegoż pisarza, składa się z pięciu pierwszego rzędu osób; przemawiają one wszystkie, wszystkich działanie i czucie jest najgłośniejsze, a jakże wyraźny, jak razem wielki ztąd obraz wynika, kiedy Arkas odkrywa zamysł Agamemnona, zamysł straszliwy poświęcenia córki, narzeczonej Achilla, dla sprawy Greków i żądzy panowania. Klitemnestra, Achilles, Ifigenia, Eryfila i ten fatalny posłaniec okropnej wiadomości, oprócz dwóch jeszcze powiernic, obecnych na scenie, tworzą jak panom wiadomo, ów pamiętny widok, godny aby się o jego wydanie wszystkie piękne sztuki ubiegały, widok pięciu w jednéj chwili oddzielnych postaci, na których twarzach malują się tak silne i tak różne serca wzruszenia, ożywiony słowami, nad które nic wymowniejszego poezya wyrzec nie może.

Wszystko prawie cośmy dotąd o przymiotach poezyi dramatycznej mówili, ma swoje źródło w jedności głównego interessu. Jest to jedyny cel, do którego usiłowania rymotwórcy zmierzać powinny. Trzy jedności wprowadzone na miejsce tej ogólnej zasady, zjednały niekiedy sztukom teatralnym pożądany zaszczyt doskonałości; ale częściej daleko, jakśmy to widzieli, stały się powodem próżnych wysiłków, aby choć pozornie ocalić

zbyt trudne do wykonania prawidła. W najcelniejszych sztukach francuzkich, często na tém cierpi, równie prawdopodobieństwo, jak złudzenie sceniczne; bo nader mała liczba tragedyj, może się w téj mierze równać z *Atalią*. Nie można też z drugiej strony pochylać zbytniej swobody. Szyller równie na to obojętny w *Dziwicy Orleańskiej*, ściślej dostrzega miejscowości w dziełach późniejszych i tak jąłaczy ze scenami które w ystawia, iż chcąc w sztuce jego przywieść osnowę do jedności miejsca, należałoby nowe dzieło tworzyć. Zapewne część dekoracyjna, oddzielnie uważana, jest udziałem oper i czarodziejskich wystaw scenicznych. Tam często autor drammatu staje się tylko narzędziem malarza. Rzecz znowu z siebie wielka i ważna, łatwo się obejdzie bez tych zewnętrznych ozdób, które nawet niekiedy blaskiem swoim odwracają uwagę. Lecz jeżeli miejsce ma wpływ na rzecz samą, jeśli mam widzieć obrady senatu rzymskiego, mamże się lub wyrzekać tego widoku, lub całe dzieło do jednego miejsca z przymusem naciągać? Chciał już Wolter większej w tém prawidło wolności i Laharpe uczony krytyk dzieł cudzych, ani téj wolności zaprzeczał, ani jój sam unikał w najlepszym dziele swoim sceniczném, *Warwiku*. Któż zaprzeczy, ile w *Wilhemie Tellu*, *Maryi Stuart*, *Don Karlosie*, sam widok sceny treść jój ożywia? Więc powiem: może to co poniekąd słusznie zarzucają najcelniejszym tragikom francuzkim, że zbyt mało przedmiotów z dziejów własnego narodu czerpali do dzieł swoich; może to co mówię, pochodzi w części z zachowania powyższego przepisu. Nie tak łatwo zdarzenia nowszych czasów pogodzić się dadzą ze ścisłą jednością sceny, jak starożytne. Te, oczyszczone ze wszystkich ubocznych mniejszej wagi stosunków, przeszły do nas w zupełnej prostocie czynu, może przez to samo wydatniejsze i okazałsze. Tamte, bliższe pamięci, złączone z wielą wspomnieniami narodowemi, których zabytki trwają, których znajomość jest niekiedy słuchaczom obecna, lub pożądana; tracić mogą, kiedy sztuka oddala się nieco od prawdy historycznej, aby im tylko prawdę moralną nadała. Dosyć nam widzieć śmierć *Agamemnona*

w murach jego pałacu; lecz na *Bolesława* przymuszonego wyrzec się tronu, chcielibyśmy patrzeć nietylko wśród zamku, ale w obec ludu i w progach znieważonej świątyni. Może się mylę (i nie wątpię, że sztuka, im większą trudność zwycięża, tém świetniejszy tryumf odnosi) sądzę jednak i liczne mam za sobą przykłady, że tak daleko posuniona ścisłość, może czasem ująć dziełu i koloru i wyrazistości; a przynajmniej daleki jestem od mniemania, aby rozsądna w téj mierze wolność, miała być winą autorów, jeżeli zwłaszcza są zdolni okupić ją prawdziwemi pięknosciami.

Forma tragedyi, zatrzymała podziśdzień niektóre ślady najodleglejszych swoich początków, które jak we wszystkich naukach i kunsztach, musiały być bardzo niedoskonałe.

Tragedya grecka, jak wiadomo, była aktem religijnym: wystawiano w niój najgłówniejsze pomniki mitologii; obierano za przedmiot publicznych widowisk przykłady równie cudowne, jak uderzające, pomsty nieba nad zbrodniami ludzkiemi. Zgromadzone ludy Grecyi, zapatrywały się z litością, trwogą i grozą, na zaślepienie, na błędy do których prowadzi nieposkromiona przewaga namiętności. Tym sposobem chcąc powziąć dokładne wyobrażenie o dramatach ateńskich, nie można ich porównywać wprost z dziełami Kornela lub Rasyna. Rymotwórcy dawni, mając przed sobą mnóstwo widzów, jakiego dzisiejsze teatru objąć nie zdołają, będąc niejako publicznemi dziejopisami, tłumaczami tajemnic religii, nie przedstawiali na ogólnym obrazie ukaraną zbrodni, nadgrodzoną cnoty; ale dla nauki ludu, czuli potrzebę, w samym ciągu zdarzeń, przywozić zdania i maxymy moralne, bez czego ów niezmierny tłum słuchaczów, nie czyniąc własnej uwagi nad tém co widział i słyszał, nie odniósłby był z widowiska zamierzonej przez poetę korzyści.

Okoliczność ta dała powód do licznych sporów między stronnikami dawniej i nowiej tragedyi; czy sztuka dramatyczna zyskała lub straciła na usunięciu chórów? Niezaprzeczoną jest prawdą, że chóry greckie, dodawały najprzód większej okazałości

widowiskom starożytnym, czyniąc je w części podobnemi do naszej wielkiej opery tragicznej; były nadto składem nauki moralnej, przez co teatr więcej się zbliżył do przeznaczenia swojego. Poezya rozrzuciła bogactwa myśli, słów i obrazów w tej części dzieła najszczytniejszej; towarzyszył jej odgłos muzyki, co zapewne, jak można sobie wystawić, dziwnie pomnażało rozmaitość, przepych i blask widowiska. Chóry składały się zwykle z osób, które bez sprzeczności z porządkiem naturalnym akcji, na scenie przytomnemi być mogły; byli to lub mieszkańcy miejscowi, lub towarzysze jednego z głównych aktorów. Ciąg zdarzeń i rozwiązanie sztuki najbliżej ich obchodziło. Taki chór, ograniczony za Sofokla do piętnastu osób, zostawał na scenie od początku do końca dzieła, przemawiając do aktorów, biorąc udział w ich sprawach, dawał działającym rady i przestrogi, a w niektórych przerwach dramatu, opiewał wzniosłe ody i hymny, błagając bogów o pomyślny skutek cnotliwych przedsięwzięć; zachęcał bohaterstwo, litował się nad sławnym nieszczęściem; słowem, wystawiał w najpiękniejszym świetle zasady religii i moralności, te pierwsze twierdze bytu człowieka:

„Justitiam, legesque, et apertis atria portis...

... deosque precetur et oret

Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis”

Pomimo jednak tych korzyści, niewłaściwość chórów, wskazuje liczne powody do wyłączenia ich z nowoczesnej tragedyi. Mało jest takich przedmiotów, któreby jak w *Atalii*, ściśle z rzeczą spajały tę część lirycznej poezyi. Jeżeli *dramma* chce być wiernym obrazem czynów ludzkich, tedy osoby nieodzownie tylko do akcji potrzebne, mogą mieć miejsce na scenie. Wprowadzenie wielkiej liczby świadków, zbyt daleki mających związek ze sztuką, jest nienaturalnem, a blask i okazałość widowiska nie nagradza bynajmniej niedostatku prawdy i złudzenia, tych pierwszych źródeł zajęcia. Pomieszanie śpiewów z rozmową aktorów, jeszcze mniej odpowiada rzeczywistości. Prócz tego rymotwórca, używając chó-

rów spotyka za każdym krokiem trudne do pokonania zawady, kiedy musi tak osnowę swoją układać, ażeby osoby chóru miały zawsze słuszny powód zostawać na scenie. Ztąd starożytni przymuszeni byli obierać publiczne i wszystkim przystępne miejsca do czynu dramatycznego; a do czego ich konieczna przynaglała potrzeba, to często nowi pisarze, naśladowując formę, bez potrzeby, z wyraźną szkodą rzeczy, zachować usiłowali.

Weźmy którąkolwiek z tragedj greckich: najlżejsza uwaga łatwo w niej odkryje niewłaściwość chórów. Orszak ten natrętnych widzów, ciągle obecny, musi być świadkiem najskrytszych rozmów i czynów działających osób; słyszy narady dwóch stron nawzajem sobie przeciwnych. Jakaż ztąd trudność dla rymotwórcy? Zrzeka on się niekiedy prawdopodobieństwa i najpotrzebniejszego złudzenia, kiedy go w biegu akcji ustawicznie wstrzymuje jednostajność przytomnych osób: jak w tragedjach francuzkich toż samo zrzadza jednostajność dekoracyi, często zupełnie sprzeczna z położeniem aktorów i z rzeczą, która się w oczach widzów odbywa.

Nie będzie nas przeto dziwiło tak długie utrzymanie się chórów na starożytnym teatrze, kiedy wspomnimy, wedle powyższego wywodu, że ich tragedia w pieniach na cześć bogów śpiewanych miała początek. Dziwniejszą zdaje się, podług sądu uczonego *Blaira*, ta uporczywa wytrwałość nowej poetyki, za miejscem, za niezmienną nigdy postacią sceny, kiedy przedmiot cał innej wymaga. Gdyby u Greków, wynalezienie dramatycznej rozmowy poprzedziło chóry, nigdyby zapewne nie poczytali ich za konieczną część dzieł teatralnych.

Tragedya nasza, osiągnęła nowe zalety przez obfitość i rozmaite osnowanie zdarzeń. Namietności i wielkie charaktery lepiej rozwinięte, więcej działań i zawikłania, więcej zajmujących położzeń; oto są nowe znamiona, różniące nasz teatr od starożytnego. Rozmaitość ta wydoskonaliła sztukę, uczyniła ją powabniejszą, żywszą, użyteczniejszą nawet; a obszernie pole wzruszeń, tego jedynie od nas wymaga, abyśmy zachowując najważniejszy,

nieprzestępny warunek jedności rzeczy, ciągu wzrastającego interesu, do téj głównej zasady odnosili wszystkie przepisy. Celem przeto będzie dramatycznego poety, unikać wydarzeń niepodobnych do prawdy, co wyobraźnię i pamięć słuchacza utrudzają.

U Greków drama trwało od początku do końca, bez żadnego na akty podziału, bez przerwy; szło za tém, że wyobraźnia słuchaczów, nie nad czas ściśle oznaczony, nie nad miejsce ciągle widzialne przypuścić nie mogła. Podobnie i u nas, akt każdy tyle trwać winien, ile go słyszymy, i tam się odbywać, gdzie nam go jedna niezmienniona scena wystawia.

Zwyczaj zupełnego przerywania widowiska między aktami, nową jeszcze sprawił różnicę w naszej tragedji: jest ona niemniej ważną od poprzedzających i równy ma wpływ na przepis o którym mówimy. Zmiana takowa wychodząc poniekąd z obrębów miejsca i czasu, rozleglejsze otworzyła nam pole. W czasie przerwy sztuki, łatwo słuchacz uwierzy, że w tym przeciągu jakkolwiek krótkim, kilka godzin upłynęło i że on sam przeniósł się z jednego miejsca na inne.

Wyraźnie widzieć możemy silenie się i pracę starożytnych poetów, dla zwyciężenia trudności, jakie wynikały z niezbędnych naówczas przepisów. Ponieważ scena ciągle jedną być musiała, mieścili ją zwykle w przestrzeni, kilka osobnych widoków wystawiając. Dozwalała tego obszerność widowni, różna od naszej. Mimo to jednak, Sofokl i Eurypides przymuszeni byli często zbliżać i gromadzić wypadki, z ujmą ścisłego złudzenia. Nie raz wydarzenia potrzebujące kilkugodzinnego czasu, musiały być wystawiane, jako już odbyte w krótkim chóralnego śpiewu przeciągu.

Lecz jeżeli co do tych znamion, wolność nowej literatury wiele zyskała, ma jednak swoje granice. Częste zmiany miejsca, niedorzeczne czasu przedłużania, obrażają zdrowy rozsądek i niekiedy, jak mówi Blair, dziełu teatralnemu postać romansu nadają. Ztąd mamy dramatyczne utwory, niepodobne prawie do scenicznego wystawienia; ztąd i Szyller wyznaje, że nazywając swe-

go Don Karlosa poematem dramatycznym, nie miał dość na baczności, że to dzieło granem być miało na scenie. Drama przeznaczone na trzechgodzinne widowisko, nie może być podobne do Orlanda Aryosta. Jeżeli zatem między aktami wolno jest przestąpić rozsądnie prawa jedności, czasu i miejsca; w ciągu trwającego aktu zachować je najściślej należy i ten przepis nowej literatury, żadnem rozumowaniem odeprzeć się nie da, dopóty przynajmniej, dopóki prawdopodobieństwo zostanie naczelnym wszystkich utworów sztuki warunkiem.

W dalszém rozwinięciu teorii dramatycznej, mówić nam jeszcze zostaje o dostojném powołaniu poety. Jest on malarzem dziejów i ludzi, jest sędzią czynów człowieka, badaczem jego myśli i tajemnych wzruszeń. Cóż może być wyższym tragedji przymiotem, jak to, że wchodzące do niej osoby takimi na scenie widzimy, jacyemi w naturze być winny. Cyd, Horacyusz, Agamemnon, Achilles, Neron, Tankred, Ryszard, Gengiskan, z dziejów świata i z obyczajów narodów i wieków powzięci, niech będą zawsze źródłem naszej nauki. Co mówią i czynią, to nie z woli poetów, ale z ich samych serca i czasu wypływa. Dla tego nie pochwalicie Orestesa, gdy on niekiedy, miłość swą ku Hermionie, kwiecistym stylem dworzan Ludwika XIV wyraża; lecz natomiast, gdy powód swego poselstwa tłómaczy, gdy w zapale namiętności okropną zbrodnię popełnia, gdy zda się być skazaną już jędz piekielnych ofiarą, przyznacie, że miłość, rozpacz, najgwałtowniejsze serca uczucia, nigdy wierniej kreślone nie były.

Tę ja postrzegam różnicę między francuzkami i niemieciami pisarzami, że pierwsi, w wprowadzaniu osób na scenę i w oddaniu ich charakterów, radzą się koniecznej potrzeby; drudzy umieją często być wiernymi malarzami natury, ale ich obrazy nie zawsze ściśle wiążą się z dziełem. Tak na przykład Poza w Don Karlosie Szyllera, wielką część dramatu zajmuje, widąc w nim upodobany przedmiot autora, lecz jak daleko dozwalał tego dwór najpodejrzliwszego Filipa II, jak się zgadza z tym pojedynczym obrazem główny obraz i Hiszpanii i wieku, zostanie

to wątpliwem w umyśle słuchacza, który własnem przekonaniem chce sądzić o ludziach i czasach. Piękność nie może się obejść bez największej zalety: ażeby nie była zbyt cnotą, nie dosyć jest ją widzieć, trzeba jeszcze widzieć na właściwem miejscu.

Głównem znamieniem charakteru godnego tragedyi, jest władza powzięcia tak silnego zamiaru, któregoby żadne przeciwności, żadne niebezpieczeństwa nie zdołały zmienić. Tym sposobem cnota i zbrodnia mają bohaterów swoich. Lecz jak różną jedenże bohaterstwa rodzaj w szczególnych osobach postać przybiera, widzimy to w miłości Rodryga i Orestesa, w odwadze Ajaxa i Achilla. Miłość Medei lub Ifigenii, jakże się różnią! A Merope i Andromacha, acz są równie matkami, jakże je przecież tragedia niepodobnemi wystawia! Tu więc ustają przepisy, a rozsądek tylko i wzory drogę wskazują.

W Iliadzie Homera uderza nas owa niepojęta trafność szczególnych rysów, któremi on wszystkich swoich bohaterów odznaczył. Odwaga i męstwo zdają się być spólnym tyłu mężów przymiotem, przecież po odwadze i męstwie, zdolni jesteśmy każdego rozpoznać: tak dalece, że słów Ulissesa Ajaxowi, ani czynów Ajaxa nie przypisywalibyśmy Dyomedowi, bez powtarzania nawet ich nazwisk. Podobna zaleta równie jest właściwą tragedyi, Miłość naprzykład ojczyzny i chwały znamionuje bohaterów tragedyi Kornela, Horacyuszów. Przecież rodzina obrońców Rzymu, inną się chlubi cnotą, niż dom Albański. Po charakterach poznajemy związki krwi i narodu. Brat Kamilli bliższy jest dziekiego heroizmu starego Horacyusza; Sabina ma w sobie coś podobniejszego do tkliwości Kuryacyusza. Tak w pięciu osobach widoczna jest nie tylko twarz, ale słów, uczuć, namiętności i czynów różnica. Obadwa rycerze kochają ojczyznę, ale Rzymianin gotów jest potargać dla niej węzły krwi i przyjaźni, bohater zaś Alby nie mniema, iżby łza braterstwa skazić mogła wojownika chwałę. Z czego się pierwszy chlubi, to drugiego w smutku i boleści pograża.

Walczyć z nieprzyjacielem za całość ojczyzny,
I szlachetne odbierać z rąk nieznanych blizny,
Na to się prosta cnota łatwo usposobi;
Już to tysiąc zrobiło, tysiąc jeszcze robi,
Śmierć dla miłego kraju ma tyle słodczy,
Że tłum ludzi tak pięknie umrzeć sobie życzy.
Ale tam iść do boju, gdzie z przeciwną stroną,
Obrońcą jest kochanek siostry, a brat żony;
Wierzaj mi taka cnota nam samym właściwa.

Jeżeli jeden obudza w nas heroiczne uczucia, rozrzewnia drugi, nie mniej szlachetny, więcej może cnotliwy i ludzki.

Co zaś nad te obadwa charaktery, mocniej serce przenika, co wielkością zdumiewa? jeżeli nie sędziwy Rzymianina ojciec, który raduje się, że wreszcie niebo powtórny wyrokem swój wybór stwierdziło; który nie nad śmiercią dwóch synów, ale nad ucieczką trzeciego łączy leje, który naostatek drżącą rękę uzbraja, aby krwią najdroższą zagładził Rzymu i swego imienia sromotę.

Gdyby mnie nie wstrzymała trudność przekładów, zamiast rozpraw często nie dość skutecznych, niósłbym wam panowie moi wzory owych scen, w których świetne znamiona mistrzowską ręką wyrte, jaśnieją na dostojnych postaciach zdobiących dzieje dawniej i nowiej literatury. Oddzielać ich nie można od znajomości dzieł w których są umieszczone, ani od stylu jakim uczucia swe wyrażają, bo dramatyczny poeta, nie przemawia nigdy w własnem imieniu. Rozważajcie tę bogatą galerię znakomitych ludzi, tę księgę ich myśli, zwierciadło serca i chęci. Wszystkie tu szkoły, różne w teoriach, różne w wyobrażeniu o sztuce i przepisach, godzą się na jedną tajemnicę geniuszu, bez którejby wszystkie inne zalety, nie dały rymotwórcom prawa do chwały.

Odważyłem się taką scenę wyłożyć z Rasyna. Stawają w niej przed oczyma naszymi dwaj bohaterowie, Agamemnon i Achilles, obadwa z pieśni Homera dobrze nam znani, w których daleka potomność, już tylko idealne ludzkiej wyobraźni utwory postrzega. Powrócił ich z tego stanowiska dramatyczny poeta,

w rząd ludzi, których wielkość nie wychodzi z obrębów świata rzeczywistego, ani się wspiera na owęj nadprzyrodzonej sile, jaką im nadał rymotwórca Grecki. Achilles, co w Iliadzie jednemu głosu wydaniem, mężów na ziemię obalał, co Peliońskim jesiorem władał z łatwością, nie ma w tragedii tych nadzwyczajnych przymiotów; serce mu tylko dawne zostało, został ten ogień szlachetny, ta żądza chwały, ta namiętność porywczosć, która do świetnych celów zwrócona, już nie tylko zadziwia, ale ujmuje, pociąga, rozrzewnia. Przrzeczono mu za małżonkę Ifigenią, córkę Agamemnona. Pod tym on warunkiem idzie Troi dobywać, chociaż go tam czeka śmierć: ale ta śmierć jest mu pożądana, bo umrze w najwyższym chwały zaszczycie. Honor pierwszym jest bóstwem u niego, i nie tej żądy w nim potłumić nie zdoła chyba osobista obraza. Takićj doznał, gdy mu kochankę chcą wyrzucić, gdy go zmyślonym obrzędem chcą łądzić i do zbrodni śmiać używać jego imienia. Obaczmy jak swój gniew wywiera, jaką ma rozmowę z dumniejszym może od siebie Agamemnonem. Tu wiek burzliwy i młody, tu panowanie i władza przemawia. Ludzie wielcy, i wielka jest rzecz o którą idzie, całość Ifigenii, pomsta ludów greckich: los Ilionu, rząd wodza królów, wreszcie chwala Achillesa od tej rozmowy zawisła. Chociaż styl Rasyne w znacznej części w przekładzie zniknąć musiał, znajdziecie tu jednak myśli jego, tę natarczywość pytań z jaką obie osoby nastają na siebie, znajdziecie jak się z wzajemnych obelg wzmaga kłótnia, a jak razem godność mówiących, nigdy na tem nie cierpi; słowem, jak scena wiernym jest obrazem natury, ale natury szlachetnej i pięknej.

ACHILLES.

Doszły aż do mnie wieści nadzwyczajne. — Panie
Uwierzyć im nie mogłem i wzdrygam się na nie.
Mówią (nie śmiem powtórzyć strasznego wyrazu),
Że córka ma umierać z twojego rozkazu,
Że ty sam, gardząc czuciem ojca i człowieka,
Wiedziesz Ifigenią gdzie na nią śmierć czeka.
Mówią, że do tej zbrodni mnie, mnie chciano użyć,
Ja miałem za narzędzie twój srogości służyć,

Miałem pod miecz Kalchasa prowadzić ofiarę,
I taką żonie przyszłej zaprzysięgać wiarę...
Co na to powiesz panie? Mamże temu wierzyć,
Krzywdzącym ciebie wieściom dozwolisz się szerzyć?

AGAMEMNON.

Panie, ja się z dzieł swoich nikomu nie sprawiam,
Najwyższej woli mojej, córce nie objawiam.
Dowie się gdy czas przyjdzie: nie wieść, nie odgłosy,
Mój rozkaz, tobie, wojsku, oznajmi jej losy,

ACHILLES.

O! wiem ja co ją czeka, znam twój zamiar srogi.

AGAMEMNON.

Znasz? dla czego się pytasz?

ACHILLES,

Dla czego? o Bogi!

Któż się na to nie wzdrygnie, kto uwierzyć zdoła,
Że tu zbrodnie wyznają bez spłonienia czoła?
Czy rozumiesz, że będę czarnej dumie sprzyjał,
Że dozwolę byś córkę w mych oczach zabijał?

AGAMEMNON.

Ależ ty, co tak groźnie przemawiać zaczynasz,
Zapomniałeś z kim mówisz?

ACHILLES.

A ty zapominasz

Kogo Achilles kocha? kto tu obrażony?

AGAMEMNON.

I któż z mojego rodu szuka twój obrony?
Kto ci mógł nad krwią moją tę opiekę nadać?
Ojciec, nie mogeż losem własnej córki władać?
Jestżeś jej mężem? tobież te prawa przystoją?
I czyliż córka moja...

ACHILLES.

Nie, nie jest już twoją;

Wiary i sławy mojej nikt nie nadużyje,
Póki ta ręka włada, i to serce bije.
Dałeś słowo; do twoich przysięg się odwołam,
Strzedz będę prawa mego i bronić go zdołam:

Albo żeś ją nie dla mnie przyzwał do téj ziemi?

AGAMEMNON.

Bogowie tak kazali; żal się więc przed niemi.
Wiń Kalchasa, wiń obóz w téj strasznój potrzebie,
Ulissa, Menelaja... a najpierw siebie.

ACHILLES.

Mnie?

AGAMEMNON.

Ciebie, coś Azyą za twój łup poczytał,
Nieba trudził skargami, o wichry się pytał,
I gardząc moją troską w zapale i grozie,
Rozruch, wściekłość po całym roznosił obozie;
Chciałem ochronić całość tak drogiego życia,
Lecz ty nie znasz, nie pragniesz prócz Troi zdobyć!
Pragnąłem cię zatrzymać, zatrzymać nie mogę,
Chcesz, płyn—śmierć mojej córki otworzy ci drogę.

ACHILLES.

Gdzież jestem! ja to słyszę i ścierpieć? O nieba!
Nie dość krzywoprzysięstwa, jeszcze obelg trzeba!
Dla mojej żądy sławy ma płynąć krew twoja?
A cóż mi ta nieszczęsna zawiniła Troja?
Jaka mnie zemsta wiedzie do Pryama grodu?
Próżno mnie wstrzymywała matka z Bogów rodu,
Próżno i ojciec od téj wstrzymywał mię drogi;
Szukam śmierci, na którą wskazały mnie Bogi.
Dla kogo? Alboż kiedy Trojańskie szeregi,
Ośmieliły się, stąpić na Tessalskie brzegi?
Alboż kiedy w Laryssie zuchwalec szalony,
Przyszedł mi skazać honor lub siostry, lub żony?
Co mi winni? lub jaką mam zatrzeć ohydę?
Dla ciebie tam okrutny! tak dla ciebie idę;
Któremu jeden z Greków nic winnym nie byłem,
Którego wodzem królów i moim zrobiłem.
Dla ciebie... com się pomścił i Lesbos zagładził,
Wprzód, niżeliś ty twoje posiłki zgromadził.
Jakaż nas tu zebrała zemsta, jaka strata?
Nie idziemyż odzyskać żony twego brata?
Odkądże się to w ludziach zjawiła myśl płocha,
Że Achilles to straci, co Achilles kocha?

Samże twój brat (niezdolny takiej hańby dźwigać),
Ma prawo pomsty żądać i wydiercę ściagać?
Kocham twą córkę, może kochany wzajemnie;
Ona jest składem przysiąg danych wam przezemnie.
Mój lud, flotta, Achilles, dla niej się uzbraja,
Dla niej przyrzekłem wszystko, nic dla Menelaja.
Niechaj idzie, niech walczy, niech doświadcza mężstwa,
Mój krwi przeznaczonego niech szuka zwycięstwa.
Ja niedbam o Helenę i Parysa winę,
Córki twojej żądałem, bez niej nie popłynę.

AGAMEMNON.

Uciekaj więc, powracaj do ojczystej ziemi,
Ja sam ciebie uwalniam z przysięgi twojami,
Dość tu innych przybędzie, co pod moją wodzą
Walcząc z nieprzyjacielem, tę stratę nadgródzą,
Spełnią wyrok zniszczenia wiszący nad Troją,
I pozyskają chwałę co miała być twoją.
Z wyrazów sędzę, których nie umiesz ukracać,
Jakbym musiał twe dumne usługi opłacać.
Już w Grecyi nad ciebie nic wyższego nie masz,
Mnie tylko próżny tytuł nadano, jak mniemasz.
Wszystko, jeśli mnie harde nie mylą wyrazy,
Ma tu się zniżać, korzyć, drżać na twe rozkazy?
Dar wymówiony krzywdzi.—Ja z prawa starszeństwa
Mniej żądam waleczności, więcej posłuszeństwa,
Uciekaj! gniew bezsilny nie przeraża trwogą.
Jedź zrywam wszystkie związki, co nas łączyć mogą.

ACHILLES.

Jednemu tylko dziękuj związkowi w téj dobie,
Ojca Ifigenii jeszcze widzę w tobie.
Bez tego, wódz co królmi Grecyi chce władać,
Dziśby mi raz ostatni śmiał tę krzywdę zadać.
Słowo jeszcze... już będzie ostatnim wyrazem.
Mam bronić twojej córki, własnej chwały razem.
Niżli dosięgniesz serca w które chcesz ugodzić,
Tu spojrzyl! jaką drogą twój cios ma przechodzić.

KOMEDIA U STAROŻYTNYCH.

Arystofanes.

Dawszy niejaki wyobrażenie o przepisach sztuki dramatycznej przejść powinienem do drugiego jej rodzaju, który równie jak pierwszy, świetne rymotwórstwu pole otwiera. Komedia, przez to samo że jest dramatycznym utworem, w głównych zasadach musi mieć te same przymioty i prawa. Taż sama trafność w wyznalezieniu, taż całość obrazu, toż podobieństwo do prawdy, nie mniejszy interes, jaki wynikać powinien z namietności, zdarzeń i charakterów, wreszcie ogólne zalety pisarzów, co czytaniem być pragną, jasność wykładu, porządek osnowy i styl właściwy, są niezawodnie wspólnymi obu wielkim oddziałom teatralnej literatury. Różnią się jednak one od siebie wielu znamionami, równie co do celu, jak wykonania. Trzymać się tu będę drogi jaką dotąd postępowałem, nie odłączając rozumowań nad samą sztuką, od poznania wzorów.

Początki starożytnej komedyi nie są nam tyle wiadome, abyśmy z pewnością sądzić mogli o jej pierwotnym stanie, wzroście i udoskonaleniu. Wiele nas bowiem doszło imion pisarzów, dzieł mało. Już się na tę krzywdę czasów użalał tak blizki chwalił ateńskiej Arystoteles, a gdy i jego pisma nie wszystkie uniknęły zagłady, gdy ta właśnie część którą komedyi poświęcił, nie cała doszła znajomości naszej; jakąż w najusilniejszych poszukiwaniach znaleźlibyśmy korzyść, nie mając przed oczyma wzorów, albo też z przechowanych ułomków sądząc o autorach i sztuce?

Dowiadujemy się z historycznych wspomnień, że najdawniejsi Epicharmus i Phormys, obadwa z Sycylii, pierwsi wprowadzili na scenę ten rodzaj widowisk, który dziś komedią zowiemy, że go Krates Ateńczykom przyswoił, że w tym zawodzie nieco później Eupolis, Kratyrius, Arystofanes, a po nim Menander, obok Eschylów, Sofokłów i Eurypidesów słynęli.

Z pomiędzy tylu rymotwórców, jednego tylko znamy Arystofana. Jedenaście sztuk jego, ważnym są zapewne starożytności zabytkiem, a stają się dla nas tém ciekawszemi, gdy wspomnimy, że pisane były dla ludu ateńskiego, którego smak tyle nam znakomitych wzorów we wszystkich rodzajach sztuki zostawił, dla tego ludu, który jak był najtrafniejszym dzieł znawcą, tak razem musiał być najsurowszym ich sędzią. Lecz jakże tu zadziwiająca sprzeczność postrzegać się daje! Kiedy podziśdzień Hippolit, Agamemnon, Filoktet lub Edyp, są składem najsilniejszych wyrażen i uczuć, kiedy w nich podziśdzień widzimy obrazy, prawdziwie godne sceny tragicznej, i zdolną ręką kreślone; w dziełach Arystofana zaledwie upatrywać można początkowy, zaród dzisiejszej komedyi, i nie masz teraz ludu tak rozwiozłego tak na wszelką niepomnego przystojność, któryby w tej prostej a krwawej satyrze, często bez związku, bez osnowania, bez żadnego podobieństwa do porządnego drammatu, znajdować mógł rozkosz, naukę lub przyjemną zabawę.

Posłuchajmy co o tym pisarzu mówi Plutarch, godzien zaiste wiary, bo mimo zwyczajny przesąd wielu, którzy bez różnicy nie przestają bić czołem przed wszystkiem, co z oddalonych wieków pochodzi; zaprzeczyć nie można, że odczytanie Arystofana sprawdza zupełnie wyrok o nim Plutarcha.

„Nie jest (mówi) wiernym przyrodzenia malarzem, przesadza wszędzie i zawsze, a więcej mówi do gminu, niż do ludzi pewny smak i ukształcenie mających. Styl jego ciągle nierówny, nie zna miary przyzwoitości, lecz albo się wznosi do napuszenia, albo potoczną mowę do podłości zniża, albo w żartach do niedołęznego przechodzi dzieciństwa. Nie można w obrazach Ary-

stofana, rozróżnić syna od ojca, mieszkańca miasta od wieśniaka, żołnierza od rzemieślnika, bożka od sługi. Dowcip jego jest cierpki i nieprzyjemny; jeżeli chce żartować, zawsze się albo na czezych igraszkach wyrazów gruntuje, albo też ciężkich i rozwiozłych zastosowań szuka. Niewstydem jest jego wesołość, prostota nikczemnością, żartobliwość jadem. Wreszcie nie pisze dla tego, aby się podobał ludziom światłym i zacnym, lecz aby pochlebiał złości, zawiści i swywoli przewrotnych.”

O którymże by dziele podobny dziś sąd wyrzec można, chociażbyśmy wiele z téj nagany ujeli, przez wzgląd na moralne oburzenie sędziego? Przecież sztuki Arystofana, w pośrodku Aten, w téż same uro czystości, przed tém samém zgromadzeniem i na téjże scenie wystawiane były, obok wzorowych dzieł tragików greckich i nie mniejsze od pierwszych otrzymywały oklaski. Jakż tego przyczyna? Zapewne lud Ateński, u którego poezya, malarstwo i rzeźba osiągnęły wysoki doskonałości stopień, tak dalece mylić się nie mógł, iżby niepojętém dziwactwém, dzieła Eurypidesa i Arystofana poczytywał za jedno. Wierzyć też niepodobna, aby sam autor nie przewidywał, nie poznawał innego powołania komedyi, lecz ulegał panującej namiętności swoich słuchaczów. Chcieli oni w tém upatrywać, acz źle zrozumiany przywilej wolności, ażeby im na teatrach wystawiano żyjące osoby i obecne zdarzenia. Innéj osno wy komedyi nie znano, ani przypuszczano. Była to więc Satyra z ciągłych złożona dyalogów, w której, im wyraźniejsze rzucono pociski na znajome w Rzeczypospolitej osoby, tém większe upodobanie znajdowano u rozwiozłego pospólstwa. Na cóż więc rymotwórca miał zwracać usiłowania swoje? Nie na odkrycie sztuki, nie na przykłady natury, ale na przesadzone odmalowanie wybranych przez siebie ofiar, które po imieniu nazywał i za pomocą masek aktorów naśladował rysy ich twarzy. Nie tylko za cel publicznego pośmiewiska wybierano ludzi, których historia obwinia, ale i tych nawet których potomność z poszanowaniem wspomina, bo zbyt łatwe i pochopne jest nadużycie tego rodzaju oręża. Tak więc

w komedjach Arystofana nie tylko Kleon, ale znakomity wojenną zasługą Lamachus, i sam nawet Perykles, ale wielcy pisarze i mędracy, Eurypides Eschyl i Sokrates, często są przedmiotami szyderstwa i pośmiewiska. Jeżeli w którym dziele tego aktora znajdujemy niejaki rodzaj zmyślenia, nie jest to owe zmyślenie poetyczne, któreby z badań człowieka wyprowadzało ogólne obrazy, któreby z szczególnych postrzeżeń, tworzyło wierne rysy charakterów ludzkich, ale raczej są to allegoryczne osnowy, pod nieprzyjemną postacią żab, ptaków, obłoków, wyśmiewające polityczne Aten zdarzenia. Żaden z podobnych obrazów, nie może dzisiejszych czytelników zajmować, bo w tém oddaleniu czasów, rzeczą jest prawie niepodobną przejrzeć do głębi myśl pisarza, porównać ją z dzienną, że tak powiem, historią miasta, a zatem sądzić o dowcipie i trafności poety, tém zaś mniej o zalecie jego szczególnych wyrażen, które wówczas mogły mu jednać zasłużoną pochwałę.

Ciekawą jest i na gruntowném rozumowaniu opartą rozmowa, jaką Laharpe z powodu sztuk tego pisarza, wystawia pomiędzy sobą, a jednym z obywateli ateńskich. Wymyślił Lemercier w swojej literaturze analitycznej, podobny dyalog, którym chciał wszystkie zarzuty poprzednika swojego zniweczyć. Lecz trudno walczyć ze zdaniem światła rozsądku i smaku. Sam Lemercier, kiedy zapomina o potężnym swoim i trudnym do odparcia rywalu, kiedy bez względu na chęć przeciwnienia się sądom jego, własne zdanie wynurza; wtenczas potwierdza to, co dawniej pragnął zachwiać i obalić.

Chciano i u nas nie raz podać w wątpliwość sądy tego znakomitego krytyka. Powiedziano nawet, że sprawiedliwie słynący dziś we Francyi następca Laharpa, Villemain, odmówił mu zalet, jakie prawdziwego estetyka zdobić powinny. Lecz przeciwnie, wymowny ten professor pięknej literatury, umiał publicznie ocenić ważne zasługi poprzednika swego. Oto co o nim mówi w uczonej rozprawie o krytyce. „Laharpe był zrodzony do krytyki. Dzieło jego należy do rzędu pism, które długie użyte-

cznemi będą. Epoka w której żył potrzebowała takiego zachowawcy dobrego smaku. Może nie dosyć zbadał starożytnych; ale mówi o nich z podziwieniem łatwo przekonywającym, z zapalem który wznawia w czytelniku wieczne dla tych wzorów poszanie. Nowy Kwintylian, w smutnych dniach upadku nauk, broni praw języka, rozsądku i sztuki. Kiedy w końcu politycznych wstrząśnięć, okazał się na trybunie literackiej; zdrowe jego wyobrażenia, teorye proste i prawdziwe, styl czysty, łatwy, obfity, musiały się podobać wszystkim, po długim nierządzie równie smaku jak towarzyskich stosunków. Prawie zawsze rozbięra zasady Woltera; tam gdzie tego potrzeba usuwa jego docinki, lecz zatrzymuje powszechnie ich trafność i jasność. Często daje mi widzieć obecny obraz téj krytyki (z okiem trafnym i surowym) jak ją Wolter mieścił przy wnijsciu świątyni, której sam był pierwszym kapłanem.

„Laharpe, słowa są zawsze Villemaina, prześladował zły smak, z pewnym rodzajem nienawiści: a jak żywa namiętność czyni wymownym, tak gniew Laharpa dostarczał mu szczęśliwej siły wyrazów i porywającej energii.”

Niech mi słuchacze przebaczą zboczenie, które stałoby się dłuższem, gdybym chciał wszystko powtarzać, co p. Villemain o francuzkim Kwintylianem powiedział. Należy mi być troskliwym o wartość pisarza, do którego mnie wiąże głębokie przekonanie prawd naukowych i czucie piękności.

Powracam do starożytnej komedii. Taka, jak mówiłem była główna cecha epoki w Atenach, do której po większej części Arystofanes należy.

Dzika ta zabawa, w tém chyba swoje usprawiedliwienie znajdować mogła; iż płochę pospólstwo, szukało niejako odwetu, w złorzeczeniu mężom, którzy się wznieść nad jego sferę i nad wiek swój wygórować umieli.

Nie mogło trwać długo podobne zgorszenie, ale też i od razu ustąpić nie mogło. Poskromione wyrokami władzy, zuchwalstwo to, już w drugiej epoce, pod nazwiskiem średniej komedii

kształt swój nieco zmieniło. Zabroniono komicznym pisarzom używać imion prawdziwych osób, nie wyprowadzano więc już ani Demostenesów ani Sokratesów na scenę: mimo to jednak komedya z małą nader odmianą tak sama jak dawniej została, ponieważ osnowę jej czerpać z obecnych zdarzeń, i żyjące osoby pod zmyślonem tylko nazwiskiem na wzgardę ludzi wystawiać, było jeszcze powinnością i zaletą autora. Z tém wszystkiem, już ten krok godzi się poczytywać za jakiśkolwiek postęp w sztuce: gdyż on stał się źródłem nieznanéj dotąd piękności, która na tém polega, że domysł milszym jest często niż rzeczywistość. Rymotwórcy mieli tu już obszerniejsze pole dla siebie, i ten zapewne, kto lepiej zdołał ukryć rzeczywisty przedmiot swojej satyry; pierwszy sprawił słuchaczom rokosz, jakiej przedtém nie znali, taką właściwie jakiej dziś doznajemy, gdy trafną myśl dobrze osnowanej bajki zgadujemy, gdy bez gniewu sami się z przywar naszych śmiejemy, gdy porównujemy dowcipne i nie obrażające Krasickiego satyry, z śmiałym zapewne, ale zbyt jawnym, często niepowściągliwym Juwenala głosem.

I ta jest trzecia epoka komedii greckiej, którą krytycy nową mianują. W téj pierwsze miejsce trzymał Menander. Co o nim mówi Plutarch, każe nam niezmiernie straty dzieł jego żałować. „Menander, (słowa są Plutarcha), umie styl swój stosować do każdej w szczególności roli, nie zapominając że jest pisarzem komicznym, ani też nigdy nie nadużywając tego przymiotu. Przyrodzenie zawsze jest jego wzorem i przewodnikiem, a nikt go w łatwości i giętkości wyrażen przewyższać nie zdoła. Można powiedzieć, iż wysłowienie jego zawsze jest sobie podobne i zawsze tak różne jak tego potrzeba wymaga: podobne do przezroczystej wody strumienia, który płynąc między nierównymi a krętymi brzegi, wszystkie ich kształty z łatwością przybiera, nic z swojej jasności nie tracąc. Píše z dowcipem i ze smakiem dobrego społeczeństwa i zdaje się to przyrodzoną jego własnością, iżby był czytany, wystawiany, umiany na pamięć, i podobał się równie wszystkim czasom i miejscom; ani się

dziwimy czytając sztuki jego, iż wiek, w którym żył, poczytywał go za człowieka umiającego się najlepiej wyrażać, czyli pisał, czyli rozmawiał."

Nie możnaby więc przytoczyć na pochwałę Moliera, nie dostaje tylko najwyższej zalety jaką jest trafność charakterów, utworu tych istot, które służyć mogą za niewyczerpane źródło uwag całemu rodzajowi ludzkiemu, skąpców, mizantropów, tartufów. Lecz i w tym względzie sędzić będziemy mogli o geniuszu greckiego rymotwórcy, z komedij Terencyusza, któremu Juliusz Cezar wielką dawał pochwałę, gdy go pół Menandrem nazywał. Wszakże według zdania uczonych, większa część komedij łacińskich, z greckich poetów, a mianowicie z Menandra jest naśladowana.

Nie może być rzeczą obojętną dla światłych słuchaczów, widzieć w jednymże zawodzie, różne, różnych wieków i ludzi usiłowania; zważać postęp jaki sztuka czyniła, jak błędy poprzedników ostrzegały następców, jak piszący jedni z drugich korzystać umieli. Ow starożytny Arystofanes, na niepamięć skazany sądem Plutarcha, miał przecież w sobie, czém Rasyn nie wzgardził. Komedia poety ateńskiego, podała autorowi Brytannika, w weselszej chwili pomysłu, zaród pięknej jego komedij pod nazwiskiem Pieniacze. Jakże ją naśladował? Jak w dziele odległej starożytności umiał odkryć obrazy wieku swojego?

Filokleon w sztuce Arystofana, ma też samą niczém nie-pohamowaną namiętność zasiadania na krześle sądowém, jaką ma Dandin Rasyna. Zaczęcie komedij, jest toż samo prawie w obu autorach, idzie bowiem o wydobyć się Filokleona, którego syn jako pozbawionego zdrowych zmysłów zamykać i pilnować każe. Nie syty processów sędzieja, wszelkich używa sposobów, aby się z pod straży uwolnił, tak go zajmuje szczęśliwa żądza wyrokowania. Tém on żyje, tém jedynie oddycha i zaprzeczyć nie można, iżby rysy malujące tę jego namiętność, nie były prawdziwie komiczne; jak naprzykład gdy z dachu swego spuszcza się po sznurze, a w niebezpieczeństwie nawet utraty życia, o to

jedynie prosi, aby ciało jego pochowano w izbie sądowej. Szło Rasynowi tylko o rozróżnienie tych rysów, zachował i pomnożył znaczniejsze, podłe i nikczemne odrzucił.

Syn Filokleona, chcąc dogodzić jego skłonności, po rozmowie którą także poeta francuzki naśladował, podaje mu radę, ażeby urząd sędziego w własnym domu sprawował. Jakoż nadarza się wkrótce sposobność; pies występny, godzien przykładnego ukarania, jako wydierca cudzej własności; oskarżają go bowiem o porwanie sera sycylijskiego. Rozpoczyna się sprawa w całej formie sądowej. Jest pies oskarżony i pies oskarżyciel. Dwaj niewolnicy Filokleona, Xiantias i Soxya mówią za niemi, lecz razem i psy używają daru jaki im udzieliła natura, co scenie téj, nieogolonej z pewnego rodzaju komiczności, pozór ostatniej farsy nadaje.

Czytający Arystofana, znajdują w zewnętrzném urządzeniu téj sceny wiele nieprzyzwoitości. Lecz kogut postawiony obok Filokleona, aby mu sen częstym krzykiem przerywał, jest jednym z obrazów, z których i Rasyn korzystał. Znajdują się w greckim oryginale młode pieski, jako dzieci oskarżonego, użyte do wzbudzenia litości sądu. Tyle podobieństwa, mogłoby wiele mówić na stronę poety greckiego; lecz przynajmy, że pomimo to wszystko, Pieniacze Rasyna, nigdy do pierwszego rzędu komedij liczyć się nie mogą, że Rasyn w téj samej scenie rozprawy sądowej, może uniesiony przykładem Arystofana, nie mógł uniknąć zarzutu zbyt niskiej komiczności; uważamy, że sztuka francuzka winna ocalenie swoje po większej części przedziwnemu stylowi, i wierszom, które się w ustach ludzkich pozamieniały w przysłowia; uważmy nakoniec, iż wiele wyrazów poety ateńskiego powtórzyłby teraz nie można, a wtenczas poznamy, czém jest właściwie komedia Arystofana, czém naśladowanie Rasyna. Zapomina pierwszy zupełnie o swoim przedmiocie w dwóch ostatnich aktach, gdzie Filokleon za namową syna, rzuca sądownicze szermierstwo i już tylko jak człowiek pijaństwu oddany, nie wytrzymałby u nas sądu pospolitego gminu.

Cóż mówić o dziwniej widowiska postaci! Dał Arystofanes sztuce swojej nazwisko Os, dla tego nawet, aby i w tytule dzieła, zawarł krytykę Pieniaczów, porównyując ich do złośliwego owadu z brzmienia i żądła. Lecz to podobieństwo za daleko posunął, gdy sędziowie jego, tak są przybrani na scenie, jak tytuł książki wskazuje. A jakąż czynić mogły przyjemność podobne widoki, ponieważ jest dowiedzionem, iż w samej rzeczy aktorowie greccy w takich postaciach ukazywali się widzom ateńskim; w Pieniaczach, jak osy; jak żaby, obłoki i ptastwo w sztukach tych imion. Trudno tu jest dostrzedz uczuć piękności znamionujących ów czas Grecyi, obfity we wszystko, co zmysły w zachwycenie wprowadzało.

Ślusznie więc komedye Arystofana uważać należy nie za płody dowodzące pojęcia autora, ale za dzieła, w których on z własnego przekonania musiał czynić ofiarę, aby się panującemu gminowi podobał. Jakoż i w tej jego sztuce widzimy, ów obowiązek wyszydzenia i satyry, ściśle zachowany, nie już w osobie wyśmianego sędziego, ale co bezwstydniejsza, w osobie oskarżonego, któremu poeta daje nazwisko podobne do imienia jednego z żyjących wówczas wodzów ateńskich, i skradziony sér dla tego sycylijskim nazywa, że ten wódz wówczas właśnie powrócił był z wyprawy do Sycylii przedsięwziętej; co nader wyraźnem zastosowaniem jest do popełnionych zdzierstw, jakie mu śmie zarzucać.

Wspomniałem te słów kilka o sztuce, która z tak wielkiem upodobaniem na scenie naszej widziana, przypomina razem imię największego z pisarzów scenicznych i dla tego samego zamilczaną być nie może.

Zdarza się bardzo często w komedjach Arystofana, iż autor w ciągu sztuki przerywa dzieło swoje, i sam od siebie przemawia do słuchaczy, nie w prologu, nie w zakończeniu komedyi, ale w samej jego osnowie. Tam przed niemi często, lub sam się wychwala, lub w sprawach krajowych swój sposób myślenia otwiera, a najczęściej przeciw upatrzonym osobom potwarcze

rzuca pociski. Szyderstwo z ludzi, pogarda bogów, znieważenie przystojności publicznej, ciągną po sobie w Arystofanie postępują kolejną. Lecz nie widać już tych wad w komicznych Rzymu pisarzach.

Plaut i Terencyusz.

Niektórzy krytycy nie przyznawają wcale, iżby literatura rzymska miała komedya. „Nie masz właściwie mówiąc (słowa są Laharpa) komedyi łacińskiej, ponieważ pisarze rzymscy lub tłómaczyli tylko, lub naśladowali autorów greckich; aktorowie ich wyobrażają pospolicie greckie osoby i scena zawsze się w jakimś greckim mieście odbywa. Czemże jest komedya rzymska, w której nie ma rzymskiego, oprócz języka?

W samej rzeczy, nie tylko ze zdań Cycerona, Kwintyliana i Horacego, ale z własnych wyznań Plauta i Terencyusza, mamy dowód, że ich komedye czerpane były ze źródeł poetów ateńskich, a szczególnie z Menandra. Lecz gdy żaden z tych pierwotnych wzorów, czasów naszych nie doszedł, można sądzić z pewnością, jakimi Terencyusz i Plautus byli tłómaczami, lub naśladowcami? Ażeby nieomylny dać wyrok, należałoby dzieła ich z oryginałami porównać. Nadto, między tłómaczeniem a naśladowaniem niezmierna zachodzi różnica, bo i Molier w Skąpcu i w Amfitryonie naśladował Rzymskiego poetę, przecież ten wzgląd, zdaniem powszechnego smaku, nie umniejsza mu bynajmniej zaszczytu pierwszego twórcy nowoczesnej komedyi. Czemużby więc i łacińscy pisarze, w naśladowaniach swoich, nie mieli rozszerzyć granic sztuki, przyłożyć się do jej postępu, a przez to samo zyskać zasłużoną chwałę oryginalności? Wszelkie płody w sztukach pięknych, nie tylko polegają na wynalezieniu przedmiotu, ale razem na doskonałości wykonania. Francya utraciłaby tak świetny zaszczyt, jaki jej nadał w bajkach swoich

nieporównany Lafontaine, gdyby ten pisarz tracił zaletę oryginalności, dla tego, że z osnów starożytnych i dobrze znanych, tworzył przedziwne i nienaśladowane poemata. Że aktorowie w komediach Rzymskich, wyobrażają pospolicie greckie osoby, że scena nie dzieje się w własnym kraju pisarzów, nie można ztąd wnosić, iżby Rzymianie w komediach Plauta, nie poznawali samych siebie. Bo najprzód, wady i śmieszności wynikające z charakterów ludzkich, wszędzie są podobne: i wiemy jak daleko, pod postacią Figarów, można było obyczaje francuzkie malować. Owszem, pod tą zasłoną, często autor zachowuje sobie większą swobodę i czegoby w prawdziwych nazwiskach nie mógł wystawić, to w obcych obrazach tém żywiej wyśmiewa i gromi.

Powtórę, któż zaprzeczyć zdoła nowości pomysłów, talentu wykonania, autorom, co zdolni byli zyskać pochwałę i szacunek Scypionów, Cezarów, Warronów, Kwintylijanów, Horacych.

Komedia starożytna wtenczas osiągnęła prawdziwe przeznaczenie, gdy przestając być osobistą satyrą, za cel swój obrała człowieka. Odtąd stała się szkołą ludzi i godną zabawą oświeconych narodów; gdy poczęła kształcić obyczaje za pomocą dowcipu i śmiechu. Do takiego rzędu należą dzieła Plauta i Terencyusza, w których nie tylko próżną znajdujemy igraszkę wesołości, ale często nas uderzają charaktery ogólne i obrazy tak dobrze kreślone, że dziś nawet nie trudno byłoby znaleźć w społeczeństwie ludzkim prawdziwe ich wzory.

Wielkie są zaiste wady i niedoskonałości komika Rzymskiego. W dwudziestu jego sztukach, postrzegamy jeden prawie zawsze komiczności rodzaj, to jest podobną niemal osnowę, wielorako wprawdzie zmienianą, lecz w której osoby mało się różnią od siebie. Taka zaś jednostajność osób, intrygi i żartów, musi się wreszcie nieprzyjemną stawać, bo zdaje nam się, że autor często sam siebie powtarza. Co do stylu Plauta, zdanie Warrona, w Kwintylianie zachowane, przyznaje mu tak wielką pochwałę, iżby Wirgiliusza wyżej uczcić nie można.

„*Musas Plautino sermone locuturas fuisse, si latine loqui*

vellent.” „Gdyby muzy przemawiać chciały Rzymskim wyrazem, zapewneby językiem Plauta mówiły.”

Jakożkolwiek trudnym jest dziś sąd o potocznej starożytnych mowie i w téj mierze należałoby nam przestać na społecznych, przecież inaczej utrzymuje Horacyusz, i to zdanie któreśmy dopiero przytoczyli nie było własnym zdaniem Warrona, ale powtórzeniem jakiegoś Elliusza Achisza, który złoty wiek Augusta daleko poprzedził, któremu nieznany był jeszcze styl Wirgiliuszów, Cyceronów, który wreszcie mógł niezgadywać, do jakiego stopnia bogactw, mocy i wdzięku, podnieść się miała niekształtna jeszcze dawnych Rzymian mowa.

Jakże zmniejsza tę chwałę, co Horacyusz w sztuce rymotwórczej o Plaucie powiedział: „*At nostri proavi Plautinos et numeros, et laudavere sales, nimium patienter utrumque. Ne dicam stulte mirati.*” — „Dawni przodkowie nasi dziwili się dowcipowi i wierszom Plauta, zbyt cierpliwie, jeżeli nie powiem zbyt nierozsądnie.”

Jakoż gdy z jednej strony, dla mniejszego oswojenia z mową potoczną, niepodobną prawie dla nas jest rzeczą, sprawdzić to zdanie co do stylu; co do żartów i dowcipności, łatwe niemal w każdej jego sztuce przekonanie znajdziemy. Oto krótki wyjątek z Amfitryona, w scenie między Merkurym i Sozą, która z innych względów godną się stała wiernego naśladowania Moliiera. Toczy się rozmowa dawniej zaczęta. Merkury wspomina, iż dnia wczorajszego czterech ludzi zabił. „Lękam się bardzo, odzywa się Soza, żebym dziś nazwiska mego nie zmienił i żeby nie nazwano mnie Quintus.” Wyraz ten oznaczał razem i wyraz i osobę i liczbę, a tak, sposobem łacińskiego kalamburu, trwoży się lekliwy Amfitryona posłaniec, aby nie był piątą Merkurego ofiarą. „W gardło wbiję pięść moję pierwszemu, którego spotkam.” „Jużem wieczerał, mówi Soza, schowaj ten przysmak dla głodniejszego.” Głos jakiś do mnie doleciał. „Szkoda żem nie uciął skrzydeł memu głosowi. Ktoś tam przemawia?” O przedziwnie! ocalałem, nie poznał mię — ja się nazywam Soza, nie

zaś ktoś. „Tu z téj strony jakiś mię głos uderza.” Kiedy jego mój głos uderza, żeby on tylko sam mnie nie uderzył.

Dowcipne słów igraszki mogą czasem rozśmieszyć, ale nie stanowią głównej zalety komiczności, owszem, gdy często są używane, zniżają komedię do gminnej zabawy. I dla tego właśnie, prawodawca poezji Rzymskiej, nie pochwała owych czasów, w których się kalamburom Plauta dziwiono. Pisarz ten nie zna prócz tego, ani zachowuje innych przyzwomości teatralnych. Aktorowie jego co chwila zwracają mowę do publiczności, przestając być osobami które wystawiać mieli; zatém często osnowę sztuki i wrażenie jakie kreślony obraz miał wzbudzać, przerywa oddzielną między autorem a widzami rozmowa. Trudno jest szukać podobieństwa do prawdy, skoro działające osoby, czy wychodzą na scenę, czy ją opuszczają, nie mają do tego żadnego powodu, lecz jedynie posłuszne są dowolności poety. Cóż mówić, gdy i sprośność i hańba, z wierném nader prawdy naśladowaniem, tak często scenę zajmuje, iż ją raczej widokiem bezprawia, niż obyczajów szkołą nazwaćby należało?

Jeden z pisarzów francuzkich, używając własnych wyrazów komicznych Rzymu autorów, dał nam najdokładniejsze wyobrażenie, jakim oni sposobem, w dzieciństwie sztuki, oswajali słuchaczy z treścią rzeczy, którą przed nimi wystawiać przedsiębrali. Jest to prawdziwa forma prologów, czyli przedmów do komedij łacińskich.

Aktor, przed zaczęciem widowiska, stawał przed zgromadzeniem i tak naprzykład przemawiał: „Nie jestem dziś sobą samym, jestem innym człowiekiem, osoba moja zmyśłone nosi nazwisko. Widzicie we mnie przywódcę histryonów, albo téż co lepij będzie, przysyła mnie tu rymotwórca, ażebym właściwą jemu samemu grał rolę. Powinienem w jego imieniu wyłożyć wam treść komedyi, którą wkrótce zobaczycie, jeżeli tylko pobłażanie wasze dozwoli mi mówić. Cóż więc? jak się wam zdaje? mogę otrzymać chwilę posłuchania, lub nie? Pozwalacie; dobrze więc, uciszcie się i słuchajcie, a jeżeli uszy wasze zdolne są przyjąć

moje wyrazy, jeżeli myśli wasze nie są roztargnione, zrozumiecie zapewne ten prolog. Ale jeszcze o jedną łaskę mam was pierwej upraszać: mogeż być jój pewnym? Nie; jak widzę, ilekroć się wam co nie podoba, natychmiast jak dawni Grecy szemrać umiecie. Oto chciałbym, aby każdy z was, siedząc lub stojąc wygodnie, mógł się tu do mnie przybliżyć, iżbym nie potrzebował głosu mego natężać, a przeto głuszyć tych, co pierwsze miejsca zajmują. Jeżeli kto już wie co mam powiedzieć, niech wstanie i ustąpi miejsca ciekawszemu. Byłoby to cudem prawdziwym, gdyby niektórzy widzowie zaprzestać mogli szelestu, jaki sprawują kaszlem, rozmawianiem, głośnem wreszcie szemraniem. Wszakże rozumiem, żeście tu zasypiać nie przyszli. Oddalcie od siebie wszelkie sprawy domowe; jest to chwila rozrywki, i wierzyciele nie przyjdą was tu napastować. Dzięki niebu! wszystko jest w należytych porządku. Teraz powinienem was uczcić pokłonem. O zacni moi słuchacze! kiedy wam prawdę powiem, potwierdźcie to jawnie, ażebym z oklasków waszych poznawał, że sprawiedliwemi jesteście. Mądrzy ludzie, jak stare wino, tak i stare komedye pochwalają. Odkąd więc dochodzi nas odgłos, że lubicie zastanawiać się nad komedjami Plauta, przyszedłem tu odkryć wam ich początek i źródło, powiedzieć wam, co ten poeta winien Defłowi, co Filemonowi, co Menandrowi w téj lub owéj sztuce” i t. d.

W tak dziwnym składzie, przeciągają się zwykle prologi dawnych komedij, napełnione mnóstwem mniej szczęśliwych żartów, które wreszcie jako expozycja nader są niedokładnemi, i z téj przyczyny rymotwórca, w ciągu całej sztuki, ile razy widzi tego potrzebę, wysyła do słuchaczy swego aktora, aby im rzecz objaśnił—i być to musiało bardzo nieprzyzwoitym widokiem, gdy Jowisz albo Merkuryusz w ciągu roli maskę zdejmował, dla powiedzenia słuchaczom myśli autora. Dalekim był Plautus od zachowania tego przymiotu, którego poetyczna jedność wymaga. Z uderzającą przyzwoitością obrazą, postrzegać się daje w jego komedjach, jak często razem i Rzym i Ateny, w jednéj chwili miał

na uwadze. W Amfitryonie jego znajduje się wzmianka o Filipie i Alexandre; słowem, komedia tego pisarza, liczoną być powinna do pierwszych usiłowań, przez jakie u wszystkich narodów, tworząca się sztuka przechodzić musi.

Lecz mimo te sprawiedliwe zarzuty, sława Plauta jest jeszcze wielką i znakomitą, nie tylko ze względu wyższości jego nad Arystofanem, ale z wielu pomysłów, z wielu utworzonych obrazów, z których nawet dzisiejsi pisarze korzystać umieli. Wiele on dostarczył scen i sytuacji prawdziwie komicznych, jakie dziś w Amfitryonie Moliera i w Bliźniętach Regnarda i pierwszemu twórcy i szczęśliwym naśladowcom zaszczyt przynoszą. Pewniejsze zaś zjednał sobie w potomności życie, gdy ważny charakter, chociaż wprowadził jeden tylko, to jest obraz Skąpca utworzył. Nie było zapewne trudno Molierowi, rysy przez dawnego pisarza kreślone poprawić i udoskonalić, ale nie płoną jest chwała tamtego, iż przed kilkunastu wiekami, w czasach drugiej wojny Kartagińskiej, kiedy Rzym dalekim jeszcze był od sławy uczonej; pierwszy napisał to, co w świetnych Francji czasach, lud ukształcony z takim upodobaniem oglądał.

Będzie to dla nas przyjemną i nauczającą pracą, gdy mówiąc o doskonalszej komedii, dwóch poetów tak oddalonych od siebie porównywać nam przyjdzie. Tam właściwie, z większym dla sztuki użytkiem, poznamy, jak daleko prawdziwy geniusz umiał na korzyść sceny obrócić, co znalazł w swoim zawodzie i jak daleko w dziele swoim Plauta zachował.

Bezpośrednio po tym pisarzu, nastąpił Terencjusz, ponieważ czasy jego młodości stykają się z zgonem pierwszego. W ósmym roku życia napisał komedią, w której już nowy stopień doskonałości ujrano.

Tak zazwyczaj wzrastają i kształcą się talenta, skoro im obecne wzory wskazują i drogę i zachęcenie. Już w tym rymotwórcy, nie znajdują uczeni żadnego prawie z tych błędów, które zarzucali Plautowi. Jeżeli w sześciu jego pozostałych komediach

postrzegamy równą jednostajność osnovy, też samą zawsze miłość niewolnic, przypisać to należy czasowemu zwyczajowi, który nie dozwalał innego rodzaju kobiet wprowadzać na scenę: a tym właśnie sposobem, co miało być w dawnym Rzymie dowodem czci i poszanowania dla płci pięknej, to samo stawać się musiało powodem daleko szkodliwszej konieczności, to jest wystawiania osób publiczną niesławą okrytych. Lecz nowy rymotwórca, nieznana dotąd sztuka, umiał uznać swoje Taidy, Andryany i Faunie, które lubo w pierwszej młodości i przez zbieg zdarzeń zgubione, lub podstępem od dzieciństwa ukryte, lub z domów rodzicielskich porwane, obyczajów nie rażą. Odkrywa się ich urodzenie przy rozwiązaniu sztuki, tak właśnie, jak to często i w tegoczesnych komediach widzimy, bez skazy i ohydy, której Plaut nigdy prawie uniknąć nie zdołał.

Nie widać już w Terencjuszu owych charakterów podłych, nie widać śladu znikczemniałej żartobliwości, a swawola, rozwiązłość i gminna prostota nie są mu znane. W dialogu jasny, naturalny, zwięzły i gładki, umie przemawiać językiem wyższego towarzystwa: jeżeli żartuje, nie szuka ani dziecinnych słów igraszek, ani się zapomina, że mówi do ludzi wyższym obdarzonych smakiem. Słowem, gdyby miał więcej siły komicznej, gdyby obfitszem było jego wynalezienie, gdyby umiał trafniej osnowaną intrygą ciekawość widzów zaostrzać; przy wyższej jaką ma znajomości sceny, przy dokładniejszym zachowaniu teatralnych względów, czego mu odmówić nie można, godnym byłby sceny dzisiejszej: nie téj nawet, która łączy słuchaczy rozwesela; lecz téj, która wyższością nauki, użytkiem prawd moralnych, znajomością serca ludzkiego, razem naucza nas i bawi.

Temi zapewne zaletami Terencjusza ujęty Juliusz Cezar, mówi o nim:

„I ty także połowo Menandra, (*o dimidiata Menander*) i ty także mieścisz się między największymi pisarzami, miłośniku czystej mowy. O gdyby tylko łatwym twoim i nadobnym pismom, towarzyszyła moc komiczna, tak właściwa greckim pisarzom.”

Czyli ten przymiót w rzeczy samój posiadał Menander, wie-
dzieć nie możemy nie znając dzieł jego: ale że znajome nam Ary-
stofana komedye poczytane być nie mogą za wzory Terencyusza,
że on nierównie bliżej znał przeznaczenie komedyi, o tém po-
wątpiewać nie podobna.

W komedyi pod nazwiskiem Bracia (*Adelphi*) miał Teren-
cyusz w zamiarze poprawić dwojaki systemat wychowania mło-
dzieży, równie szkodliwy, równie niebezpieczny. Dwaj synowie
jednego ojca, biorą wykształcenie wcale jedno drugiemu prze-
ciwne, w domach dwóch braci Micyona i Demeasza, których
zdania w téj mierze nigdy się zgodzić nie mogą. Micyon czło-
wiek bogaty i bezdzietny, prowadzący życie wśród miasta, świe-
tne i okazałe, w miarę swoich dóbr; przysposobił jednego
z synowców i prowadzi młodość Eschinesa z pobłażaniem, łago-
dnością, uleganiem nawet jego żądom: kiedy tymczasem młodszy
brat jego Ktezyfon, pozostały w domu ojcowskim na wsi, wszel-
kiej surowości ojca doznaje. Cztery te osoby, w wyraźnych przez
poetę oznaczone rysach, służą mu do wystawiania złych skut-
ków, równie zbyt łagodności jak zbyt grozy, co jest
celem sztuki Terencyusza.

Demeasz (takie jest nazwisko brata groźnego), do tego sto-
pnia dręczy surowością swoją Ktezyfona, tyle się sprzeciwia
wszelkim jego żądaniom, tak go nareszeie niewolnictwem uciska;
że młodzieniec znajduje potrzebę wydobyć się z niemiłego ja-
rzmia przez liczne podstępny, do których mu brat jego swobodny
i chytry domownicy, drogę wskazują i udzielają pomocy.

Przeciwnie Micyon, tak dalece swemu Eschinesowi pole
otwarte do błędów zostawia; że ten dopuszcza się gwałtowności
w porwaniu osoby, którą Ktezyfon pragnie zaślubić. Taka
jest treść téj komedyi z pięciu aktów złożonej. Wyśmianie
dwóch starców jest widocznym zamiarem pisarza. Lecz tu już
postrzegać można, czyli poeta w zupełności moralnego celu
dosięgał. Na czemże bowiem zależy ta rzeczywiista śmieszność
dwóch przeciwnych sobie obrazów?

Demeasz ma prawo wyśmiewać sposób wychowania Micyo-
na, ponieważ jego młodzieniec popełnił zdrożność, której Ktezy-
fon nie byłby się nigdy dopuścił: i wzajemnie sam jest sprawie-
dliwie przez Micyona wyśmiany, gdyż wszelkie jego czuwania,
wszelka surowość, nadaremne były, owszem posłużyły jeszcze
do oszukania zręczącego starca.

Ledwo tu widzieć możemy, że autor, obadwa postępowania
wyśmiawszy, chciał wskazać ten moralny cel w dziele swoim,
iż zbyt surowość, równie jak zbyt łagodne pobłażanie, stają
się szkodliwymi.

Ażeby rzecz prosta, osnowa ograniczona, na pięć aktów wy-
starczyła; musiała mieścić w sobie pewnego rodzaju intrygę, ró-
żne pomniejsze obrazy do wydania głównych pomagające, słowem,
musiała wymagać od autora głównego wynalezienia, pewnej
kolei zdarzeń z jednego źródła wypływających i do jednego
zmiierzających celu.

Godzien jest zapewne rymotwórca, którego Cezar i Cycero
pochwalił, godną jest sztuka sama; abyśmy rozbiorowi jój ukła-
du, krótką nieco poświęcili uwagę, tém bardziej, gdy nas tu cze-
ka odkrycie niepospolitych piękności.

Trzy sceny z których się składa akt pierwszy, objaśniają
o co rzecz idzie, z największą dokładnością, tak dalece, że Teren-
cyusz nie tylko nie potrzebował żadnej pomocy prologu, ale ro-
zwijając zamiar swój i osnowę, w oczach widzów, przez słowa
i czyny osób wchodzących na scenę; zostawił prawdziwy wzór
expozycyi, niemniej jasnej, niemniej naturalnej od tych, jakie
dziś widzieć możemy już w udoskonalonej komedyi. Postrzeżenie
to nie zdaje mi się być małej wagi. Cóż bowiem mogło być nie-
trafniejszego, co więcej przeciwnego tak pożądanemu złudzeniu
słuchaczów, jak gdy przymuszeni byli, przed zaczęciem widowi-
ska, a niekiedy i w ciągu drammatu, słuchać przemów aktora,
co porzuciwszy na czas i maskę i rolę osoby którą wyrażał, wy-
stępował na brzeg sceny, ażeby zgromadzeniu potrzebnych obja-

śnień udzielał? Było to więc już wielkim sztuki postępem, tak rażącej nieprzyzwoitości uniknąć.

Ażeby poznać całą zaletę wykładu Terencyusza, dosyć jest drugą scenę odczytać. Micyon, ojciec łagodny, po krótkim monologu, w którym dał widzieć swoją troskliwość o wychowanka, spotyka Demeasza starca groźnego, któremu gniew jest roskoszą, a zrzęczenie drugą naturą.

„Witam cię Demeaszu (mówi) w zdrowiu dobrem, stałem.

DEMEASZ.

Dobrze że cię znajduję... ciebie też szukałem.

MICYON.

Czemużeś smutny?

DEMEASZ.

Pytasz! czyż ojciec Eschina

Ma być rad?

MICYON.

Nie mówiłem? otóż już zaczyna,

Cóż zrobił?

DEMEASZ.

Co? ten który nie zna wstydu granic,

Ani się kogo boi, co prawa ma za nic.

Bo jeżeli dawniejsze postęпки pomnę,

Co dziś zrobił!

MICYON.

Powiedzże, odkryj jego winę,

DEMEASZ.

Oto drzwi wybił, oto naszedł na dom cudzy,

Pokrzywdził właściciela, którego i służy

Śmiertelnie zbici; nie dość, wziął jeszcze w zdobyczy

Osobę którą kochał. Całe miasto krzyczy

Na ten gwałt. Tylkom stanął, zaraz ta rozpusta

Doszła mnie, bo nią wszystkich zatrudnione usta.

Jeśli można porównać niepodobnych sobie,

Czyż nie ma wzoru w brata swojego osobie?

Który zbiera majątek, na wsi siedzi skromnie,

Nie robi głupstw, któreby sięgały aż do mnie.

Lecz co tu o nim mówię, do ciebie jest mowa:

Boś ty przyczyną sprawek jego początkową.

MICYON.

Nic niesprawiedliwszego jak człowiek bez zdania,
Bo czego sam nie zrobił, wszystkiemu przygania.

DEMEASZ.

Do kogóż to?

MICYON.

Do ciebie.... bo w tém sądzisz krzywo,
Bo nie jest, wierz mi, nie jest błędem jako żywo,
(Wyjawszy to co słyszę, a chcę poznać wprzód).
Że się bawi uczciwie czasem człowiek młody.
Bo jeśliśmy się i ja i ty nie bawili,
Tośmy nie mieli na to gdyśmy młodzi byli.
Coś z niedostatku robił, niesłusznie zwiesz cnotą:
I mybyśmy hulali, gdyby było złoto!..
I tybys dziś nie łajał synowi twojemu,
Wolałbys że się bawi kiedy wiek po temu;
Niż gdyby (późno ojca zbywszy się z gospody),
Szalał stary dla tego że nie szalał młody.

DEMEASZ.

Jowiszul! ja przez niego dziś w szaleństwo wpadnę!
Toż nie są jeszcze błędem czyny tak szkaradne.

MICYON.

Słuchaj! nie nudź mię proszę więcej w tym sposobie.
Chciałeś bym syna twego przysposobił sobie,
Przez ten układ już jest mój. Jest w nim jaka wada,
Mnie gorzej, bo największa część jej na mnie spada.
Jé? z mego: pije? z mego; stroi się? za moje:
Szuka zabaw? i na to dam póki obstoje.
Jest dzięki bogom z czego dawać i uczciwie,
I przecie się choć daję dotychczas nie krzywię,
Wreszcie, lub przestań, lub weź kogo chcesz na zgodę.
A ja ci że ty więcej wykraczasz, dowiodę.

DEMEASZ.

Ucz się być ojcem od tych co są w rzeczy niemi,

MICYON.

Tys mu naturą ojciec, ja radami memi.

DEMEASZ.

Piękne rady!

MICYON.

Upartyś, otóż ja przestanę (*chce odejść*).

DEMEASZ (*zatrzymuje go*).

Co czynisz?

MICYON.

Zawsze jedno mam mieć powtarzane?

DEMEASZ.

Jestem troskliwym ojcem.

MICYON.

I ja równie, ale

Troskajmy się z osobna, każdy w swym oddziale,
Ty swym, ja swym, bo myśleć o obojój stronie,
Jest chcieć odebrać coś dał...

DEMEASZ.

Ach nie, Micyonie!

MICYON.

Tak myślę...

DEMEASZ.

A nareszcie gdy ci się tak zdaje,
Niech traci, marnotrawi, jego obyczaje
Nie do mnie, ani pisenę.

MICYON.

Już znowu z zapalem,

DEMEASZ.

Bo czyż mi nie dowierzasz? czy ja go brać chciałem?
Boli mnie, bom swój. Ale jeżeli się sprzeciwię,
Odtąd kiedy; bodajem! lecz zmilczę cierpliwie,
Chcesz bym dbał, o jednego, dbam i bogom dzięki,
Że jest takim jakim być powinien z méj ręki.

Kto sobie przypomni zaczęcie komedyi francuzkiej pod nazwiskiem *Szkola mężów*, ten przyzna niewątpliwie, że scena Terencyusza za wzór Molierowi służyła. Trzebaż jéj wszystkie zalety wskazywać? są one nader widoczne i uderzające. Ogólne rysy dwóch przeciwnych charakterów, trafnie na pierwszém zaraz wstępie wydał poeta. Demeasz i Micyon są braćmi; gdyby byli sobie obcemi, gdyby ich tylko sama przyjaźń łączyła; nie mieliby wtenczas, ani tyle powodów, ani tyle poufałości do spo-

rów. Jaka różnica ich stanów, i jak szczęśliwie ona wpływa na odmienny ich sposób myślenia! Jeden, wieśniak pamiętający tylko o zbieraniu majątku, mniema się względem syna swego Ktezyfona nadto bezpiecznym; drugi, bogaty, wśród okazałości miasta, mniej zważa na roztargnienia swojego Eschinesa. Tamten jest ojcem przez związki, ten z prawa przysposobienia; pierwszy więc, w przywiązaniu, z większą troskliwością na przyszłe skutki spogląda; drugi rozumie, że powinność wypełnić, kiedy nad tém tylko czuwa, aby powierzony staraniom jego młodzieniec, swobody swojej za nadto nie użył. Ten łatwo przebacza błędom młodości, tamtemu się wszelki najmniejszy cień winy niedarowaniem przestępstwem wydaje. Lecz na to jeszcze pomnieć należy, iż Demeasz z prawa krwi, jest ojcem obu młodzieńców. Z téj myśli wynika cała budowa intrygi, i tu dziwić się potrzeba rozsądnemu wynalezieniu pisarza. Bez téj zasady, klótnie obu starców nie mogłyby do tego stopnia dochodzić, ponieważ troskliwość Demeasza o synowca, nie byłaby tak prawdziwą, jak troskliwość jego syna. Wszystko więc wcześniej przewidziane, wszystko dąży do jednego celu; a najdelikatniejszy wzgląd jaki z tego stosunku Terencyusz wyprowadził, równie się wspiera na prawidłach wyższego smaku, jak na obyczajach wieku autora. Postrzegamy bowiem, w całej ostrości charakteru Demeasza, w całej natarczywości jego przycinków i swarów, niejaki wzgląd dla Micyona, który we wszystkich scenach mu towarzyszy. Nie zapomina nigdy ten zrzędlivy wieśniak, ile jest winien bratu, który syna jego przyznał za swego, ile winien prawu przysposobionego ojcostwa. Z takich cieniów, gdy je sztuka postrzedz i wyrazić umieć, wynikać muszą niepospolite piękności, i to jest właśnie, co w tłumie autorów, małej ich liczbie znakomitsze miejsce naznacza. Oto i w téj scenie którąśmy dopiéro czytali, rozgniewany Demeasz byłby syna swego z rąk słabego opiekuna odebrał, ale go wstrzymuje pewny obowiązek wdzięczności i uszanowanie dla prawa, które synom przybranym wskazywało obowiązki nie różne od tych, jakie się dla prawdziwych ojców należą.

Mówi Demeasz w zapale: „Ucz się być ojcem od tych co są w rzeczy niemi” ale wkrótce gdy się Micyon odwołuje do władzy i do praw przysposobienia, inaczéj ten sam kłótlivy starzec przemawia:

„Czyż nie wierzysz, alboż ja odebrać go chciałem?

Boli mię to, bom swój.”

Nie powiada on tu, boli mnie to, bom ojciec; tym bowiem sposobem uchybiałby Micyonowi; lecz przyzwoity zachowując wzgląd dla brata i szanując szlachetną jego dobroczynność, mówi tylko: „boli mię to, bom swój;” a woryginalie jeszcze się trafniéj autor wyraża, mówiąc: *Alienus non sum*, obcym nie jestem. Korzystajmy ilekroć nam się zdarzy, z takich postrzeżeń; ukształcają one smak dobry, i uczą jak dobrze kreślone charaktery, nie na głównych tylko polegają rysach, ale szczególnych, właściwych, często bardzo drobnych na pozór potrzebują odcieniów. Tak Molier czytał Plauta i Terencyusza, tak umiał najskrytszych dociekać piękności, i dla tego w Skąpcu, w Amfitryonie, w Szkole mężów, naśladowca nie przestał być oryginalnym pisarzem, przez to samo wyższym, że wszystkie poprzedników prace i usiłowania stały się jego dziedzictwem.

W pierwszym akcie komedyi Terencyusza, poznaliśmy ojców, w drugim poznajemy synów; Eschines i Ktezyfon, dwaj synowie Demeasza, ciągle scenę zajmują. Zabiegi i zręczne obroty służących, którzy młodym swoim panom w ich trudnościach niosą radę i pomoc, stanowią ważniejszą tego aktu komiczność. Wspomnieć tu trzeba, że w teatrze Greków i Rzymian, znajdujemy pierwotny wzór i zaród téj śmieszności, która i w terażniejszej postaci wystawia poradników, znanych pod nazwiskiem waletów i suberetek. Terażniejsi Frontynowie, są wiernym obrazem dawnych Syrusów, Getów i Parmenonów. Sztuka potrzebowała téj pomocy, aby w intrygach potocznego życia, dać głównie działającym osobom jakieś narzędzia, za których użyciem, lub wzrastają, lub nikną przeszkody. Stąd wynikać koniecznie musiało, zbliżenie tych drugiego rzędu osób, do wyższego towa-

rzystwa i do niejakiéj poufałości, która często nie zdaje się być na zwyczajnej prawdzie opartą. Jest jednak konieczną, bo przebiegłość tym rolom właściwa, a w saméj sztuce nieuchronnie potrzebna; dalekoby więcéj sprzeciwiała się przyzwoitości i obyczajom; gdyby zamiast Frontynów i Lizetek, ich środki i sposoby działania, powierzał autor samym głównym aktorom, to jest synom, wychowañcom, kochankom i opiekunom. Zaprzeczyć wprawdzie nie można, iż część ta komiczności w obyczajach dawnych Rzymian, była naturalniejszą. Tam bowiem, w domach możnych, niewolnicy, słudzy i wyzwolenicy, więcéj się urodzeniem i stanem, niż dowcipem i wychowaniem od panów swoich różnili, z nimi wspólnie ukształcali swą młodość: nie dziw zatém, że często na ich zręczności polegają rzymskie komedye. Lecz co w pierwiastkach sztuki, ówczesne obyczaje za obfite źródło komiczności podały, to sprawiedliwie późniejszy zachował jéj postęp. Byłoby albowiem nierozwagą, utracić tak ważną do intryg scenicznych pomoc, lub téż wierniejszém może obecnej prawdy naśladowaniem, zniżyć tę samą pomoc, do rażącej czasem prostoty i nieprzyjemności.

Zdaje się na pierwszy rzut oka, że Terencyusz od tego aktu drugi zaczyna, o czém już mówił w pierwszym. Tam bowiem Demeasz wyrzucał Micyonowi, że Eschines naszedł dom obywatela, że się gwałtowności dopuścił i że porwał osobę którą kochał; tu zaś widzimy go w obec wykonywającego to samo. Lecz łatwo się daje pisarz usprawiedliwić tym jedynym względem, iż młodziemiec pierwszą razą mógł doznać oporu, tu zaś postępkowi swego rzeczywiście dokonywa.

Kallidya, tak się zowie porwana osoba, widziana jest na scenie, lecz żadnego nie przemawia słowa. Jużem był namieniał, że tego rodzaju role żeńskie, w komedyi Rzymian, brane były z rzędu osób oddalonych od oka rodzicielskiego. Ta sama więc część dla obyczajów, która niedozwalała wtenczas, jak dzisiaj, prowadzić sceniczne intrygi pod okiem matek i wśród związków rodzinnych; musiała z drugiej strony wyłączać pleć piękną od

tak wyraźnego uczestnictwa w teatralnych poematach, jak to dziś widzimy, nie z wielkim może zyskiem dla naszych obywateli. Widok Samiona, z którego ręk Eschines niewiastę wydiera, bicie jego i obelżywe wyrazy, nie uszłyby dziś na żadnym teatrze; tak obraz ten jest niskim i nieprzystojnym; ale mimo to jaśniej w nim zręczność dyalogu, i sposoby jakich używa Syrus służący do oszukania Samiona. Wybiegi które on czerpa w przemyślnym swoim rozumie, są też same, jakie w dzisiejszych komediach upatrujemy.

Lecz z drugiej strony, akcja dramatu bardzo ważny czyni postęp. Dowiadujemy się tu bowiem, że Eschines nie dla siebie działa, ale dla brata którego kocha i któremu pomocnym być pragnie. Porwana Kallidya, jest to osoba, którą Ktezyfon żąda zaślubić. Tak więc wszelkie czuwanie owego Demeasza nadaremne było, i wtenczas właśnie, kiedy on za wzór swojego wychowawcy podawał, kiedy rozumiał, że na wsi siedzi skromnie i zbiera majątek, Ktezyfon wśród miasta przebywa. Któż w takim rzeczy powiązaniu nie przewiduje dalszej kolei? kogo nie budzi sprawiedliwa ciekawość, jakim będzie Demeasz gdy się o tym dowie, że to za co przeciw bratu powstawał, co było powodem jego gniewów i wyrzutów, to samo właśnie jemu się przytrafia. Otóż prawdziwy zaród siły komicznej w samym układzie osnowy, otóż talent pisarza tak szczęśliwie naśladowany w Szkole Mężów Moliera. Przez to wynalezienie, rzecz z siebie prosta i ograniczona, obfitego na pięć aktów dostarcza wątku i, co jest wysoką tą komedii zaletą, sprawuje: że przez ciągłą zmianę stanu osób, zmieniają się i sceny; a przez to nie widzimy ni rozwlekłości, ni utrudzenia, ale owszem za każdym krokiem wzmagają się przed nami coraz jaśniejsze i coraz zupełniejsze obrazy.

Więcej ztąd jeszcze uwag wynika, znamionujących rozsądek rymotwórcy i to co ekonomią osnowy nazwaćby można. Przez to bowiem poznajemy w dwóch młodzieńcach, piękne bohaterstwa przymioty, co zdrożności ich nie tak występni czyni. Kochają oni stryjów swoich i nie mają żadnego uczestnictwa

w wybiegach sług swoich. Tak, czytając Szkołę mężów, postrzegamy równie z jaką usilnością Molier starał się, w najdelikatniejszych miejscach swojej zręcznej osnowy, przystojność i obyczaje ocalić.

Akt trzeci nowe wprowadza trudności i bardziej wikła intrygę, już nie co do ojców ale co do Eschinesa. Czyn który on dla przysługi braterskiej wykonał, ściągając nowe nieszczęście na niego samego. Odgłos o wykradzeniu Kallidyi, doszedł do osoby którą Eschines kocha oddawna. Poczytuje to ona za zdradę najczystszej miłości; a przecież Eschines usprawiedliwić się nie może, bez narażenia tajemnicy brata. Otóż oddzielne jeszcze zawikłanie rzeczy, a tak z głównym zamiarem połączone, że jak najbliżej nań wpływa: pomysł należący do wzorów sztucznie związanej intrygi.

Dowie się wkrótce Demeasz, że to nie pierwsze Eschinesa wykroczenie; że już dawniej przyrzekł był zaślubić mimo wiedzy ojca, osobę cnotliwą, ale ubogą. Pójdzie więc znowu klócić się z Micyonem, pójdzie narzekać na jego szkodliwą powolność. Lecz i on sam nie jest bez troski, trapi go niespodziewane odkrycie; dowiedział się bowiem, że Ktezyfon był przy porwaniu Kallidyi. Tu scena Demeasza ze służącym Micyona, Syrusem, co do dyalogu i śmieszności tak jest wyborna, iżby ją całą należało przytoczyć. Syrus wchodząc na scenę, zda się nie postrzegać Demeasza, i mówiąc sam do siebie, wiedzieć mu daje, że Micyon zamiast surowej nagany, postępek syna potwierdził, pochwalił nawet. Co za powód do gniewu dla drugiego brata!

SYRUS.

Powiadamy mu zaraz, jak ,co, wszystkie kroki.
Stary był rad, od śmiechu aż się brał za boki.

DEMEASZ.

Jowiszu! co za głupi!

SYRUS.

Synowi pochwały,
Dał, mnie zaś podziękował, tak ażem rósł cały.

DEMEASZ.

Pękne ze złości!

Bogowie! czy się wziął żeby chłopca zgubił.

Daléj Syrus najprzód zręczném pochlebstwem, potem zmyśleniem; odwraca Demeasza od wszelkich podejrzeń przeciw Ktezyfonowi i tak porównywając obadwa sposoby wychowania, mówi z niechcenia:

Nie przetoć mówię żeś ty tu jest, a jego niéma;
Lecz wielka to różnica między wami dwiema,
Ty! co za człowiek! sama tylko mądrość prawie:
Powiedz, zniosłbyś ty w twoim takowe bezprawie?

DEMEASZ (*uradowany*).

O nie sześćbym miesięcy zwąchał, ręczę śmiało,
Coby się tylko w głowie jego zawiązało.
Widziałeś go dziś?

Dalszy ciąg téj rozmowy żywą komicznością natchnionéj, jest dziełem doskonałego mistrza. Przebiegły Syrus oddala wszelkie podejrzenia Demeasza, przywodzi wszystko na pochwałę Ktezyfona i zręcznie nader ubezpiecza starca w zaufaniu jego.

Widziałeś go dziś?

SYRUS.

Co? ja? (*na stronie*) Na wieś go wyprawię.
On już na wsi.

DEMEASZ.

Wiesz pewno że tam.

SYRUS.

Ja sam go odprowadzałem,

DEMEASZ.

Lepiej na wsi niż w mieście,

SYRUS (*daléj posuwając zmyślenie*).

Z wielkim był zapalem.

DEMEASZ.

Jakto?

SYRUS.

Bo się z Eschinem o fraszkę pokłócił.

DEMEASZ.

Co zaś?

SYRUS.

Nic mu nie zmilczał, wszystko mu wyrzucił.
W czasie téj smutnéj sprawy, wpadł był niespodzianie:
Eschine, rzekł, także to twe postępowanie?
Będiesz dobremu ojcu zmartwienia przyczyną:
Co za wstyd!

DEMEASZ.

Czekaj, lzy mi od radości płyną.
Strzeżcie go nieba! istnym przodków jest obrazem.
Ja też na niego daję oko najciekawsze,
Nic na sucho nie puszczam, upominam zawsze.
Żeby tak jak w zwierciadło patrzył w ludzkie życie,
To czyń, wybornie; tego nie czyń, doskonale;
To ganię, otóż to tak uczą, a to chwale,
Przednio, kiedy zaś

SYRUS (*tu przerywa*).

Czasu nie mam słuchać daléj,

Boję się żeby mi ryb źle nie zgotowali,
Bo bym tak zbłądził, gdybym na to oka nie dał,
Jak ty, gdybyś nie zrobił tego coś powiedział.
Z tąd też współsługom moim, jak ty zawsze prawie,
W téj tego, a w téj tego brakuje potrawie,
To zaś dobrze; potem im daję rady zdrowe,
Jakie mi tylko mogą przechodzić przez głowę;
Wreszcie w półmiski każę patrzeć jak w zwierciadło,
I nauczam jakby z czém postąpić wypadło.

Nie można w Molierze nawet większej znaleźć żywości. To szybkie mówienie dwóch razem osób, ta zręczność odpowiedzi, te nagle zjawiające się przebiegłego sługi wykrety, to nakoniec przekształcenie własnych słów pana, ta komiczna parodia — mogłyby się dziś równie na każdym teatrze podobać — jak się podobały w czasach Fabiuszów i Scypionów. Czytanie pism starożytnych, oprócz prawdziwych wzorów sztuki i tę nam jeszcze rokosz sprawuje; że tam często spotykamy te same widoki, które nas dziś otaczają. Z jakże prawdziwym wyrazem w dalszym ciągu tego aktu, widzi Demeasz nadchodzącego Hegiona, którego zna od dawna.

Lecz kogóż ja to widzę... czy nie Hegiona?
On, jeśli się nie mylę,
Od dzieckam się z nim kochał, o bogowie! mało
Już podobnych mu ludzi po dziśdzień zostało.
Stara cnota i stara pocziwość w nim błyska.
Tenby łatwo nie zrobił z siebie widowiska.
Miło widzieć, że jeszcze zostały się przecie,
Szczątki tych ludzi: aż mi żyć się chce na świecie.
Zaczekam, przywitam się z nim, trochę pomówię.

Wszystkie te wyrazy pochodzą z charakteru Demeasza.
Wszystko mu jest miłe co nie jest do Micyona podobne. Dawne
czasy wychwała, bo go gniewają obecne; ale to jest najszcześli-
wszym rysem, że w ciągu tych uniesień radości, powraca za-
raz do swego przedmiotu, który go nad wszystko zaprzęta.

Stara cnota, i stara pocziwość w nim błyska,
Tenby łatwo nie zrobił z siebie widowiska,

nie tyle to jest dla Hegiona pochwałą, ile przyganą dla Micyo-
na, obecnego zawsze w umyśle Demeasza.

Ten Hegion daje nam widziéć nową osobę w połowie trze-
ciego aktu wprowadzoną, lecz podług układu Terencyusza, osobę
w dramacie bardzo ważną, potrzebną, i dawniej na właściwém
miejscu zapowiedzianą. Jest to opiekun owéj Pamfili, narzeczonej
Eschinesa, która porwanie Kallidy poczytując za zdradę swego
kochanka, udała się o pomoc i radę do jedynego krewnego, jaki
jéj po stracie ojca pozostał.

Do szczęśliwych wynalazków sztuki należy, że ten starzec
łączy się dawną przyjaźnią z Demeaszem, przez co on sam bie-
rze na siebie pośrednictwo w zagodzeniu téj sprawy; tak wszy-
stko do jednego zbiega się punktu i jak nieco dawniej służyło do
zrządzenia co raz większych trudności, tak teraz znowu prze-
widywać daje łatwość rozwiązania sztuki.

Demeasz obiecuje nakłonić Micyona do słuszności; chce
Eschinesa z krewną swego przyjaciela pojednać, ale razem za
najpierwszą poczytuje powinność, łagodnego brata nowemi wy-

rzutami zawstydzić i zgromić. Dla tego ostatnie jego słowa w tym
akcie wyrzeczone, są doskonałe.

Przepowiadałem zawsze, że się to tak stanie:
Bogdajby na tém koniec, lecz to pobleżanie,
Złe jeszcze okropniejsze ściągnie, ile tuszę.
Pójdę, poszukam brata, wyłajac go muszę.

Jeżeliśmy w trzech pierwszych aktach widzieli ciągle utrzy-
many interest, równie i czwartemu na obfitości nie schodzi. Jak
z jednej strony dobroć i łagodność Micyona zdaje się najwyższe-
go stopnia dochodzić, tak z drugiej, groźny Demeasz, uwodzony
kłamstwami przebiegłego sługi, żywój z siebie komiczności do-
starcza, tyle samemu sobie ufając wtenczas właśnie, kiedy na nie-
go spadają wszystkie pociski, które on przeciw bratu wymierzał

Już tylko pozostaje widzom, ujrzyć, co będzie czynił.
Demeasz, gdy tajemnicę własną odkryje. Dowiedział się nako-
niec o wszystkiém. Nie można było ani trafniejszymi środkami
utrzymywać go w błędzie, ani go w nim z większym skutkiem
oświecić.

O ja nieszczęsny człowiek! co tu teraz czynić?
Co począć? kogo łajać? i kogo mam winić?
O Neptunie! o nieba! ziemio, morza, skały!

Kiedy sobie przypomnimy w Szkole Kobiet oszukanego Ar-
nolfa, nie w innéj nam postaci okazuje się ten zrzęda Terencyu-
sza. Widzi on jak go własne starania zawiodły, a kiedy już sam
z sobą klócić się nie może, w ostatniém uniesieniu gniewu, chce
naśladować brata, chce pobleżaniem na miłość zasłużyć. Byłoby
zapewne wielkiém uchybieniem w sztuce, tak nagle zmienić naj-
główniejszy charakter, skrzętnego zbieracza w rozrzutnika i naj-
ostrzejszą surowość w słodycz przeistoczyć. I takim téż na po-
zór tylko zdaje się być Demeasz łacińskiego poety, kiedy nagle
odmienną zupełnie postać przybiera, kiedy łatwo woli Micyona
ulega, kiedy sam chce być uczestnikiem powszechnego wesela,
sam doradza jak dzień ten radośny uświetnić. Nagradza służy-
cych co go niedawno oszukiwali, wysławia dobroć brata, o to je-
dynie troskliwy, ażeby téj rozrzutności jego majątek wystarczył.

Doświadczyć też przeciwnie, czy i ja być mogę
 Słodkim i dobroczynnym, jak brat wskazał drogę.
 I ja też być od swoich kochanym, mam żądzę;
 I gdy trzeba pobłażać i sypać pieniądze,
 Nie zostanę się w tyle... a gdy nie wystanie?
 Alem też starszy; krótsze będzie szafowanie.

Wielu uczonych krytyków postrzegało tu błąd nie przebaczony, i jakiegokolwiek obrońcy Terencyusza przytaczałby mogli rozumowania na usprawiedliwienie tej zmiany charakteru; nicby przecież nie zdołało zmniejszyć winy autora, któryby tak dowolnie raził wszelkie podobieństwo do prawdy. Nadaremnie zatem i tłumacz polski, w przypisach do tej sztuki, wynajduje dowcipne powody, przytaczając: że autor miał na celu skutek moralny, że chciał dać pierwszeństwo charakterowi Micyona, a przez to okazać w ukształceniu młodzieży, bezpieczniejszą łagodności drogę. Lecz ten rodzaj obrony w dwójnasób potępiałby Terencyusza. Czyliż bowiem zdania jakimi się Micyon rządzi, dla tego są lepsze, że Demeasz odstępował swoich? i czyli trzeba było prawdy tak wątpliwą dowodzić przez obrazę prawdy daleko ważniejszej, a polegającej na przyrodzeniu serca ludzkiego?

Z tej myśli wytłumaczyć mi się należy. Postrzegaliśmy wszyscy, na czém polegała główna zaleta *Braci* Terencyusza. Młodzieniec pod łagodną zostający strażą, mający wszelką w czynach swoich wolność, nadużywa jej tylko dla brata, który nie ma żadnej swobody, nad którym zawsze i wszędzie czuwa groźne Demeasza oko. Jeżeli Eschines dopuszcza się nieprawego czynu, jeżeli porywa Kallidyą, chce przez to Ktezyfonowi usłużyć. Z tak ułożonej intrygi, prawdziwa wynikła komiczność: gdyż ojciec pełen grozy i surowości, zawsze postępowanie swego Ktezyfona na wzór wystawia, nie wiedząc iż cała moc śmieszności ma spaść na niego samego. Widoczny to był dowód talentu i sztuki. Ale rzecz dobrze wynalezioną, należało dobrze wykonać. Gdybyśmy przyjęli zdanie tłumacza polskiego, że Terencyusz chciał słuchaczom swoim dać poznać, jak daleko sprawiedli-

wą jest i pożyteczną zbytnia Micyona łagodność, pozostawałoby jeszcze ważne nader pytanie, czyli tego w samej rzeczy dzieło autora naucza? A tu, jakże przeciwne odbieramy wrażenia! Bo pomijając, że Eschines od dawna skryte utrzymuje związki z Pamfilą, że bez potrzeby zdradza zaufanie najlepszego ojca; czyliż to zmniejsza winę jego, że Kallidyą porywa, że długi zaciąga, nie dla siebie, ale dla brata? Nie wypływa zatem żadna dla Micyona korzyść z jego zbyt łatwości, równie jak nie wynika żaden dobry skutek z groźnego postępowania Demeasza. Dla czegożby więc on sam uważać miał wyższość systematu brata swojego, kiedy jej uznać nie mogą słuchacze? Jeżeli zaś to mogło być powodem zmiany jego charakteru, nigdy pisarz dramatyczny, z mniej ważnej przyczyny, większej nie popełnił nie stosowności. Mamy przykłady w wielu drugiego lub trzeciego rzędu komedjach, tej poprawy błędów ludzkich. Żona zazdrośna, która tą namietnością od lat wielu oddycha; tyran domowy, który przez lat piętnaście dręczył małżonkę, dzieci, służących; poprawiają się naostatek: i słuchacz ma poniewolnie wierzyć przyszłemu szczęściu domów, w których przez pięć aktów widział żywy obraz trosk i cierpienia; ależ przynajmniej tego rodzaju zmiana, bywa zwyczajnie dziełem łez i żalu, w sztuce zaś Terencyusza, byłaby tylko skutkiem dobrej woli pisarza. Bo jeżeli Demeasz nie widzi, iżby się jego wychowanie powiodło; nie widzi razem, czego by miał bratu swemu zazdrościć. Tém bardziej jeszcze, kiedy postępowanie Ktezyfona, daleko jest mniej nagannem, od sposobu życia Eschinesa.

Ależ ważny ten zarzut, jaki w tej mierze uczyniono Terencyuszowi, nie jest zdaniem mojem ugruntowany. Nie widzę ja tego w rzeczy, aby się Demeasz odmieniał, chociaż słowa jego zdają się to mniemanie potwierdzać. Krytycy nie dawali względu na to, że do talentu dramatycznego pisarza, przybywa jeszcze talent aktora. Dwojga tego nie należy rozdzielać. I kiedy Attylius Prenestyński i Minutius Protimus, dobrzy zapewne aktorowie, w obec zgromadzonych Rzymian, w sztuce tej, pierwsze role wy-

konywali, wątpię bardzo, iżby wtenczas słuchacze postrzegali Demeasza zmianę, jaką późniejsi krytycy, niesłusznie zarzucają i niedoskonale bronić usiłują.

Od pierwszej sceny aktu piątego, wystawmy sobie tego starca, jak z największego uniesienia gniewu, do nieumiarkowanej łagodności przechodzi, jak niewczesną udaje radość, jak nie tylko pochwała brata, ale mu jeszcze wynajduje i doradza rozmaite czyny, przez któreby słabość jego, żadnych nie znającą granic, na nowe pośmięwisko wystawił: zastanówmy się, w jak różnym znaczeniu jedne wyrazy wymówione być mogą, a poznamy niewątpliwie, że ta cała część roli Demeasza, jest tylko złośliwą ironią. Potakuje on Micyonowi, bo widzi, że napróżnoby mu już swój przykład do naśladowania podawał. Ale to postanowienie jest tylko skutkiem przekory i gniewu. Nigdy Demeasz tak dotkliwie nie potępiał słabego umysłu brata, jak wtenczas gdy udając zmianę charakteru swego, ciesząc się na pozór z postępów dzieci, przywodzi go do nagrodzenia licznych zrad i wykrętów. Syrusa, a co większa, do zaślubienia w sędziwym już wieku matki Pamfili. Ten bowiem jest ostatni rys, który Terencyusz na koniec sztuki zachował, jakby chciał dowieść, że nie masz nic tak niepodobnego, czegoby zbyt uczynna uległość nie zdołała uczynić. To jedno znajduje przecież jakiś opór w Micyonie; lecz Demeasz na swoich nie przestaje proźbach; namawia syna, a ten nakoniec przemaga.

Nigdy Micyon nie mógł jawniej słabości swojej okazać, jak mówiąc:

Chociaż to niedorzeczy, głupstwo niesłychane,

Wbrew mym myślom, lecz kiedy tak chcecie, przystanę.

i nigdy z drugiej strony Demeasz nie utrzymuje się bardziej w swoim charakterze, jak kiedy zapytany od brata co go tak nagle odmienia, te ostatnie słowa przemawia:

Powiem, żeby ci dowiódł, że nie za zasługi,

Ani z cnót, kocha cię syn i jeden i drugi.

Lecz za to że pobażasz, znosisz, dajesz bracie:

Wy zaś jeśli mię za to nienawidzić macie

Że nie wszystko wam słuszne czy niesłuszne chwale;

Własnej was woli waszój zostawuję wcale:

Trwóńcie, kupujcie, czyńcie wszystko bez przeszkody.

Któż tu wątpić będzie, czy w tych wyrazach szczerą dobroć, czy gniew i obraza przemawia? Lecz pomimo tego usprawiedliwienia, sztuka Terencyusza, wystawia razem dwie równie naganne sprzeczności. Jeżeli jeden ze starców wszystkiego synowi swemu odmawia, drugi mu wszystkiego dozwala. Jeżeli Micyon zbyt jest łatwym; surowość Demeasza na nic mu się nie przydała. Obadwa równie błędzą, obadwa w postępkach swoich miary nie znają. W takim rzeczy pojęciu, trudno było obu starców podobnie śmiesznymi uczynić. Dla tego też widzimy, że Terencyusz całą moc komiczności do roli Demeasza przywiązał, drugiego zaś brata w obojętnym nader świetle wystawił. Nie śmieszy on, ani też do naśladowania zachęca, nie zdaje się nawet wyobrażać osoby komicznej, co największą bez zaprzeczenia w tej sztuce jest wadą.

Usunął ją bardzo szczęśliwie Molier, jeżeli szkołę mężów za naśladowanie braci Terencyusza poczytywać zechcemy. Dwaj jego rozkochani opiekunowie, podobni są do Micyona i Demeasza, już przez to w komiczniejszym położeniu stawieni, że każdy z nich w swojej wychowawcy, widzi przyszlą towarzyszkę życia. Jeden myśli o kratach i ryglach, drugi w rozsądnej swobodzie całą ufność pokłada. Tego Izabella z łatwością oszukuje, kiedy drugiego szlachetne zaufanie, Eleonora chwalebnie nagradza. Otóż widoczna wyższość układu, osiągnięty razem i cel moralny, i cel komicznego utworu.

Nie będę zatrzymywał uwagi słuchaczów nad drobniejszymi uchybieniami, zwłaszcza nad wystawieniem scenicznem dzieła rzymskiego poety. Przypisać to należy początkom sztuki, że scena w tej komedii bardzo często jest próżną, że osoby wchodzi i wychodzą, po większej części bez słusznego powodu, że

będąc obok siebie, nie widzą się, gdy tego potrzeba wymaga; że nakoniec widzowie rzymscy wiele z własnego ułudzenia, dla autora poświęcać musieli, który w mniemanéj jedności miejsca wszystkiego sobie dozwalał. Dokładném jest nader opisanie greckich i rzymskich teatrów przez Szlegla, tam wszelką można powziąć wiadomość w téj mierze. Nie chcę jęj tu powtarzać, bo i właściwsze znajduje miejsce w nauce starożytności i nie ma wreszcie tak ścisłego związku z ocenieniem sztuki i smaku.

Zaszczyca się literatura nasza pięknym przekładem wszystkich Terencyusza komedyj. Zostawił nam go Tymieniecki. Nie mógł sam za życia trudnić się wydaniem téj pracy. Zastąpiła go przyjaźń zdolna czuć i oceniać wielką zasługę, za jaką poczytane być winno to tłumaczenie z którego liczne w ciągu mego rozbioru przytaczałem wyjątki.

Jeżeli trudno jest Homera i Wirgiliusza, z starożytnéj Greków i Rzymian mowy, na teraźniejsze języki przekładać; zapewne trudność ta nieskończenie jest większą, gdy idzie o przelanie tego rodzaju utworów, gdzie oryginał bliższy pospolitego ludu, za każdą niemal kartą, napotykać nam daje liczne wątpliwości, mnóstwem komentarzów często bardziej zaćmione. Więcej zaprawdę kosztuje móżu i pracy, więcej wymaga przenikliwości zrozumienie jednéj Plauta lub Terencyusza komedyi, niż całej Eneidy lub Iliady. Tu wyższego rzędu piękności zapalają poetę, znajomsza harmonia wiersza, łatwiej dozwala się naśladować i ogniem świetnéj poezyi zajęty tłumacz, jeżeli sam jest poetą, bo inaczej pracy takiej nie powinien przedsiębrać; często trudność, często także i ułatwienie znajduje. Przeciwnie, w tłumaczeniu komedyj na dwa wieki przed erą naszą pisanych, gdzie szukać źródła objaśnień, gdzie się nawet radzić o właściwém znaczeniu tylu wyrażen z potocznej mowy rzymskiego ludu powziętych? Smak i rozsądek był tu najpewniejszym przewodnikiem Tymienieckiego. Rzadka jest i nie oceniona jego wierności zaleta. Taż sama zwięzłość co w oryginale, ani zbyteczną nie-

wolą nie utrudzona, ani też zbyteczną nie zepsuta swobodą. Czytelnik Polski, nie widzi potrzeby udawać się za każdym wierszem do przypisków i objaśnień; tłumacz równie nie potrzebuje broń ustawicznie swego przekładu. Zawsze jasny, a ile możność dozwalała, łatwy, tak nas oswaja i z autorem i z wiekiem, jakbyśmy owym czasom i zwyczajom obecnymi byli.

Zapewne pisarz, który z wdziękiem wyrazów i rymów, *Cztery pory roku* Tompsona tłumaczył, mógł i w Terencyuszu ozdobić wierszom swoim dać postać. Wolał jednak być wiernym, a dla tego chcąc zwięzłym pozostać, nie zawsze był płynnym. Z tém wszystkiém, znaczniejszą część lekkich niedostrzeżeń lub zaniedbanych rymów, przypisać należy wczesnéj śmierci tłumacza. Najlepszym dowodem téj prawdy, pierwsza Terencyusza komedia, nierównie lepiej wygładzona, niż późniejsze.

Obaczmy na przykład owe opisanie, pełne wdzięku i prawdy, wyjęte z pierwszój łacińskiego poety komedyi, pod nazwiskiem Dziewczyna z Andros. Ojciec Pamfila Simo, w czasie pogrzebu Chryzydy, odkrył miłość syna ku pięknej i cnotliwej Glicerze i tak rzecz tę opowiada przed Sozą, wyzwolencem swoim:

Syn mój płakał jęj zgonu, dobrzem to przyjmował,
I takem skrycie w myśli mojej rozumował.
Kiedy obcój osoby zgonem tak strapiiony,
Jakżeby był dotknięty śmiercią własnéj żony,
Jakże dopiero śmiercią mnie ojca! i śmiało
Serce moje za dowód czułości to brało.
Za pogrzebem poszedłem, nie mając i myśli
Złego

SOZYA.

Czy było jakie?

SIMO.

Powiem: gdyśmy wyszli,
W pośród kobiet panienkę widzę jedną młodą,
Z kibicią...

SOZYA.

Bardzo piękną pewnie?

SIMO.

I urodą,

Tak piękną, tak przyjemną i tak okazałą,
Lecz tak skromną jak jeszcze oko nie widziało.
A ponieważ nad wszystkich najwięcej płakała,
I twarz jej coś nad inne godniejszego miała;
Kto ona jest? pytam się kobiet co szły za nią.
Te rzekły, że jest siostrą Chryzydy, ich panią.
Przenikło mnie coś zaraz. Owoż! myślę sobie,
Powód płaczowi, powód i całej żałobie.

SOZYA.

Drzę cały.

SIMO.

Rusza pogrzeb, ruszamy z gromadą,
Stawa w miejscu, stawamy. Ciało na stos kładą,
Wszczyna się płacz; niebaczna wtenczas siostra owa,
O której co dopiero wyżej była mowa,
Nieostrożna, czy łzami wzrok mając zaćmiony,
Tak blisko podstąpiła pod stos zapalony,
Że gdy jej wiatry suknią do ognia przytarły,
W niebezpieczeństwie była. Syn mój wpół umarły,
Wtedy dopiero miłość tajoną odkrywa:
Przypada, od ognia ją skwapliwie porywa.
Mówiąc: moja Glicerio, czy chcesz stracić życie?
A ta (co ich zażyłą miłość należycie
Wydało) rzuciwszy się na jego ramiona,
Płakała poufale, czule rozrzewniona.

Oprócz drobnych dostrzeżeń, jakieby nad tym przekładem można uczynić, trudno większej żądać wierności; nie zapominamy razem że lubo w tłumaczeniu równa niemal jest liczba wierszy, nie jednak na tej zwięzłości prawdziwa poufałość i tok mowy polskiej nie traci.

Zacny wydawca dzieł Tymienieckiego, z szlachetną otwartością wyznaje, że ten poeta miał niektóre w rymotwórstwie sobie właściwe zasady i prawidła; może nie dosyć słuszne i nawykniem tylko jego poparte. Podług niego, dla myśli i obrazu wszystkie rymy poświęcać należało, nie przypuszczał aby jednogłoskowe w przestanku wiersza mieszczono słowa, dźwięk i harmonią psuć mogły. Dla tego, szczególnie w Terencyuszu, rymo-

wanie jego jest znacznie zaniedbane. Przecież, na jakąkolwiek z tak dobrego powodu zezwoliłby można dowolność; nigdy ona dochodzić nie może aż do przeistoczenia dźwięku wyrazów, jak na przykład: Tymieniecki, zbyt często imiesłowcy: *chcący, mówiący*, dla rymu jedynie nadzwyczajnie przekształca.

Będę się strzegł przeciw mu nawet niechcący.

Pójdę-bym szczęścia mego sam nie spóźniał więcej.

Na pierwszym zapewne względzie mieć trzeba moc myśli, ale jeżelibyśmy dlatego zwyczaj wiersza łamać mieli, słuszniej wtenczas prozą tłumaczyć, zwłaszcza autorów, których rytmowa harmonia, jak w Terencyuszu, nie jest nam dosyć znana, i Tymieniecki im więcej nam pięknych gładkich i brzmiących wierszy zostawił, tém staranniej unikać każe owę niedbałość, w którą sam lubo bardzo nie często wpada.

Nie należy nam rozstawać się z komedią starożytną, bez zwrócenia bliższej uwagi na jedno z dzieł Plauta, które Molier naśladując, utworzył sztukę pełną zalet pierwszego rzędu.

Różność czasów i narodów nie mogła nadać zupełnie odmiennych rysów wiernemu obrazowi natury; bo ta zawsze jest podobną do siebie, i bezwstydną namiętność poświęcająca wszystko dla dogodzenia swemu dziwactwu, nie inną była w dawniej Grecyi i Rzymie, jak ją teraz widzimy. Może się ona przecież pod różnemi znamionami objawiać lub taić, może różną postać przybierać: bo żądze ludzkie tak są wymyślnemi, jak przenikliwem być powinno oko malarza, które te wszystkie szczególności chce odkryć i w obrazie swoim zatrzymać. Na tych właśnie szczególnych rysach, polega sztuka komicznego poety. Ma on przed sobą obfite źródło śmieszności, im zaś lepiej spostrzega, i trafniej maluje, tym doskonalszym staje się pisarzem. Nie chcę zdania słuchaczów uprzedzać wcześniej, jednak w porównaniu dwóch autorów tylu wiekami oddalonych od siebie, uważać powinienem, iż Molier bez wielkiej trudności mógł Plauta prześcignąć. Jakże miał zamożne do użycia zbiory! Tyle włoskich i hiszpańskich komedij, tyle obrazów różną ręką kreślonych! Mo-

lier byłby raczej godnym nagany, gdyby jego utwór nie dochodził doskonałości wzoru rzymskiego; gdyby przy tych wszystkich pomocach, nie zdołał się wynieść nad pierwiastkowe tworzącę się sztuki usiłowania. Zdaje się to być niepodobną myślą; znajdujemy przecież krytyków, w małej wprawdzie liczbie, którzy za obowiązek swój poczytali, wszystko widzieć wybornem w Aulularii Plauta, wszystko niedoskonałem i słabem w Skąpcu Moliera. Przy pierwszém wystawieniu na scenie naszej tej komedii, krytyka, która przed kilkunastu laty udzielała nam ważnych postrzeżeń nad sztuką dramatyczną, a której zebranie dziś w jedno dzieło, stałoby się użytecznem; znalazła w sztuce francuzkiego pisarza tak wiele niedokładności, iż bez wahania się, równie w głównym pomysle, jak w celniejszych wykonania częściach, wyższość łacińskiemu komikowi przyznała. Oto są słowa krytyka:

„Chcąc, przekonać się jak daleko pisarz francuzki, poszedł w ślady łacińskiego, porównałem Skąpca Moliera z komedią Plauta pod nazwiskiem Aulularia. Przeniósł wprawdzie Molier kilka scen rzeczonoego pisarza, lecz układ komedii jego zupełnie jest różnym od układu sztuki łacińskiej.” Czy Molier przewyższył Plauta? czy go nie dosięgnął? Takie sobie pytanie zadaje recenzent i zda się chcieć je rozwiązać przeciw Molierowi. „Obadwa skąpcy, mają skarby schowane, obadwa się lękają, żeby ich nie odkryto. Lecz Harpagon Moliera, oprócz niespokojności i obawy, która zwykle podobnym towarzyszy charakterem, nie ma żadnego powodu do podejrzliwości; pisarz łaciński umiał takowe powody nadać swemu skąpcowi. Lękliwość jego nie tylko z charakteru osobistego, ale i z osnowy rzeczy wypływa. Starzec bezzenny stara się o rękę jego córki, pominiemy tu uwagę nad niedostrzeżeniem krytyka, który nas bez potrzeby naucza, że starzec pragnący zaślubić córkę Eukliona był bezzennym. Nikomuby zapewne na myśl nie przyszło, iżby ten sędziwy oblubieniec miał być jeszcze żonatym. Jest to mała niedbałość wysłowienia. Recenzent chciał raczej powiedzieć, że ów

starzec, unikał do późnego wieku związków małżeńskich, że znany był Euklionowi jako wielbiciel bezżeństwa, i ta okoliczność zdaniem krytyka wzbudzać mogła w Skąpcu Plauta naturalną obawę, czyli się nie dowiedziano o jego bogactwach, ponieważ w jego rozumieniu, znaczny posag, może być jedynym celem małżeństwa.” Lecz tego powodu doczytać się nie można w pisarzu łacińskim. Wprowadził on po prostu drugą śmieszność do swojego obrazu, gdyby zaś był chciał za pomocą miłości córki, ostrzegać skąpego ojca o odkryciu jego niewielkich bogactw; użyłby do tego z większym nierównie skutkiem, jakiego rozrzuć młodziemca, co strwoniwszy własne dziedzictwo, szukałby bogatego teścia.

„Długie pożycie z ludźmi, mówi dalej krytyk, przekona kądziego, że równie cnoty, jak złe namiętności, rozliczne mają odcięcia. Skąpstwo na rozmaite dzieli się charaktery; są skąpi, są pysznoskąpi, są skąpi którzy nie ciągnąc żadnej korzyści z swych bogactw, w ukrywaniu ich całą roskosz znajdują; są nareszcie skąpi, wydający swój majątek na lichwę. Niepodobna jest prawie, aby te wszystkie rodzaje w jednej znajdowały się osobie, a jeżeli się znajdują, podobna istota, jako zbyt rzadka w społecznem życiu, nie może mieć miejsca w komedii pierwszego rzędu i jako dziwotwór natury, do farsy należećby powinna. Kto w Harpagonie znajdzie pysznoskąpskiego? Kto sobie wyobrazić zdoła połączone w jednym człowieku sprzeczności, iżby razem, jak mówi krytyk, i pieniądze dawał na lichwę i całą roskosz zakładał w ukrywaniu swych bogactw, nie ciągnąc z nich żadnych korzyści? Można w najdoskonalszych płodach upatrywać skazy, dzieła ludzkie nie są od nich wolne, lecz sprawiedliwa krytyka strzeże się mylnych zarzutów.”

Plaut, według recenzenta, jeden tylko charakter tej namiętności wystawił, w Skąpcu zaś Moliera, wszystkie prawie znajdujemy. To zachowuje pieniądze, to je daje na lichwę, to najbrudniejsze widzimy skąpstwo, to znowu ma rządzącego swego dworu, kosztowne pierścienie, pojazdy i konie, które chociaż naj-

lichsze, przecież podobny skąpiec mieć ich nie powinien. Pomi-
mo tylu zgromadzonych śmieszności w jednej osobie, jeszcze ta
osoba nie dosyć śmieszną wydawała się Molierowi; przydał więc
miłość skąpca: chociaż wiemy z doświadczenia w życiu, że serce
silnie zajęte podłą namiętnością skąpstwa, opiera się zwyczajnie
tkliwym i głębokim uczuciom kochania. Niech panowie zechcą
sobie przypomnieć samo dzieło i osądzą, czy Molier w miłości
Harpagona, chciał malować tkliwe i głębokie uczucia kochania?
Niech zważą razem, czyli tak wydana namiętność, godziłaby się
z naturą komedii?

Lubo wszystkie te błędy nagradza Molier pięknnością dya-
logu i przedziwnymi scenami, przecież przyznać mu nie można,
aby przewyższył, a nawet dosięgnął swego poprzednika, co do
naturalności układu i odrysowania charakteru.”

Takie jest zdanie krytyka, oparte na prostém powtórzeniu
sądu Szlegla, który w dziele swoim o sztuce dramatycznej, wy-
sila się na to, ażeby zalety Moliera poniżyć.

Obaczmy zbliżenie obu komedye, a w ciągu porównania na-
stręczą się same z siebie odpowiedzi, na te zbyt wątpliwe twier-
dzenia.

Euklion Plauta, równie jak Harpagon Moliera, są skąpca-
mi, lecz bardzo od siebie różniami. Pierwszy życie swoje przepe-
dził w przymuszonem ubóstwie, drugi, posiadając dostatki, z wła-
snej woli albo raczej z namiętności która nad nim panuje, jest
najuboższym człowiekiem. Euklion znalazł niedawno po przod-
kach swoich, ukryte w glinianym garnku pieniądze, Harpagon
sam je zebrał, pomnażał i ten skarb nad którym czuwa, jest owo-
cem wszelkiego rodzaju skąpstwa, w jakim się przez długie la-
ta ćwiczył i doskonalił. Jakimże był skąpce Euklion Plauta
kiedy nic nie posiadał? Człowiek rzeczywiście ubogi, jestże ty-
le śmiesznym, kiedy się ogranicza w potrzebach, jak człowiek
otoczony skarbami? Znalazł autor francuzki nowe źródło śmie-
szności, Plautowi wcale nieznane; gdyż w komedii łacińskiej
nikt nie ma i mieć nie może podejrzenia o skarbie Eukliona,

przeciwnie w Molierze wszyscy znają Harpagona majątek. Kie-
dy więc pierwszy na ubóstwo narzeka, nikogo to nie zastanawia;
lecz kiedy drugi chciałby wmówić w świat cały, że jest nędznym,
stan jego tym komiczniejszym się staje, im lepiej wszystkim wia-
domo, że Harpagon bogactwa ukrywa. O ileż z tego pomysłu
wynikło scen wybornych, gdzie siła komiczna do najwyższego
stopnia dochodzi, a talent pisarza zadziwia! Równie w Plaucie
jak w Molierze, drży skąpiec w każdej chwili, czy się o jego ma-
jątku nie dowiedziano, lecz Euklion z dawna ubogi i zawsze za
takiego miany, kiedy bada służącą, bojąc się aby mu czego z do-
mu nie wyniosła, stawia w jej oczach jak niepojęty dziwak; przeci-
wnie Harpagon, takim samym postępowaniem, przed wszystkimi
prawdziwy obraz skąpca wystawia i własną ostrożnością usta-
wicznie się zdradza, ustawicznie sam nad zgubą swoją pracuje,
bo dom cały przymusza do szukania sposobów, jakimiby mógł
zostać oszukany.

Krytyk nasz, za przykładem Szlegla, zarzuca Molierowi (co
właśnie jest najpierwszą sztuki zaletą), że tyle skąpstwa rodza-
jów i znamion (wyjąwszy te które się z sobą godzić w zdrowem
pojęciu nie mogą) w jednej połączył osobie. Cóż może być prze-
ciwniejszego sztukom pięknym nad to zdanie? Z czego składać
się mają obrazy cnót, albo przywar ludzkich, dla nauki widzów
kręślone; jeżeli nie z mnóstwa rysów w tysiącu osób szukanych,
z przyrodzenia powziętych, a stanowiących przecież jedną har-
monijną całość? Jeżeli w tym względzie, Euklion Plauta, szcze-
gólnie tylko upatrzonego skąpca wystawia; doskonalszym jest
Harpagon przez to samo, że w osobie swojej gromadzi to wszy-
stko, co występłą namiętność dobitniej wydaje. Jakoż ogarnął
autor francuzki, wszelkie śmieszności, wszelkie skutki nieszczę-
śliwej żądz i to właśnie wynalezienie, mimo kilku naśladowanych
rysów, czyni go oryginalnym autorem. A cóż trafniejszym być
może, jak ta lichwa, przez którą Harpagon sobie samemu nieu-
żyteczne zbiory pomnaża? Co razem doskonalszego jak ten po-
mysł, że młody rozrzutnik, takim kosztem pożyczający pieniędzy,

jest synem łakomego lichwiarza? nie znam komiczniejszej sceny, w którejby razem i główny charakter w takim świetle mógł jaśnieć i szkodliwa namiętność żywiej była ukaraną i gdzieby śmieszność mocniej uderzała widzów.

Nie jest płoŹnym wynalazkiem Moliera, że swemu skąpcowi nadał niejaką zewnętrzną oznakę dostatków, że go większą liczbą domowników otoczył, że Harpagon ma kuchnię, stary pojazd i głodem morzone konie. Nigdzie tak nie uderza sknerstwo, jak gdy się postrzegać daje w obszerniejszym zakresie: i im więcej istot czuje wpływ ohydneho skąpca, który wszystko głodzi i dręczy, tém się jego charakter dostateczniej maluje. Przydał mu jeszcze Molier i miłość, ale tak dziłą i śmieszną, że ona, nie ubliżając bynajmniej głównemu charakterowi, dziwnie służy do odkrycia nowych w sztuce piękności. Myśl równie śmiała jak trafna, zbliżyć skłonności tak z sobą niezgodne. Bez tój pomocy, czyliby autor zdołał wystawić charakter skąpca, w takiej sprzeczności z jego położeniem? I cóż więcej śmieszném być może, jak ten stan Harpagona, gdy przyzwoitość mu każe dać ucztę, a ściścioną ręką nie pozwala grosza uronić? Gdzież mocniej widać sknerstwo, jak w tych przygotowaniach do nędznej okazałości, do obdartej służby, do wieczerzy, na której samo wspomnienie skąpiec z bólu umiera.

Pójdźmy do szczegółów, tych mianowicie, które bliższe nadsładownictwo wskazują. Pierwszy wstęp Harpagona na scenę, wzięty jest z Plauta. Euklion łaje i wypęda z domu starą służącą; mając sam pójść do miasta, chce on pierwój skarb swój odwiedzić, unika przeto jednego świadka, który mógł odkryć jego tajemnicę. Powód dla którego dom opuszcza, jest słuszny. Jest to godzina, w której na zgromadzeniu ludu mają być rozdawane dla ubogich pieniądze. Ledwie się zapewnił o nienaruszonym swoim skarbie, rozkazuje służącej aby strzegła domu, aby nie otwierała nikomu, gdyby nawet do drzwi jego przystąpić chciała dobra fortuna. Następuje tu trafna i prawdziwie komiczna rozprawa.

„Bardzobym się temu dziwiła: mówi służący: dobry los nigdy nas jeszcze nie odwiedził.” — „Milcz i pilnuj.” — „A czegoż mam pilnować? W domu twoim pajęczyny tylko znaleźć można.” — „Niech będą pajęczyny: zabraniam ci żebyś je obmiatała; za chwilę powrócę, zamknij drzwi na rygle i nie otwieraj nikomu. Zgaś ogień, żeby kto nie przyszedł ognia pożyczyć. Ubiję cię jeżeli jedną iskrę znajdę na kominie. Jeżeli kto przyjdzie po ogień, powiedz że go nie mamy; jeżeli kto będzie chciał pożyczyć noża, moździerza, albo jakiego naczynia, powiedz że nic nie ma w domu, że wszystko złodzieje wykradli.”

Gdyby do tych rysów równie prawdziwych jak mocnych i komicznych, podobne były inne komedye Plauta, jakożkolwiek co do osnowy zbytecznie ubogie, miałyby zaletę wiernych obrazów. Lecz autor ten jest zawsze bliskim przesady i skażonej do wciipności, co dziełu jego często postać farsy nadaje. Osoby na przykład o Euklionie mówiące, takich używają wyrazów: „Myśli że zginął, kiedy dym z ogniska jego przez komin wychodzi; gdy się spać kładzie, obwiązuje sobie gardło i gębę, żeby oddechu nie tracił.”

Nie znajdziemy w Molierze podobnych płaskości; ile zaś wyższą jest jego komiczność, dosyć wspomnieć jak zręcznie do tego stopnia rzecz swoją naprowadził, iż Harpagon sam żąda od swego służącego, aby mu wiernie powiedział co o nim mówią ludzie; prosi go o to, błaga, zaklina i ma do tego powody z obecnego położenia koniecznie wynikające. Każdy się o tém łatwo przekona, kto sobie przypomina piątą scenę trzeciego aktu, kiedy w ciągu wydawania rozkazów słuźbie domowej, na przyjęcie Julii, przychodzi kolój na biednego woźnicę, co razem i kucharzra obowiązki sprawuje.

Po wyczerpaniu tylu rysów obfitój komiczności, Jakób musiał wyrzec te słowa: „Ledwie wytrzymać mogę, słysząc codziennie co o panu mówią; bo jak na złość czuję, że panu jestem przychylny i po moich koniach najwięcej pana kocham.” Harpagon równie musiał być troskliwym dowiedzieć się co też o nim

ludzie gadają. W całej on sztuce trwoży się o to, czy nie wie świat o jego majątku. Jakże dla niego nie spodziewana wiadomość, którą z ust nazbyt szczerego Jakóba odbiera!

„Ponieważ pan tak chcesz koniecznie, powiem mu otwarcie, że się wszędzie z niego wyśmiewają i tysiączne za pana ze wszystkich stron nam robią ucinki. Największym jest ukontentowaniem ludzi, kiedy mogą jego sprawy nicować i ustawicznie składać z jego sknerstwa powiastki. Jedni mówią, że pan każesz osobne kalendarze drukować, gdzie są podwójne suchedni i wilie, dla korzystania z postów, które nakazujesz swoim ludziom. Inni, że zawsze masz na pogotowiu jaką zwadę ze swemi służącymi w czasie kolendy, albo też odprawy, aby mieć powód nic im nie dać. Inni znowu powiadają, żeś pan kazał pozwać do sądu kota jednego ze swoich sąsiadów, za to, iż zjadł resztę baraniny; tamci, że pewnej nocy spostrzeżono jakiegoś sam kradł owies swoim koniom, a ten stangret co to służył przedemną, dał panu wiele kijów, o których nie wspomniałeś przed nikim. Nakoniec, jeżeli mam wszystko powiedzieć, ruszyć się nigdzie nie można, żeby nie słyszeć kogoś przypinającego panu różne kawałeczki. Jesteś powieścią i pośmiewiskiem wszystkich, i nigdy inaczej o panu nie mówią, jak zowiąc go skąpcem, kutwą, łakomcą, lichwiarzem.”

Nie ma takiej sytuacji w Plaucie, iżby skąpiec jego wystawiony był kiedy na podobne zawstydzenie, ani też początkowa sztuka nie mogła jeszcze znać tej doskonałości, jakie wyrazy w czyich ustach właściwymi się stają.

Z sceny o którejśmy na początku mówili, wziął Molier dwa ważne rysy, które zupełnie są własnością Plauta. Jak Euklion Strofila, tak Harpagon przytrzymanego w domu swoim Laflesza koniecznie wybaduje czyli mu czego nie porwał.

„Pokaż mi ręce” (mówi Euklion). „Oto są.” — „Widzę; pokaż jeszcze i trzecią. — Age, ostende etiam tertiam.” Słusznie tu Laharpe zarzuca łacińskiemu pisarzowi, obrazę podobieństwa do prawdy. W samej rzeczy, mógłże się Euklion tak daleko zapo-

mnąć, żeby dwie dłonie obejrzawszy, żądał jeszcze i trzeciej? Jest to więc żart, śmieszny może, ale z prawdą nie zgodny. Harpagon, według Laharpe, obejrzawszy jedną rękę Laflesza, mówi o drugą i tę znowu widząc raz jeszcze o drugą się pyta. Zapewne byłoby tak właściwiej i lepiej, ponieważ skąpiec w trwodze o kradzież i w ślepotcie namiętności swojej, mógł w téjże chwili zapomnieć, że już obiedwie ręce oglądał. W takim razie, sprawiedliwem byłoby zdanie uczonego znawcy, który wyraz Plauta do rzędu farsy, wyraz zaś Moliera do rzędu wyższej i prawdziwej komiczności policza.

Ale najdokładniejsze wydania, to nawet, według którego na pierwszym Francyi teatrze, Skąpiec jest grany; inaczej mówią:

„Pójdźno tutaj, zobaczę, pokaż mi twe ręce.
Oto są,—a drugie.—Drugie? —Tak.—Oto są.”

Text jaki tu Laharpe przytacza, nie jest dziełem Moliera, lecz należy innemu współczesnemu jego pisarzowi, który w zapomnianej dziś komedii pod nazwiskiem: Bogacz sknera, lepiej go użył od obudwu naszych autorów.

Ależ ów wyraz znakomicie komiczny, malujący całą trojskliwość Harpagona.— „No, dawaj mi to bez szukania; jest zupełnie wyrazem Plauta *Jam scrutari mitto, redde mihi*. Nic nad to komedya w podobnym położeniu, mocniejszego wyrzec nie mogła.

Jedno słowo łacińskiego komika, utworzyło pod piórem Moliera scenę, z wielu względów nieskończenie ważną i pełną komiczności, jakiej w całym dziele łacińskim znaleźć nie potrafimy. Megador starzec, pragnie zaślubić córkę Eukliona; nie ma skąpiec rzymski żadnego powodu, dla któregoby się mógł wzbraniać życzeniom bogatego sąsiada. Owszem, wszystko go do tego zachęcać powinno. Lęka się jedynie, i to samoby uczynił na czyjekolwiek oświadczenie, lęka się mówić, czyli to oświadczenie nie jest skutkiem zdradzonej jego tajemnicy, czyli się ludzie już nie domyślają, że on ma skarb ukryty: ostrzega więc Megadora,

ze córka jego nie ma posagu. Bez posagu chce ją sąsiad pojąć za żonę. Ile ten wyraz stał się bogatym w dziele francuzkiego poety, wszystkim wiadomo, którzy pomną, jak na wszelkie Walerego uwagi, skąpiec Moliera to jedno odpowiada: *bez posagu*. Słowo to zamieniło się w przysłowie: największy dowód jego trafności i prawdy. Ciągłe w tej scenie towarzyszy moc i zajęcie; przydaje jęj wdzięku tak wątpliwy i trudny stan Walerego, który potajemnie kocha Elizę; w tém słowie zawiązuje się ważna dzieła osnowa, a jedna zawsze odpowiedź: bez posagu, zastępuje miejsce najrozciąglejszej o sknerstwie rozprawy. Jeden taki pociąg pęzła w obrazie, dziełom sztuki nieśmiertelność zapewnia.

Bardzo często, częściej nawet niż w Plaucie, skąpiec Moliera przypomina sobie zakopane pieniądze, lada szelest zwraca jego uwagę, co chwila śpieszy obejrzeć miejsce, gdzie złożył wszystkie myśli swoje. Nie można przeto bynajmniej winić go o zaniedbaną troskliwość, jak to krytyk polski czyni. Jak zaś przyczyna podejrzliwości jego z samej natury wypływa; tak z drugiej strony, ciągle czatujący *Frantos*, aż nadto wielką ma łatwość, dla zbytniej ostrożności, nie dość ostrożnego starca wypatrzyć.

Wierniejszém naśladowaniem Aulularyi Plauta, jest sławny czwartego aktu monolog Harpagona, po straceniu skarbu. W znacznej części tłómaczył go Molier, te nawet słowa, które Harpagon do parteru przemawia, znajdują się w oryginale łacińskim: *Quid est? quid ridetis? Scio fures hic esse complures*. Cóż to? czego się śmiejecie? wiem że tu nie mało jest złodziejów. Do tego stopnia Molier nie był poufałym z swoją publicznością: wyrazy jego nierównie są delikatniejsze, a chwila w której umieścił te słowa: *wszyscy na mnie patrzą, wszyscy się śmieją*; ma w sobie tę wyższość, iż rzeczywiście słowa te skąpiec wymawia po poprzedzającym nieuchronnie śmiechu publicznym; ta rachuba, sztuki i obrazu, nie mogła zawieść autora.

„Co tu ludzi zgromadzonych (mówi Harpagon) każdego mam w porozumieniu, każdego mniemam być tym niegodziwym zło-

dziejem. He? O czém tam rozmawiają? O tym co mnie skradł? Co tam za hałas? Czy tam jest mój złodziej? Przez litość, jeżeli kto wie o nim, niech mi doniesie. Czy się czasem nie ukrył pomiędzy wami? Wszyscy na mnie patrzą, wszyscy się śmieją,” i w samej rzeczy niepodobna, aby zdolny aktor, przed tym ostatnim wyrazem, głośniego śmiechu nie wzbudził.

Łatwo sobie wystawić jak komiczną być musi rozmowa dwóch osób inną myślą zajętych, do różnego celu zmierzających, a których przecież wzajemny zapal z błędu wywieść nie może. Nie tak nie rozśmiesza widzów, jak podobne aktorów nieporozumienie. Parter bawi się ich omyłką, lecz w miarę tylko zręczności, jakiej autor do utrzymania błędu używa. Niechby tylko tego rodzaju komiczność wyszła z granic podobieństwa do prawdy, niechby jęj nie odpowiedział obecny stan osób, zniknie natychmiast złudzenie, a rzecz ciężka, przymuszona, w miejscu przyjemności, niesmak i tęsknotę obudzi. Otóż jest trudna do określenia tajemnica siły komicznej. Posiadał ją Plaut, i dla tego, chociaż go Terencyusz większą stylu ogląda, bogatszą osnowania sztuką, żywszą nakoniec prawdą obyczajów przewyższył; autor jednak Skąpca i Amfitryona dla mocy komicznej pierwsze miejsce zatrzymał.

Nie mógł nie dostrzedz Molier tak ważnej i uderzającej zalety; przeniósł ją zatem do swojego dzieła, nie prostym naśladowania trybem, ale tą sztuką, która spostrzeżoną piękność tak sobie przyswaja, iż nikt ją za pożyczoną nie uzna.

Chciałbym, ażeby scena o której mam mówić, w obrazie jak ją obadwa pisarze przywiedli i wykonali, obecną była pamięci słuchaczów. Jak wielka w obu tych względach różnica! Że skąpiec obrzydłą namiętnością zaślepiony i jedynym tylko widokiem zajęty, we wszystkiem co mu się na oczy nasawa, upatruje swego złodzieja; że pierwsze słowo człowieka, chcącego się z jakiegokolwiek winy usprawiedliwiać, przywodzi mu na myśl stratę do której j on swoje szczęście i życie przywiązał; że ztąd wynikają

ca omyłka, może otwierać pole najżywszej śmieszności; w tém jest pomysł spólny obudwu pisarzów.

Lecz ileż naśladowca wzór swój przewyższył, równie w pojęciu rzeczy jak w jój wykonaniu! U Plauta Likonides nigdy do tego czasu niewidziany na scenie, pierwszy raz się zjawia na krótką chwilę przed popełnioną kradzieżą, jakby myślą było autora osnowę nakierować dla sceny; przeciwnie w Molierze, taż sama scena jest koniecznym skutkiem wcześniej ułożonej osnowy. W komedyi łacińskiej, mógłby się słuchacz o wiele rzeczy zapytać autora: dla czego Euklion nie zna i nie widział nigdy młodzieńca? dla czego nie wie o stanie swój córki? i jeżeli słusznie w błąd popadł, dla czego się w nim tak łatwo oświeca? Żadnego z tych zarzutów Molierowi czynić nie można. Przewidział on wszystkie, i śmiałem pojęciem tak swoją scenę naprowadził, że gdy po owym strasznym monologu, w akcie następującym, Walery wchodzi na scenę; nie masz słuchacza któryby nie przewidywał, że na niego padną podejrzenia. Do tego się bowiem wszystkie zbiegły okoliczności; nietylko zemsta służącego który go śmie oskarżać, ale to samo zaufanie jakie Walery miał u Harpagona: nie jest to bowiem, jak mylnie twierdzi krytyk polski, marszałek jego dworu, ale przebrany kochanek Elizy, który służył Harpagonowi bez płacy i dzielił z nim, przez udanie, wszystkie sknerstwa prawidła.

Leonides Plauta, nie ma żadnego powodu do odkrycia w tej właśnie chwili, tajemnej swojej miłości, Walery ma przeciwnie potrzebę oznajmić i usprawiedliwić tę miłość, bo nadto jest szlachetnym, żeby groźne Harpagona słowa, któremi go wita na pierwszym zaraz wstępie, mógł poczytywać za podejrzenie kradzieży. Przydajmy nieporównaną trafność dyalogu, szczęśliwy dobór wyrazów, tak komicznych, tak naturalnych. W Plaucie tą kolejną idzie rozmowa:

— Oddaj.—Cóż ci mam oddać?—Własność którąś mi porwał. Do sądu cię pozwę.—Jaką ci własność porwałem, zkad? kiedy?—Żeby cię tak Jowisz kochał, jak nie wiesz!—Od ciebie

chyba się dowiem.—Naczynie napełnione pieniędzmi, zabrałeś, jak sam wyznajesz.

Otóż się cała śmieszność sceny skończyła, kiedy przeciwnie w dziele Moliera, postępuje ona bez odetchnienia, aż do tego wyrazu, co zdając się być przesadzonym, jest jednak jeszcze pełnym prawdy i natury.

— Zamysłem moim było wyznać to przed WPanem Dobrodziejem i czekałem do tego pomyślniej sposobności; lecz ponieważ się tak stało, zaklinam go abyś się nie gniewał i wysłuchał moich powodów.

— Jakież to tak piękne powody możesz przytoczyć bezczelny?

— Ach, Mości Dobrodzieju! na podobne wyrazy nigdy nie zasłużyłem. Prawda, zem go obraził, jednakże winą moja jest do przebaczenia.

— Jakto do przebaczenia? taki występki! podobny rozbój!

— Ale nie unoś się WPan Dobrodziej; jak mnie wysłuchasz, przekonasz się, że nie ma w tém nic tak złego jak sobie wyobrażasz.

— Nie ma w tém nic złego! Jakto? moja krew, moje wnetrzości!

— Krew W Pana Dobrodzieja nie wpadła w złe ręce; urodzenie moje nie może go krzywdzić i nie masz w tém nic takiego, czegobym nie mógł naprawić.

— Ja też chcę abyś mi zwrócił, coś mi wydarł.

— Honor W Pana Dobrodzieja nic na tém nie ucierpi.

— Nie idzie tu wcale o honor, ale powiedz co cię przywiodło do takiego uczynku.

— O nieba, potrzebaż się pytać?

— O i bardzo potrzeba.

— Bóstwo, które wszystko wymawia, miłość.

— Miłość?

— Tak jest Mości Dobrodzieju.

— Piękna miłość! miłość moich pieniędzy.

Rozumiećby można, że po takim słowie już się omyłka wyjaśni. Bynajmniej wyraz ten tak ściśle połączony z charakterem skąpca, słusznie błąd Walerego powiększa i wzmacnia komiczność.

— Nie. Pieniądze i bogactwa nie zajmują mię wcale; zostaw mi tylko ten skarb który posiadam. Pałam ku niej ogniem czystym i pełnym uszanowania.

— Pała do mojej szkatułki!

— Wolałbym umrzeć niż jęć okazać najmniejszą myśl obrażającą jęć skromność, jęć uczciwość. Nic występnego nie skaziło tych uczuć, które jęć piękne oczy we mnie wzbudzają.

— Piękne oczy mojej szkatułki!

Nigdy zapewne komiczność do wyższego stopnia nie doszła; a przecież ten wyraz tak jest zgodny z naturą i prawdą, iż wątpić niepodobna, aby go w podobnym stanie rzeczywisty Harpagon nie wyrzekł. Nie daje się często, tego rzędu piękności w mnóstwie tylu dzieł i pisarzy postrzegać. Umiejmyż je czuć i oceniać, bo to jedno może nam dać poznać, na czém prawdziwa komedia polega. Nie przepisy, ale wzory pilnie rozmyślane, do trafnego pojęcia sztuki prowadzą.

Starożytność nie dochowała nam dzieł Plauta w całości, nie wiemy przeto jakie jest rozwiązanie jego skąpca. Późniejsi komentatorowie, a między niemi Codrus Urceus, w połowie XV wieku, przedsięwziął Aulularyą dokończyć. Myśl ta dopełniania dzieł cudzych, jeżeli dopuszczoną być może w historii, jak to uczynili wielcy pisarze z Tacytem lub Liwiuszem, gdzie historyczne podania pozwalają przerwy zastąpić, zda mi się wcale przeciwną w utworach imaginacyi; ani też myśl Urceusza za myśl Plauta przyjętą być może. Mało on sobie pracy zadaje do skończenia sztuki. Starzec odzyskawszy skarb utracony, całuje go, pieści, do serca swego przyciska; wszystko to zgodne jest z naturą i prawdą. Ale że go wraz z córką, jako posag Leonidowi oddaje; że charakter swój zmienia tak nagle: temu ani słuchacz uwierzy, ani my sądzić zechcemy, iżby rymotwórca łaciński tak

złém wrażeniem mógł sztukę swoją zakończyć. Nie zmieniają się tak łatwo charaktery ludzkie, i skąpiec prawdziwy wtenczas właśnie mocniej lgnie do skarbu swojego, gdy odzyskuje stracony. Dziwić się nie będziemy, że jeden nauczyciel łaciny w Bononii, tak nietrafnie wziął się do ukończenia obrazu Plauta; lecz to nas sprawiedliwie może zadziwiać, że pełen smaku i wiadomości, a najtrafniejszy zapewne krytyk francuzki, Laharpe, wprost tę całą rozwiązanie winę, rzymskiemu komikowi przypisał.

Schodzi poniekąd i Moliera dzieła na jasnym i zręcznym rozwikłaniu osnowy. Kiedy Walery poznaje ojca i siostrę, kiedy tak łatwa pomoc staje się doręcznym pisarzowi środkiem; widzimy wtenczas, iż sztuka raczej ustaje, niżeli się kończy. Często Molier w osnowach swoich tej dopuszcza się niedokładności: lecz jeżeli intrygi jego są słabsze, jaka natomiast w charakterach prawda, jaka w scenach obfitość, jaki zbiór rysów, jakie wyczerpanie śmieszności! Komedia i Molier, dwa te słowa sprawiedliwie jedno otrzymały znaczenie.

Porównyując ogół utworu Plauta, z utworem francuzkiego poety, pod każdym względem wyższość drugiemu przypisać należy. Nigdy się Molier, jeżeliśmy to widzieli, do tak gminnej komiczności nie zniża; a jeżeli niektórych farb i rysów od poprzednika swego pożyczą, uświetnia je i doskonalą. Tu jeden wyraz obudza w nim myśl sceny wyborniej, jak owe nieporównane *bez posagu*; tu znowu ledwie dotknięta przez łacińskiego autora komiczność, rozwija pod piórem naśladowcy, jeżeli go tak nazwiemy, nowe i zamożne piękności. A cóż mówić o tych obrazach, które Molier sam z siebie utworzył? Zarzucają mu mniej baczni krytycy, że wielu skąpców w jeden obraz zgromadził. Podług nich, jak mówi Szlegel, sknera zakopujący pieniądze i razem pożyczający na lichwę, nie mogą być jedną osobą. Dla tego właśnie Skąpiec Moliera tę ma wyższość nad Plautem, że dostatków których nie używa, sam zebrał; a jakież dla łakomcy pochopniejszy sposób do zbiorów, jeżeli nie lichwa; i gdzież mogła się lepiej na pośmiewisko, na wstyd i ukaranie własne wydać, mylna

Harpagona rachuba, jak w téj chwili, kiedy on, niewiadomy, własnemu synowi ma pożyczać pieniędzy? Stawa tu razem na widoku i ohydna cheiwość i blisko za nią idąca rozrzutność dziedziców. Cóż mówić o wyrazie, może najwymowniejszym, może zawierającym w sobie wszystko, czego skąpiec ma się spodziewać i lękać? Wśród wyliczania pewności jakie ma za sobą młody marnotrawca, i to Harpagona zniewala, że mu obiecują w krótkim czasie śmierć tego, po którym pożyczający ma odziedziczyć majątek. Jak występne bezpieczeństwo! jak mocny rys, ta hipoteka właśnie na grobie lichwiarza! Nic Molier nie opuścił, co by mogło ohydłą namiętność, na większe pośmiewisko wystawić.

— Tak Panie, jest to młody człowiek, potrzebujący pieniędzy; interesa jego są naglące, przystanie na co tylko pan zechcesz.

— Ale czy tylko nie zachodzi jakie niebezpieczeństwo? Wiadomeż WPanu imię, majątek i familia tego, za którym mówisz?

— Nie mogę pana w tém wszystkiém zupełnie objaśnić, gdyż mu przypadkiem tylko byłem polecony; wiem tylko, że jego familia jest bardzo bogata, że już nie ma matki i że jeżeli pan zechcesz, zobowiąże się iż jego ojciec umrze przed ośmiu miesiącami.

— To już jest coś... Ludzkość każe nam zobowiązywać bliźniego.

Gdyby nie szło jak tylko o zgromadzenie różnych szczególności sknerstwa, Euklion Plauta byłby w tym względzie dostatecznym obrazem. Ale komedia ma za cel, ostrym śmieszości pociskiem gromić przywary serca ludzkiego. Ten jest moralny jej zawód; nie zabawą tylko, nauką być winna. Mógłże tego zamiaru Molier szczęśliwiej dostąpić, jak porzucając zbyt ścięśniony okres Plauta, i stawiając swego Harpagona w obszerniejszych stosunkach, z rodziną własną, z domownikami, z sąsiedztwem, wreszcie z miastem całém, którego jest powieścią i pośmiewiskiem? O ile te wszystkie stosunki działają na osobę skąpca, o ty-

le jego namiętność widoczniej się maluje i zdradza. Jest to odpowiedź na wszystkie razem zarzuty. Euklion rzymski czémże jest w oczach otaczających go osób? Nędzarzem, o którego przypadkowym bogactwie nikt nie wie. Harpagon zaś dla tego jest skąpcem w obliczu wszystkich, bo ma dostatki, a zdaje się, że to w co opływa, nie jest jego własnością. O Euklionie więcej mówią obce osoby, przywołując żartobliwe o jego sknerstwie powieści. Harpagon przeciwnie, w tyłu odmiennych stanach, w tyłu stosunkach oczom naszym obecnie przedstawiony; sam, własną akcya, wyobraża i moc i skutki namiętności.

Zarzucano jeszcze Molierowi, że do śmieszości łakomstwa przydał miłość, uczucie tak przeciwne charakterowi skąpca. W samej rzeczy, pogodzić uczucia właściwe sercom łagodnym i słodkim, żądać aby twarde serce, w samém sobie zamknięte, poznało co to jest kochać i udzielać się drugim; zdaje się raczej igraszką dowcipu, niż prawdą. Lecz i Plauta skąpiec nie był zawsze bezzannym i Harpagon pragnąć może ślubów powtórných. Bo jakież to jest człowiek? Ten sam który o niczém mniej nie myśli, jak o rozstaniu się ze światem i nie tai wreszcie, iżby chciał przeżyć swoje potomstwo. Prócz tego, czyliż nawet i w tém mniemaném kochaniu, nie wydał Molier dobitnych znamion chciwości? O cóż bowiem idzie Harpagonowi, jeśli nie o majątek.

Usłyszmy tu własne słowa autora, używając nowego przekładu wierszem, dzieła jego: Harpagon tak prowadzi rozmowę z Frozyną w scenie szóstój aktu drugiego.

HARPAGON.

Frozyno powiedz mi przecie,

Czyś mówiła z jej matką bez tych ceremonij,
Co się tycze posagu, jaki mam wziąć po niej?
Czyś mówiła, że trzeba teraz nieodbicie,
By się na przyszłe z mężem opatrzyła życie?
Gdyż nikt się bez posagu na świecie nie żeni.

FROZYNA.

Sto tysięcy intraty pan ma z nią w kieszeni.

HARPAGON.

Sto tysięcy intraty!..

Molier tak daleko hojności nie posuwa, przestaje na 20,000 franków i słusznie bo w chwili obecnej, nawet urojona rachuba, traci cokolwiek na przesadzonej liczbie. Ale to nie ubliża gładkim wierszom tłumacza.

Sto tysięcy intraty!

FROZYNA.

Tak jest: najprzód ona,

Bardzo żyje oszczędnie, bo przyzwyczajona:

Jadać tylko jarzyny, a czasem nabiał,

Sałatę, jabłka, mleko... to jest punkt nie mały:

A za tém jęj nie trzeba, jak bywa u panów,

Ani pysznego stołu, ani marcypanów,

Ani orszad, limonad, ciast francuzkich, lodów,

Co wszystko, nadwęgża znaczną część dochodów.

Zgoła żadnych łakotek, to pewnie mniej więcej.

Takie to w Skąpcu Moliera są uczucia przywiązania, taką on wszędzie rachubę zysków przynosi. Komu jest przytomnym w pamięci ów obraz aktu trzeciego, w którym ta miłość przymusza Harpagona do nadania domowi swemu jakiegś nędznej okazałości, kiedy pragnie i lęka się odwiedzin, kiedy w towarzystwie syna i córki ma czynić oświadczenie ślubów, które się staje razem jego męczarnią; czyliż pięknosciami sztuki ujęty, strofować będzie pisarza o dwór, o konie, o pojazd, o ów nakonec pierścień kosztowny, korzystać zapewne lichwy haniebnej, który Harpagon Julii z takim trudem i złorzeczeniem oddaje, jakby się z życiem własnym rozstawał. Ileż tu szczególnych rysów dostatecznie odpowiadających na krytykę Szlegla i polskiego znawcy? Ma prawda Harpagon służących, ale jakież się w nich pozór nędzy maluje! Nad końmi jego głód cierpiącemi, płacze stangret sam wygłodzony, choć on razem i kucharza służbę sprawuje. Nigdzie może skąpiec tak się nie wykazuje, jak kiedy mu zbieg trudnych okoliczności hojnym być każe. Bez

użycia na pomoc miłości, już z siebie samęj tak śmiesznej, coby innego dało powód do tylu sytuacji, śmiałych zapewne, ale powszechnym, wśród tysiąca słuchaczy, zawsze uwieńczonych śmiechu okrzykiem? Jakże to szczęśliwy pomysł, że skąpiec dla tego własne śluby żąda przyspieszyć, aby dwa wesela, swoje i córki, przy jednej wieczerzy odprawił?

Nie tylko Molierowi wyższość przyznać należy w miejscach które naśladował, lub nowo utworzył, ale i w tych, gdzie starannie błędów swego wzoru uniknął. Takim jest niewątpliwie w Plaucie ów wyraz:

„I, refer, dimidiam potius partem tecum dividam,

„Idź, szukaj złodzieja, a połowę skarbu podzielę się z tobą”

Mówi to Euklion do Leonida, w owej scenie, której komiczność na wzajemnym mówiących błędzie polega. Ależ taka hojność w podziale, czyli odpowiada skąpca naturze? Ledwiebym nie śmiał utrzymywać, że ten wyraz tak daleki od prawdy, podał myśl późniejszemu komentatorowi, do rozwiązania sztuki, przez zmianę głównego charakteru. Jakoż człowiek, co połowy dobra swego ustąpił, może i całość poświęcić na uszczęśliwienie pary, przy której chce życia dokonać. Harpagon Moliera, bieglejszą ręką kreślony, w końcu dzieła dopełnia mocy obrazu i kiedy już trzyma w ręku odzyskaną szkatułkę, pierwsze jego są słowa:

„Ja nie mam wcale pieniędzy na wyposażenie moich dzieci.”

Nie zezwoli on na pożądane śluby kochanków, jak pod warunkiem, że ojciec Walerego koszta weselne poniesie, a nawet i jemu samemu sprawi suknię weselną.

Nie jest tu miejsce zastanawiać się nad pytaniem, czyli utracą na tém dzieło Moliera, że je autor ozdoby wiersza pozabawił. Wiadomo, a przynajmniej zachowane jest to podanie w życiu francuzkiego komika, że myślą jego było wierszem Skąpca napisać, że text, którym się dziś sprawiedliwie literatura zaszczycą, był tylko pierwszym rzutem sztuki. Lecz przyjaciele Moliera uznali, iż bez szukania nowych wdzięków, mógł się stać godnym chwały swego autora. Wolno jednak tłumaczom

przydać obrazowi i tę zaletę, jeżeli sprzyja talent prawdziwy, Takim jest bez zaprzeczenia przytoczony odemnie wyjątek, takim jest i następujący, gdy Harpagon z niewymowną żywością i zapalem, użala się na wydatek pieniędzy:

HARPAGON.

Trzeba mi dziś Jakóbie zgotować wieczerzę.

JAKÓB.

Wielkie dziwy!

HARPAGON.

Lecz pierwej, powiedzże mi szczerze,

Dobrą zrobisz biesiadę?

JAKÓB.

Jak pan da pieniędzy.

HARPAGON.

Co u diabła! pieniędzy u nich jak najprędzej,
Jak chciwi! do pieniędzy w nieustannych żądach,
I zawsze o pieniądzach! Zawsze o pieniądzach!
Pieniądzy i pieniędzy chcieliby bez liku!
Same tylko pieniądze u nich na języku!
Sam ten wyraz pieniądze, u nich w gębie siedzi
Pieniądze!... nie słyszałem głupszej odpowiedzi.

M o l i e r.

Skąpiec Plauta, tak mistrzowskim sposobem naśladowany przez Moliera, prowadzi nas do najznakomitszego pisarza nowożytniej komedyi, a tym jest sam Molier. Jeżeli w tragedyi walczą Hiszpanie, Anglicy i Niemcy o palmę zwycięstwa z Francuzami; to niezaprzeczenie ustąpić im powinni w komedyi. Cała komedya francuzka streszcza się w Molierze. Dwa wieki upływają od zjawienia się najcelniejszych tworców tego pisarza; a nikt mu nie zrównał, ani we Francyi, ani w innych narodach.

Nie można więc znaleźć pewniejszej drogi do zgłębienia prawdziwego ducha komedyi, nad rozwagę dzieł Moliera. Nad-

zwyczajny ten człowiek, wyższy od poprzedników i następców swoich, należy do małej liczby tych geniuszów, co przebiegłszy pełen chwały zawód, zostawiają po sobie bogate dziedzictwo dla nauki potomnych. Krytyka nie odmawia znakomitych zalet późniejszym pisarzom, wyznaczając im różne miejsca w dziejach literatury. Rozległy bowiem jest zakres przymiotów komicznego poety: dowcip, wesołość, satyra, trafne sztuki osnowanie, wierne społecznych obyczajów malarstwo, styl, bez którego żadne dzieło trwałego bytu wróżyć sobie nie może; na tej przestrzeni widzimy zjawiające się po dziś dzień niepospolite talenta pisarzy. Czemu jednak żaden z nich nie dosięga wielkiej sztuki twórcy Świętoszka i Mizantropa? Bo Molier pojął komedya w najwyższym jej duchu; malował on człowieka, odgadł najczystsze tajemnice serca ludzkiego, przeniknął wszystkie skłonności i dziwactwa natury naszej. Stąd, jeżeli komedye jego noszą na sobie znamiona czasu w którym były pisane, nie przestają razem należeć do wszystkich narodów i wieków.

Sprawiedliwie powiedziano: „że Molier najlepiej umiał uważać człowieka i najlepiej ukryć przed okiem czytelnika działanie swojej uwagi. Obrazy jego zdają się być raczej dziełem natchnienia, niż skutkiem głębokich badań i rozmyślań. Czytając dzieła jego, dziwimy się nie nad autorem, lecz nad sobą samymi. Molier nie jest tylko dowcipnym pisarzem, jest razem głębokim filozofem. Po rysach jakie zda się z niechcenia rzucać w swoich obrazach; niepodobna nic silniejszego, nic wyrazistszego utworzyć. Komedye jego, pilnie czytane, zastąpią szkołę świata i doświadczenia: nie dla tego że wystawiał śmieszności, które z czasem przemijają, ale że malował człowieka, który zawsze będzie do siebie podobnym. Jest to ciąg obrazów łatwych do sprawdzenia w każdym kraju i czasie; postrzegamy w nich lub siebie lub nam podobnych; a w tém nieocenioném naśladowaniu świata i ludzi, to nam największą rokosz sprawuje, że wszyscy, szczerem sercem, śmiejemy się z własnych słabości, chociażbyśmy pewnie bez gniewu nie znieśli, gdyby nam, w innym sposobie,

połowę tego powiedziano, co Molier powiada.”¹⁾ Zastanówmy się więc, chociażby nieco dłużej, nad obszernym zawodem poety, przebieżmy szereg dzieł jego dramatycznych, nie odłączając życia pisarza od życia człowieka, o ile przynajmniej to drugie mogło mieć wpływu na pierwsze.

Nie zbywa nam bynajmniej na źródłach dostarczających potrzebnych wiadomości. Od współczesnych autora, aż do dni naszych, nie masz wydania, bądź pojedynczych bądź w zupełności zebranych dzieł Moliera, nie masz przekładu na obce języki, nie masz rozprawy o sztuce teatralnej i pięknej literaturze, gdzieby imię tego twórcy komedy europejskiej, ze czcią wspomnianem nie było. Dojrzała krytyka, wyczerpawszy swoje rozumowania, równie jak wrażenia i uczucia, ustaliła już powszechny sąd w świecie uczonym, poczytując Moliera i komedię za jedno. Trudno tu być nowym, jeżeli nie chcemy, w brew przekonaniu, silić się na nowe zdania, dla tego tylko, abyśmy różnemi byli od wszystkich, dając z siebie treść do komedy.

Z pomiędzy wielu krytyków oceniających prace francuskiego komika, nie mogę pominąć tego, który o narodową stronność najmniej posądzanym być może. Zaszczytnie znany uczonemu światu, poeta i powieścio-pisarz Szkocyi, Walter-Skott, pisał historią sztuki dramatycznej. Przydał do niej osobną rozprawę poświęconą samemu Molierowi. Wziąłem pismo jego za główną treść mego rozbioru, tém chętniej, że się w nim łatwo pomieścić dadzą postrzeżenia innych znawców i własne, jeżeli na nie zdobyć się zdołam. Nie potrzeba mi usprawiedliwiać się z innych powodów. Uważałem najprzód, że nie będzie obojętną rzeczą dla słuchaczy moich poznać sąd o *Molierze* i *Sztuce*, wydany przez jednego z uczonych tego narodu, który, według powszechniejszego u nas wyobrażenia, zdaje się prawie bez wyjątku smak Francyi potępiać. Mniemałem także, że rozprawie mojej, nadam pewne znamie nowości i powabu, gdy mi przyjdzie częściej powtarzać wymowny text autora, może więcej publiczności naszej,

¹⁾ Laharpe.

znanego z bogatą wyobraźnią, w tylu *historycznych romansach* i *plodach poezyi*, niż z innych dzieł naukowych, a mianowicie krytycznych. Będzie to więc sąd, nie *zwietrzały* (jak nie jeden chce mówić) Laharpa lub Blaira; ale najpóźniej ogłoszony, sąd czasu naszego najbliższy, albo raczej dzisiejszy.

Lecz wyższy nad te wszystkie skłaniał mię powód, bez którego inne byłyby niedostateczne. Wyborne sceny któremi pisarz angielski liczne swoje utwory zapełnił, te żywe obrazy z życia ludzkiego i dziejów świata czerpane, które stanowią tak wysoką zaletę jego romansów, jak bliski nader mają związek z poezją dramatyczną, tak razem niewątpliwie dowodzą, że autor temu rodzajowi pilną uwagę musiał poświęcić. Jakoż dzieło jego, owoce nauki i rozmyślenia, obejmuje postrzeżenia nad teatrami wszystkich prawie narodów i czasów. Lecz przystąpmy do samej treści rozprawy.

„Powszechnie jest uznanem, mówi nasz krytyk, że nie w świecie nie masz bardziej różnego i przeciwnego, jak prawidła sceny francuskiej i angielskiej, pod względem *Tragedyi*.” Zdaniem jego, ta odmienność smaku w dwóch ludach, które doszły do wysokiego stopnia cywilizacji, przestaje zadziwiać, skoro zważymy, że tragedia angielska blisko stu laty poprzedziła francuską i że ztąd pierwsza zatrzymała w sobie niejaki ślad dzikości i nieogłady wieku Elżbiety; kiedy przeciwnie dwaj wielcy poeci tragiczni Francyi, pisali dla dworu, wykształconego wprawdzie, lecz którego smak nazbyt wyłączny, łatwo odrzucał wszystko, co nie odpowiadało pewnym warunkom umówionej przyzwoitości.

Ztąd teatr angielski wystawiał, wedle wyrazu Szekspira, „*różno-barwne życie ludzkie*” mieszał tragiczność z komicznością, śmiech z przerażeniem; zdobywał oklaski widzów, częścią porwanych, częścią przestraszonych; wyprowadzał na scenę obrazy, w których jak w *krajowidach Salwatora*, cudowność łączyła się z dziwactwem, i przemawiając silnie do namiętności, nie dawał czasu do postrzegania, jak często prawidła sma-

ku i krytyki były gwałcone. Przeciwnie, scena francuzka, uległa pewnym prawom, zda się że ich nie śmie przestąpić, wtenczas nawet, gdyby przez to silniejsze, głębsze, na umysłach widzów sprawić mogła wrażenie.

Nie porównujemy tu dzieł słynących w obu narodach; ani też, pod tym względem, twierdzenie krytyka sprawdzać będziemy; lecz mówiąc o samej tylko ścisłości prawideł, któż wątpi, że pierwszym żywiołem wszelkiej poezji jest *geniusz*? że ten nie wyrzeka się nigdy przywileju, *być wyższym nad sztukę*? On ją poprzedził, on ją stwarza. Wyznania w tej mierze literackie równie francuzkich jak angielskich krytyków, nie różnią się wcale; i gdziekolwiek mówiono o prawach rozsądku, talentu, sztuki, geniuszu, powtarzano wszędzie i zawsze tę prawdę, którą Pope tak trafnie w następujących wierszach wyraził:

„Nie każdą wydać piękność z ksiąg uczą się wieszcz,
Niedosyć na staraniu, trzeba szczęścia jeszcze:

W wierszach, tak jak w muzyce, tysiączne są wdzięki,
Co nie z prawideł płyną, ale z mistrza ręki.

Jeżeli w niedostatku ustaw dosyć jasnych,

Które nam służą tylko do wsparcia sił własnych,

Uwieńczy się szczęśliwem zboczeniem twa praca;

Już tém samém ta wolność w prawo się obraca.

.....
Nieraz gieniusz z chwałą szczytnych błędów dopnie,

Jakich tknąć się krytycy nie wazą roztropnie:

W zuchwałym on nieładzie rwie hamulec słaby,

I nad pojęcie sztuki zdobywa powaby,

Które od razu, serce zajmując roskoszą,

Bez wdania się rozsądku zwycięztwo odnoszą.

Tak lubim nadzwyczajne w naturze obrazy:

Straszną otchłań, przepaści, nieforemne głazy.

.....
Są części, których razi powierzchowność dzika,

Gdy je oko z osobna za blisko spotyka:

Lecz te, w świetle i miejscu właściwem widziane,

Przyjemną w oddaleniu osazują zmianę.

Niezawsze w świetnym szyku, wódz świadomy wojny,
Ani też w równych hufcach, stawia swój lud zbrojny;
Lecz stosownie do czasu i do stanowiska,
Czasem tai swój zastęp, albo wstecz się ciska:
Takim wybiegom mylnie dajem błędów imię,
My owszem zasypiamy, lecz Homer nie drzymie.

Przy takiem wyobrażeniu, któremu żaden jeszcze z krytyków nie zaprzeczał; gdyby można było nawet tragikom francuzkim geniuszu odmawiać; niktby zapewne nie obwinił o to ani przepisów ani krytyki. Ale nie to dziś jest treścią mojej rozprawy.

Jakakolwiek, mówi dalej Walter-Scott, zachodzi różnica między tragedją angielską, a tragedją francuzką, znika ona zupełnie w komedji: i pomijając skłonność angielskich pisarzy komicznych, do wyzwolenia się z pod praw filozofa *Stagiry*, śmiało powiedzieć można, że piszą i pisać powinni w tym samym duchu, jak autorowie francuzcy. Każdy tę prawdę potwierdzi, kto zważy zechce, jak mało Anglia ma tłumaczeń tragedji francuzkich; kiedy przeciwnie, pisarze angielscy, od czasu wielkiego człowieka, o którym mam mówić, aż do dni naszych, przyswajają teatrowi angielskiemu wszystkie komedye z upodobaniem przyjęte we Francji. Z jakiejże przyczyny, dwa sąsiedzkie ludy, tak przeciwne sobie w ocenianiu patetyzmu i tragiczności, godzą się na jedno wrażenie i czucie, kiedy idzie o wesołość, komiczność i dowcip? Pytanie to, godne rozbioru, i nasz autor pod względem moralnym nader je trafnie a razem dowcipnie rozstrzyga. Lord *Chesterfield*, jakby w chęci potępienia najuczciwszej rozrywki, utrzymywał niedawno: „Że śmiech jest gminném uczuciem, które lada dziecinny wypadek zdoła w ludziach obudzić. Widok roztargnionej osoby, która siada niemając krzesła za sobą, wznieci często żywszą i głośniejszą wesołość, niż wyraz najdowcipniejszy.”

W zdaniu tém jedyną prawdę upatrywać można, że zmysł komicznego czucia, daleko jest powszechniejszym, niż zdolność przyjmowania wrażeń smutnych i tkliwych. Sto osób różnego stanu i kraju, śmiać się będą z tego samego żartu, kiedy mała

ich liczba połączy swoje łzy, patrząc na ten sam obraz smutku i żalości. Może to być w oczach moralisty dowodem, że ludzie, przez skażoną naturę, zdolniejsi są śmiać się cudzym kosztem, niż dzielić obce sobie cierpienia: albo też dobroczynna opatrność dając człowiekowi tę skłonność do uczuć weselszych, osłodzić mu chciała widok tylu boleści, które nie przestają go wszędzie otaczać. Cokolwiekbądź, tej to przedewszystkiem sile komicznej, mówi autor rozprawy, tej sztuce obudzenia śmiechu, przypisać potrzeba, że Molier, ten niezrównany mistrz w komedyi, należy nie tylko do kraju, który się szczyci urodzeniem jego, ale należy równie do wszystkich ucywilizowanych narodów, należy i do Anglii, której teatru zubożyli się przyswojeniem tylu wybornych dzieł jego.

Kornel wydając Kłamcę, uczynił we Francyi pierwszy krok do wyższej i poprawniejszej komedyi. Było to jednak tłómaczenie tylko, czyli naśladowanie sztuki hiszpańskiej i chociaż dzieło Kornela słusznie liczonem być winno do rzędu komedij charakterystycznych, ponieważ w niem wszystkie części dążą do wydania śmieszności głównej osoby; przecież osnowa, skład sztuki, akcja cała, ciągle przypomina rodzaj dawniej komedyi hiszpańskiej. Komedyje brata jego, *Tomasza Kornela*, noszą jeszcze wyraźniejsze piętno sztuk na trudzącem zawikłaniu opartych. Przyjęto podobny rodzaj z ojczyzny Kalderona, gdzie zaleta komiczności polega na zmianach ubioru, kryjówkach, drabinach przystawionych do okien i skrytych latarniach. Im dzikszą miał imaginacyą pisarz komedyi, im więcej nadzwyczajności, dziwactw i niepodobieństw wprowadził, tém łatwiej podobał się widzom. Nappełniał przeto scenę mnóstwem osób, aż do zmordowania uwagi i pamięci słuchacza. Osoby te wzajem, bez ładu i celu uganiały się jedna za drugą; wniknięcia ich na scenę, często nie miały jeszcze cienia zdrowego rozsądku; cała głębokość intrygi, zdawała się na tém głównie polegać, ażeby słuchacz nie pojmował o co rzecz idzie.

Taka komedya, daleką zapewne była od właściwego sobie przeznaczenia. Jeżeli kiedy postrzegać w niej można ślady dowci-

pu i wesołości pożyczanej z fars włoskich; nie zgadywano jeszcze, nie domyślano się nawet tej wielkiej sztuki, co miała zajmować wiernym obrazem obyczajów narodu i odkrycia tajemnic serca ludzkiego. W takim stanie ujrzała Francya Moliera, któremu bez wahania przyznać należy pierwsze miejsce pomiędzy pisarzami komicznymi, wszystkich wieków i krajów.

Jan Chrzyciel *Poquelin* urodził się w Paryżu na początku roku 1622. Z pierwszej jego młodości, to jedynie jest godnym wspomnienia, że wcześniej objawiony w nim popęd do zawodu, który go miał unieśmiertelnić; nie dał się stłumić ani życzeniem ojca, ani rodzajem całe przeciwniej nauki, ani nawet grozą czasowego przesądu, dla którego przybrał obce nazwisko Moliera, ażeby rodzinnemu mniemanej skazy nie przyniósł.

„Z jakąż obojętnością (mówi Walter-Skott) czytaliibyśmy dziś nazwisko Poquelina, gdyby się z nim nie łączyło sławne Moliera imię, przybrane kiedyś dla oszczędzenia pierwszego.”

Historia znakomitego pisarza, mieści się w historii dzieł jego. Nie mogą być jednak obojętne okoliczności, które miały wpływ na ukształcenie autora. Molier, nim został poetą, otrzymał jak wiadomo, miejsce po ojcu w służbie królewskiego dworu: jakkolwiek zaś mało znaczącym był stopień jego, otworzył mu przecie obszerniejsze pole widzenia świata i ludzi. Czyli to w podróży odbytej z dworem Ludwika XIII, młodociany umysł zbierał liczne dowody i obfity zapas szczególnych nad obyczajami postrzeżeń; czyli też bliżej będąc źródła oglądy, wcześniej nabywał trafnego smaku i tej szczęśliwej a szybkiej uwagi, co nigdy właściwego celu nie chybia.

Nie dosyć nam było na tych ogólnych wiadomościach przywstąpić do dzieł Moliera. I pierwsze jego nauki, i stan narodu jaki zastał, i obfite źródło z którego czerpał natchnienie, godne są bliższej rozwagi. Udziela nam tego obrazu wymowny *Chamfort*, autor pochwały Moliera, uwieńczonej przez akademią francuską; i tu właściwe miejsce wspomnieć niektóre okoliczności nader ściśle z życiem naszego poety związane.

„Teatr i społeczeństwo wzajemny na siebie wpływ wywierają. Poeci komiczni malowali zawsze, chociaż pomimowolnie, niektóre rysy charakteru swego narodu i czasu. Pożyteczne prawdy wspomniane wydatnie w ich dziełach, poprawiały nieraz i ludzi i towarzystwa. Rządy używały tego środka i zawsze używać go mogą, do przyspieszenia swoich zamiarów... Ale żeby komedia miała się kiedy wynieść do dostojności szkoły obyczajów, żeby się miała stać wiernym obrazem ludzkiej natury i najlepszą historią moralną społeczeństw, żeby jej powołaniem być miało, zniszczyć pewne śmieszności publiczne, tak, iż chcąc teraz tym śmiesznościom uwierzyć, szukać ich potrzeba aż w dziele samém które je z narodowego zwyczaju wykorzeniło; taka komedia prawie się niepodobną zdawała przed Molierem.”

„Nigdy też poeta komiczny nie zjawił się w szczęśliwszej dla talentu porze. Tragedya zaczynała wychodzić z czasów nie wiadomości. Kornel poprzedził Moliera, już on przemawiał i wyższym językiem i wyższym uczuciem. Po wojnach domowych, kształcił się umysł publiczny, który nie mało wpłynął i na samego Kornela. Jeszcze wprawdzie nie umiano czuć i cenić geniuszu *Dekarta*; ojczyzna dotąd umiała go tylko prześladować, ale już mniej wierzyła w dawne przesady. Chęć do nauk zbliżała stany i stopnie długo rozdzielone. W tém niejakiem przesileniu, dawne obyczaje i wiadomości, stawały w wyraźniejszym sporze z nowemi. Charakter dawnej ciemnoty i przesądów, pozbywał się zwolna téj zmyślonej maski nowych obyczajów, którą dotąd poniewolnie musiał przywdziewać. W dziełach Moliera odbija się ciągle to pasmo sprzeczności, fałszywej nauki, zmyślonej cnoty, mylnego dowcipu, przywłaszczanej wyższości, która od progów dworu, powtarzała się w złém naśladowaniu, po wszystkich stanach społeczeństwa, aż do mieszczanina szlachcica i sukni doktorskiej. Wszystkie te i tym podobne przywary, cisnęły się, bez udanej powierzchowności, pod pióro poety: bo ówczesne społeczeństwo jeszcze nie dość umiało kryć otwartych błędów, zmyśloną barwą grzeczności, przyjaźni, ogłady. Z drugiej strony

sam oręż śmieszności, nie był tak niebezpiecznym; przyjmowano pociski szyderstwa, chociaż sroższe i mniej ukryte.”

Równie pod względem wychowania, znalazł Molier w Gassendim, pod którego kierunkiem pierwsze nauki odbywał, nie mniejszą pomoc, jak przykład. Towarzysz dwóch znakomitych współluczników, Chapella i Berniera, kiedy się wcześniej z poznanie starożytnych oswajał; przejmował razem od nauczyciela filozofa, tę trafną i przenikliwą uwagę, tę wprawę zdrowego myślenia, która kiedy się z wiadomością, dowcipem i talentem połączyła; łatwo w obranym zawodzie do pierwszych zbliża się stopni. Jakożkolwiek, powszechniej znana wówczas we Francji i w całej Europie literatura hiszpańska i włoska, nie wskazywała Molierowi doskonałych wzorów, zamożna jednak u świetnych pisarzów, była dla niego silnym żywiołem i bodźcem; smak jego i rozsądek przyjmował dobre, złego unikał. Tą drogą postępując, rychło odgadł wyższe powołanie komedyi i obracał na korzyść sztuki swojej, nietylko dzieła poetów komicznych Grecji, Rzymu, Włoch i Hiszpanii, ale dzieła wszystkich pisarzów, którzy orężem śmieszności władać umieli. Bo nie w samym tylko teatrze szukać należy źródeł prawdziwej komedyi. Mieści się ona wszędzie, gdzie ją stwarza pomysł szczęśliwej sytuacji, obraz charakterów ludzkich i żywe pojęcie śmieszności. Tak, od dowcipnej ironii Sokratesa, przechowanej w *rozmowach Platona*, od złośliwych postrzeżeń Horacego, Petroniusza, Juwenala, Lucjana, do powieści Bokacjusza, Cerwantesa, Rabelego wreszcie, czyniwszy wszystko swoją własnością, wzniósł się Molier do utworu *arcy-dzieł*.

Pierwsza zorza nowego talentu dała się poznać opodal od stolicy: wspominać tu nawet nie trzeba, że Molier rozpoczął swój zawód od rodzaju, do którego nie miał ani powołania ani zdolności. Zwyczajnym popędem młodych pisarzów, co chętnie ubiegają się za scenami silniejszych wzruszeń i uczuć, napisał tragedję, ale zbyt mierny skutek jego Tebaidy, wcześniej go ostrzegł o drodze niewłaściwie wybranej.

Krytyk angielski z wielką pochwałą mówi o dwóch począ-

tkowych komedjach Moliera. *Nierozważnym i Kłótni miłosnej*; porównywa pierwszą z przekładem albo raczej naśladowaniem angielskiem, przyznając niezmierną wyższość oryginalnemu pisarzowi; i twierdzi, że te dwa dzieła ustaliły od razu wziętość autora. Zaprzeczyć wprawdzie nie można, że w każdym Moliera dziele, znajdują się piękności i niepospolite; ale rzeczywistę chwały szukać należy w jego doskonalszych utworach. Czémże jest bowiem właściwie, mówi Chamfort, dobra komedia? Jest to jasne i proste wystawienie akcji ożywionej ciągłą śmiesznością, w której rymotwórca, pod udanym pozorem łatwój i naturalnej osnowy, ukrywa głębokie pomysły, wielkie rachuby; prowadzi razem i rozwija dwa ważne cele, postęp rzeczy, i postęp charakterów; wystawia to oboje w scenach uderzających, w sytuacjach zawsze komicznych i żywych; trzyma słuchacza w zawieszeniu, nie dając spocząć ciekawości jego, aż do chwili rozwiązania, w której zamierzony skutek moralny przenika serce, kiedy razem umysł odnosi najprzyjemniejsze wrażenie, owoc uczciwój zabawy, połączonej z rokoszą, jaką talent i sztuka zostawia po sobie.

W takim pojęciu oddzielić potrzeba pierwsze usiłowania zaczynającego pisarza, od dojrzałych płodów. Oddzielić jeszcze potrzeba, co Molier, jako naczelnik towarzystwa aktorów, pisał dla smaku widzów; oddzielić nareszcie liczny szereg widowisk układanych na prędkę, na rozkaz dworu. Mało tam jest co godnego imienia poety, mówi Laharpe. Sztuka autora służy tylko do opisu sztuk innych. Lepiej byłoby zapewne, gdyby od niego nie żądano tego, co każdy inny mógł zrobić; ale i w tych pamiątkach dają się postrzegać niejaki ślady miłe dla nauk. Jeżeli poeta poświęcał chwałę swoją, nie utracił przynajmniej praw do wsparcia i opieki króla, którego bawił, i gdyby Molier, nie układał był widowisk na uroczystości dworu; może Ludwik XIV nie okazałby się tak wspaniałym w opiece, kiedy przeważna zawiść prześladowała Świętoszka.

Trzecie Moliera dzieło, stanowi ważną epokę w jego zawodzie, równie jak w dziejach teatru. Rozpoczął chwalebną wojnę;

przeciw głupstwu i przesadzie; ujrzano pierwszy raz na scenie, żywy obraz śmieszności obecnej, śmiałą krytykę obyczajów czasu i społeczeństwa. Trudno dziś w obcym języku wyrazić sam tytuł sztuki, o której mówię: *śmieszna wytworność* jest jej osnową. Ażeby poznać cel pisarza, skutek jaki to małe dziełko zrządziło, odwagę wreszcie poety, wspomnieć trzeba panującą naówczas wadę w stolicy Francji, którą angielski krytyk nader trafnie maluje.

Kobiety wyższego tonu, z dziwną przesadą ubiegały się za jakąś urojoną delikatnością myśli, wyrażen i uczuć. Otaczał je orszak modnisiów i ludzi nawet uczonych, którzy odznaczać się chcieli szczególniejszą mową wytworu i pedantyzmu, tak dziwną, tak śmieszną, jak niegdyś w Anglii niepojęta moda pierwszych kobiet, odzywała się wycudzonym językiem *eufuizmu*. Wzór takiego dziwactwa, towarzystwo z pierwszych osób złożone, zgromadzało się w pałacu *Rambouillet*, u margrabiny tegoż nazwiska. Widziano tam ludzi nie tylko ważnych z dostojęństwa i znaczenia, ale, co bardziej jeszcze tę śmieszność wydatną czyniło, widziano pierwszych uczonych; każdy z nich siłił się na zły smak i gorszy jeszcze dowcip, aby w osobliwszém gronie przed innemi celował; talenta nawet któremi w pięknych dziełach Francja dotąd się szczyci, hołdowały na prześcig temu zwyczajowi. Język tej sekty był zbiorem przesadzonych metafor, hieroglifów niezrozumiałych, równie dalekich od dobrego smaku jak od zdrowego rozsądku; szukano ozdoby w frazesach podobnych do wyrażen *Kowleja*, w jego wierszach miłosnych. Jeżeli dowcip, jak uważa *Johnson* mówiąc o *poetach metafizycznych*, polega na złączeniu obrazów, któreby się nigdy w zwycajnem pojęciu z sobą spotkać nie powinny; jeżeli polega na wykryciu pozornego podobieństwa między rzeczami wprost przeciwnemi; zapewne nikt dowcipniejszym nie był, jak społeczeństwo pałacu *Rambouillet*. Wszystkie retoryczne figury przeniesiono do rozmowy potocznej; a dziwaczność dawała niezawodne do oklasku prawo. Wyraz prawdziwego czucia, język rozumu i serca, jest

zawsze jasnym i zrozumiałym: ale w tém pragmatyczném zgromadzeniu nie było ani prawdy, ani zajęcia; ubóstwiano się tam bez czułości, mówiono bez przyjaźni, dziwiono się bez przekonania; słowem na tém zależała największa zasługa, ażeby powiedzieć to czego nikt jeszcze nie powiedział. Ciąg tych zagadek przypomina mi wieść o owym *koniu górala Szkockiego*, do którego schwytania tak wiele trzeba było użyć wysiłen i trudów, a o którym dopiero po schwytaniu przekonali się wszyscy, że nie wart był zabiegów i pracy. Słowo ciemne, pociągało za sobą drugie ciemniejsze; i ta mniemana delikatność, ta czułość, ten szczęśliwy dowcip, doszedł nareszcie do szczytu swojej doskonałości, to jest do mowy zupełnie niezrozumiałej. Tym sposobem język na to przeznaczony, ażeby ludzie nawzajem udzielali sobie wyobrażeń rozsądnych i pożytecznych, stał się próżnym narzędziem głupstwa i ciemnoty. Czegoż nie dokaże szal, moda, w ręku najpiękniejszych nawet dowcipów? Nie schodziło zapewne na tym przymiocie paniom *Sevigné, Déshoulrières, Menażowi* i znakomitszym od nich uczonym; przecież zapominali oni z umysłu, na przekór sobie samym, o przestrodze poety, który powiedział: *il mieux valeroit s'en passer sans le point, que de vouloir que chaque idée se fasse entendre, et qu'elle soit utile, et qu'elle soit utile, et qu'elle soit utile*. Istny obraz łoża starożytnego *Prokusta*.

Jakiż przedmiot mógł być godniejszym pocisków satyry i szyderstwa, jeżeli nie ten uroczysty systemat pedantyczny, który fałszywi wyznawcy, zaślepieni miłością własną, poczytywali za *non plus ultra* ogłady towarzyskiej? Kiedy pierwsze w kraju dowcipy, uczeni nawet i najpoważniejsze osoby, za przykładem możnych, rozszerzali podobną zarazę; Molier, zaledwie znany w stolicy, rzuconym grotem śmieszności, rozpędził tę gromadę kawek, cudzém pierzem ozdobnych. Był to pierwszy krok do właściwego powołania komedii. Odtąd rymotwórca częściej używać zaczął niezrównanego talentu, na poprawę śmieszności wieku swojego.

Wykłada Walter-Scott całą osnowę rzeczzonego dziełka z wy-

rażném upodobaniem dla sztuki pisarza; mówi potém z niemniejszą pochwałą o naśladowaniu téj komedii przez Medwella w Angielskim języku. Ja uważam, że przyswojenie oryginalnej myśli Moliera, tam tylko udałoby się mogło, gdzieby podobna rzeczywiście panowała śmieszność. We Francyi samój, jak mówi *Chamfort*, komedia ta nie może dziś być tak przyjemnie widzianą, skoro zniknęły z obyczajów krajowych obrazy które malowała. Sztuka Moliera przetrwała pokonanego nieprzyjaciela. Naśladować raczej należy zamiar poety, trafność z jaką myśl swoją wykonał, śmiałość wreszcie, której nie wstrzymał wzgląd możnych, ani obawa ich prześladowania. Jakże to lekkić broni było potrzeba na zwalczanie wady, chociaż wspierané powagą i uczonych i możnych? Kiedy szło o wyższy interes cnoty i prawości stawał Molier w obliczu narodu i świata, z dziełami tego rzędu jak *Mizantrop, Skąpiec, Obłudnik*; ale kiedy mu się głupstwo tylko, wytwór, przesada, nastęrczały pod chłostę szyderstwa, przestał na drobnej jednoaktowej komedii.—Głos ludu uczęszczającego przez cztery miesiące na wystawienie dowcipnego obrazu, zniszczył do reszty wyśmiane dziwactwo.

Dwie okoliczności, mówi Laharpe, godne są wspomnienia obok komedii Moliera. Starzec jeden powstając wśród parteru zawołał: *Smiało Molierze! oto prawdziwa komedia*: i jeden z członków wyszydzonej sekty, Menage, wychodząc z widowiska, tak przemówił do towarzysza swojego: *dziwiliśmy się przecież obadwa dziwactwom i głupstwom, z których się teraz serdecznie śmiejemy*. Wyraz słuchacza z parteru, był tylko zdaniem rozsądku; wyraz uczonego, który się sam do winy przyznaje, jest razem piękną ofiarą miłości własnej i najwymowniejszém prawdy zwycięstwem. Lecz do tych dwóch wspomnień, Walter-Skott, trzecie daleko ważniejsze przydaje. *Oklaski*, mówi, *tak jednomyślnie, tak zasłużone, ostrzegły poetę, że stanął już na prawdziwej drodze komedii, i odtąd nie w dziełach poprzedników, ale w sercu ludzkim zaczął szukać żywiołów dla geniuszu, którym go obdarzyła natura*.

Jeżeli Molier, poznawszy siły własne, powrócił jeszcze do rodzaju gminnej komiczności w *Skaniarellim*, którego dziś scena francuzka tak sprawiedliwie nie wystawia; jeżeli ta gminna komiczność przebija się niekiedy i w późniejszych jego dziełach, a przynajmniej w rolach niektórych; przypisać to potrzeba stanowi ówczesnego teatru. Nadewszystko pomnieć należy, że Molier stosować się często musiał do życzeń aktorów, zdawna przywykłych bawić lud podobnemi farsami. Nader słusznie uważa krytyk angielski, że od czasu romansistów włoskich, mianowicie od czasów *Bokkacego*, *Bodella* i innych, wszystkie kraje przyswajały sobie skwapliwie tego rodzaju powieści, w których podstępny zwodzicieli, niosących hańbę i smutek na łono pokrzywdzonych rodzin, zwykle są wystawione jako obrazy dowcipu i zręcznej intrygi, zamiast coby wystawiać je należało, jako zbrodnie wywołujące pomsty publicznej. Dalekim jest Walter-Skott od przyznania samemu nawet Molierowi, jakiegokolwiek zalety w podobnych osnovach lub rolach. Jeżeli nie odmawia czci talentowi, rzecz samą potępia: bo któżby mógł cele moralne, cele najwyższe, odłączać od przeznaczenia sztuk pięknych, od najszlachetniejszej ich części, rymotwórstwa, a bardziej jeszcze od komedii, która wyłączny powinna mieć przymiot: *bawiąc nauczać*. Nie uniknął powszechnej zarazy Molier, wyczerpnął ją to z Plauta to z pisarzy Włoskich¹, gdzie najlepsze dzieło komiczne Mandragora *Machiawela*, jest razem składem najbezczelniejszej swawoli; wyczerpnął z hiszpańskiego teatru, o którym autor uczonej rozprawy o *poezyi Kastyllańskiej*, tak mówi:

„Prawda, że Kalderon, uważany był w czasie swoim za bōżyszcze teatru: wyższy jego geniusz tworzy czasem rzeczy wzniosłe, wśród mnóstwa małych i nizekzemnych: tak dalece, że w tej mieszaniu, wątpić przychodzi, czy to co jest słabem i niskim przyczynia się do wydania lepszych pomysłów, czyli też dla miejsc szczęśliwych wybaczymy nieznośnej wielu innych gminności. Kalderron nie naśladował wprawdzie nikogo, pogardzał nauką starożytnych. Wystawia też *tragedyę* i *komedyę*, *ryeerstwo*,

junactwo, *drażliwość honoru*, *dworność*, *wyzwania*, *politykę*, *filozofię* i jej *akademię*; słowem wybiera to co najmniej jest właściwe sztuce teatralnej... Cóż mówić o moralności? co o skutkach komicznych? Dostyć zwrócić uwagę na role, którym starożytni miejsca nawet nie pozwalali na scenie. Z początkiem osnovy, widzę ja heroiny Kalderona, znakomite rodem, czcią i honorem, ale wkrótce przechodzą do skażenia, tak że teatr podobny stałby się szkołą zepsucia. Poeta nadaje zwykle pozór cnoty, czynom, które na to imię bynajmniej nie zasługują; często u niego przestępstwo tryumf odnosi; trucizna zaś tak jest osłodzona wdziękiem poezyi, że ją bez obawy nieszczęścia i kary, niedoświadczone serce łatwo przyjmuje.”

Kiedy przebiegam pamięcią drobne osnovy tegoczesnych ulotnych komedij, które po większej części na jednej niemal polegają treści, a w nich tyle razy natrafiam, jakkolwiek pokryte obrazy, podobnych do Bokkacego podejść, ileż to widzę dowcipu zmarnowanego dla pustej, jeżeli nieszkodliwej zabawy! Przeciwnie, kiedy się zastanawiam jak wiele Molierowi dzieł naczelných, nienaśladownych zostaje, choćbyśmy odjęli mu mały szereg tych, lubo nie zawsze próżnych, wesołości igraszek; jakże go mało obwiniam, jak owszem usprawiedliwiać powinienem pisarza, co powszechną skazy uniknął! Z zadziwieniem patrzę na długi przeciąg dwóch wieków, co we wszystkich rodzajach zdobywszy nowe odkrycia, nowe literatury ozdoby; w sztuce jedynie dramatycznej nic takiego nie ukazują, coby z Rasysem i Molierem mierzyć się mogło.

Pierwszą komedyą, w której Molier, do wrodzonej sobie siły komicznej, chciał przydać zręczność osnovania, jest Szkoła Mężów. Czyli w niej postrzegać będziemy niejaki podobieństwo do Braci Terencyusza, czyli przyznamy że sam czyn powzięty jest z włoskiej powieści; mimo tych względów, wszystko tu jest własnym autora. Nie jest to, jak w *Skaniarellim* zbiór wypadków nagromadzonych bez podobieństwa do prawdy, aby tylko omyłkami rozśmieszyć... jest to sztuka wyższego rzędu, i myśli i z ce-

lu równiej godna pochwały. Oszukuje się w niej zazdrość przy całej pozorności swojej; zręczny podstęp osoby oszukującej tém się lepiej udaje, że ma wszystkie dobrej wiary pozory; a oszukany nigdy się szczęśliwszym nie mniemał, jak w chwili gdy zwiedzionym zostaje. Te środki szczęśliwie zjednoczone, znamionują najwyższy kres komicznego talentu.

Natreci, jakkolwiek są tworem niższego rzędu; napisał bowiem Molier tę sztukę dla ozdoby zabaw dawanych dla króla, mają przecież w sobie nową zaletę, nie tyle pochodzącą z osnowy, ile z pojedynczych scen wybornych, a mianowicie, że rymotwórca, pierwszy raz w tém dziele, w obec monarchy, wskazał śmieszności jego dworaków.

Części tego dzieła wierszem pisanego, liczone są dotąd między najlepsze przykłady opisywania. Takiem jest mianowicie *Poloowanie*, i gra w *Pikietę*. Miejsce zaś w którym Molier dopomaga zamiarom króla w zniesieniu pojedynków, jeżeli z jednej strony, zdaniem angielskiego krytyka, dowodzi najdelikatniejszego pochlebstwa, razem mieści w sobie ważny przykład dla dramatycznych pisarzy. Naucza ich Molier, jak mogą używać talentu na dobro powszechne, jak szlachetnie korzystać powinni z wpływu jaki mają na serce ludzkie i obyczaje współczesnych.

Ta chęć użyteczności, mówią znawcy i sztuki i Moliera, uwieńcza wszystkie przymioty poety-filozofa. Szczęśliwy, jeżeli pojmuje zacność powołania swego! Jest on najpierwszym z moralistów. Jeżeli nas chce pociągnąć do zamiłowania prawości i cnoty; jedna maxyma szlachetna, połączona z trafną sytuacją działających osób, staje się dla widzów prawdą wydobytą z własnego ich uczucia. Chce-li skarcić występki? ma na pogotowiu w ręku oręż szydności, oręż straszny, którym Paskal powściągał obłudę cnót zmyślonych, *Pope*, gromił złego smaku napady; oręż, którego rychłe skutki dawały się widzieć w sztukach Moliera. Ale jakież warunki potrzebne, ażeby ta broń nie była szkodliwą? Rymotwórca mieć razem powinien i sąd trafny i serce szlachetne; wznieść mu się należy do tej wysokości, z której-

by zdolnym był sądzić swój wiek, poznawać jego przywary, przewidzieć skutki tej grozy, którą zawstydzia przewrotność: a nade wszystko tego się wystrzegać, aby występkowi na który powstaje, nie łączył z innemi przymiotami godnemi szacunku i kochania: błąd często popełniany przez następców Moliera, którzy tym sposobem niekiedy utwierdzają złe, zamiast je poprawić i karcić..”

Wierzcie mi panowie! nie wyczerpnałem tych myśli z kazań *Bossueta* lub *Massylona*, gdzie daleko wymowniej są wyłożone; powtarzam je wiernie z zwyczajnych krytyków literatury i z pisarza, którego pisma rozbieram.

Po dziełach, o którychśmy dotąd mówili, Molier napisał *Szkolę kobiet*, pierwszą wyższego rzędu komedią, równie co do treści, jak co do wykonania dramatycznego poematu. Jest to sztuka w wykładzie swoim rozleglejsza nad to wszystko, co ją poprzedziło. Żywość przedmiotu, połączona z obfitą komicznością charakterów i sytuacji teatralnych, nadała temu dziełu nadzwyczajną wziętość, którą pomnażali sami nieprzyjaciele autora. Publiczność bowiem, skłonna zawsze do oddania zasłużonej pochwały prawdziwemu talentowi, tém skwapliwiej pospieszała na widowiska, które jej sąd potwierdzał, im mocniej pragnęła odeprzeć zarzuty czynione rymotwórcy. Prześladowano go dla dwóch wyrażen, może nieco wątpliwych, lecz zawsze ściśle związanych z położeniem osoby mówiącej, i upatrzeć chciało skazę obyczajów i błąd przeciw językowi tam, gdzie jedynie tylko można było zbyteczną śmiałość komicznego rysu postrzegać. Podobne krytyki, były raczej odgłosem dotkniętej miłości własnej, której Molier oszczędzać nie umiał, gdy mu szło o zwalczenie przesądu, niż owocem bezstronnego rozbioru i dojrzałej znajomości sztuki. Niezatarta pamięć, wysmianej przed trzema laty wytworności kobiet, w udanem ich uczuciu, przewrotnym smaku i dziwacznej mowie; łatwo się odezwała, z drażliwością i gniewem, gdy ją nieubłagany poeta odświeżył, w dziele na pozór cale prze-

ciwném, lecz w gruncie przypominającém ten sam obraz, chociaż ze strony odwrotnój. Jakoż, zmyślona prostota, oszukująca wszelką baczność ostrożności i doświadczenia, nie jest zbyt daleką od zmyślonój mądrości, która bierze niezrozumiałość za naukę, przesadę za wysokość, wytwór za smak, dziwactwo za czucie. Zawiesz nieprzyjaciół przeszła zwyczajne granice literackiej krytyki. Autor przymuszony był bronić się w osobnej komedyi, pod napisem: Krytyka szkoły kobiet, w której uniknął najniebezpieczniejszego błędu, od jakiego tak trudno jest ustrzedz się piszącym o sobie. Widzimy tam jedynie słuszość, rozsądek i dowcip, gdzie inni możeby dali poznać miłość własną i próżność.

Boileau nie obojętny znawca i współzawodnik Moliera w sztuce pisania, podniósł śmiały głos w obronie przyjaciela. „Zostaw, mówił do niego, *zawistnym ich potwarze i wrzaski, kiedy sceny twoje podobają się widzom; gdyby ci mniej znana była sztuka podobania się, nieprzyjaciele twoi znaleźliby cię zapewne godniejszym pochwały.*”

Mówiąc o samém dziele, zaprzeczyć nie można, że obraz ten zdaje się mniej odpowiadać obyczajom dzi siejszym. Niektóre komedye znakomitego pisarza, pozostały w literaturze bardziej jako pomniki godne nauki znawców, niż jako sztuki mogące być z równym skutkiem wystawione na teraźniejszych teatrach. Zmiany zaszły w naszych wyobrażeniach, postęp światła, usunęły po większej części z obyczajów naszych, tę śmieszność, na którą Molier w Szkole kobiet powstawał. Czytamy je przecież, dla nieporównanój siły komicznój, również jak czytamy pamiętny romans Cerwantesa, chociaż nie widzimy w pośród nas błędnych rycerzy. Przemawia do nas talent, a potęga jego tak jest trwałą, że nie masz czytelnika, nie masz widza, któryby w utworze prawdy, nie znalazł dla uwagi swojój trafnych zastosowań i bogatych żywiołów dla myśli.

Jeszcze w téj sztuce doskonałość osnowa nia Molierowi znana nie była. Ciągłe spotykane się młodzieńca, na tém samém miejscu, z zazdrosnym opiekunem, należy do zbyt małych środ-

ków prowadzenia intrygi. Ulica publiczna, na której się rzecz cała téj komedyi odbywa, staje się powodem nader wielu niepodobieństw do prawdy. Trudno wierzyć, ażeby *Arnolf* mógł obrać to miejsce dla uczenia swojój wychowanicy maxym moralnych. Ależ ta nauka, obok swojój uroczystej powagi, tyle ma komiczności, że bylebyśmy ją słyszeli, mniej troskliwi jesteśmy o to gdzie się odbywa. Równie wiele do życzenia zostawia rozwiązanie dzieła. Autor sprowadza na końcu piątego aktu, dwóch ojców; długa ich rozmowa nie zajmuje słuchacza, któremu nie o to idzie aby się dowiedział o ich nadzwyczajnych przypadkach, ale pragnie raczej rychłego związku kochającej się pary. Często Molier i w innych sztukach mniej dbałym się okazuje o rozwikłanie osnowy. Jest to zapewne błąd, którego unikać należy. Lecz przy innych daleko ważniejszych zaletach, któż nie przebaczy autorowi mniejszych uchybień? W osnowaniu, układzie, postępie intrygi, nie jeden pisarz przewyższył Moliera; któż mu zrównał w sile komicznój? „Sytuacye, mówi Laharpe, charaktery, zdarzenia, rozmowa, wszystko u niego jednoczy się, wszystko dziwną sztuką pomaga do osiągnięcia najwyższego celu komedyi; a ten cel mieści się w dwóch połączonych wyobrażeniach, bawiąc nauczać. Nie masz autora, któryby więcej śmiechu obudzał i zarazem więcej dawał do myślenia. Jakże to szczęśliwa zgodność! jak pewna droga do serca! Jeżeli prawda, sama w sobie smutną jest i surową, talent komicznego poety czyni ją przyjemną i powabną.” Ileż to miejsc znajdujemy w każdej niemal scenie Moliera, w których po jednój chwili żywego śmiechu, następuje chwila rozwagi. Czujemy w głębi przekonania, zwyciężką prawdę jego rysów komicznych; nie jest to zawsze śmiech pusty, nie próżna dowcipu igraszka, nie sam wesoły pomysł, nie żart zwyczajny i pospolity, ale ważna nauka i przestroga, którą doświadczenie potwierdza, a pamięć wiernie zachowuje. Ztąd poszła tak wielka liczba wyrażen Moliera, zamienionych w przysłowie.

Opuszczać będę mniej szacowne dzieła, dorywczo pisane na rozkaz, dla ozdoby zabaw dworskich. Nie tam trzeba szukać war-

tości pisarza. Cokolwiek wydał dla zabawy publicznej, to wszystko jakkolwiek dalekie od sztuk jego, za arcydzieła uznanych, nosi przecież znamie tego samego człowieka, co utworzył Świętoszka i Mizantropa. Drobnym np. jednoaktowym obrazem, pod nazwiskiem Małżeństwo przymuszone, wystawia dziwaka, który zamysławiając w sędziwym już wieku, zaślubić młodą, wyższego tonu osobę, czuje razem obawę przyszłości i dla tego zasięga rady wielu przyjaciół. „Nienaśladowny, mówi krytyk angielski, dowcip Moliera, umiał z akcyi tak prostą, tak ubogą, wyprowadzić rzecz zajmującą; i nie daje się postrzedz czytelnikowi, że sztuka jego, w gruncie swoim, nic prawie takiego nie ma, coby posłużyć mogło do utworzenia jakiegokolwiek komedyi. Przemyślny autor obrócił całą grozę śmieszności przeciw ówczesnym *Softom Sorbony*, na których dziwaczną skłonność z natarczywością powstaje, jak niegdyś *Lucyan*, którego przypomina, w satyrach swoich, gromił przewrotną słów gadaninę. Tak za pomocą odległego podobieństwa i zręcznie ukrytego pocisku, Molier torował drogę do prostszych wyobrażeń i prawdziwych rozumowań zdrowej filozofii. Małe, na pierwszy rzut oka i z niechęcią, rzucone obrazy, skuteczny miały wpływ na zdanie powszechne.

W ten sam dzień, kiedy pierwszy raz grano Małżeństwo przymuszone, ukazały się na teatrze dworskim, w obec króla, pierwsze trzy akty Tartufa, tej sławnej satyry, która dziś, nader sprawiedliwie, naczelnie trzyma miejsce pomiędzy utworami Moliera. Próba ta zjednała autorowi zasłużone oklaski: lecz razem ściągnęła na niego głos żywszej niechęci; poczytywano za ujmę religii to, co Molier wymierzył przeciw największej jej nieprzyjaciółce *obłudzie*. Przerwane zostały na czas dalsze wystawienia Świętoszka: a ta okoliczność stała się podobno źródłem nowej koryści dla literatury: ponieważ autor miał czas do wydoskonalenia dzieła swojego. Jakoż gdy inne jego komedye, są świetnym dowodem talentu i geniuszu rymotwórcy; ta odznacza się razem wysoką zaletą najdoskonalszej poprawności.

Uczta kamienna, czyli uczta posągu, gdyż tak właściwie

nazwaćby należało następne Moliera dzieło z hiszpańskiego wzoru *El Convidado de Piedra*, mylnie Ucztą Piotra przezwane, liczyć się nie może ani do rzędu komedyi, które za życia autora równe z innemi miały powodzenie, ani do rzędu tych, któreby późniejszy sąd znawców, za godne jego talentu poczytał. Pojąć nie mogę, dla czego Laharpe za jedyną przyczynę nieudania się Don Juana wskazuje, że był prozą pisany, kiedy wiele innych sztuk Moliera, jak *Mieszczanin Szlachcic*, *Skąpiec*, chociaż bez pomocy wiersza, z powszechnym upodobaniem były przyjęte. Powiedzmy raczniej, że to naśladowanie zbyt mało odpowiada powołaniu komedyi; są w nim niektóre sceny szczęśliwe i trafne; ale ogólny pomysł, sam główny charakter Don Juana, wychodząc z granic komedyi właściwych, tworzy obraz ledwie nie przeciwny temu rodzajowi. Molier, trzymając się znanego wzoru, nie chciał go przeistaczać do miary swego talentu; w tym zaś stanie w jakim go miał przed oczyma, i w tej postaci, w jakiej go trzeba było wystawić ludowi dobrze obeznanemu z osnową Don Juana, zdolność pisarza, któremu tragiczność obcą była zupełnie, któremu w tym rodzaju pierwsze usiłowania bynajmniej się nie powiodły, który zapewne między dwoma zawodami sztuki dramatycznej, nie pojmował pośredniego zawodu tragi-komedyi; zdolność mówię pisarza, nie odpowiedziała powziętemu zamiarowi. Dzieło przerobione później przez Tomasza Kornela i wierszem napisane, bywa wprawdzie dotąd wystawianem na teatrach francuzkich; lecz nie stało się dla tego dobrą komedią, nie otrzymało wyższego miejsca w literaturze, ani zaszczytu przekładu na obce języki.

Don Juan Moliera, przez to jedynie pamiętnym być może w historii literatury, że autor powtórnie prześladowany, doznał opieki króla, pozyskał wyższe dla swego teatru przywileje i pod zasłoną światłego monarchy, miał nową pobudkę, pracować nad poprawą i ukończeniem Tartufa. Nauki, że wciąż wspominają władców, którzy wysokim sądem, wielowładną wolą i silną zachętą, przyłożyli się do wzrostu talentów i chwały dni swoich.

Nowy rodzaj śmieszności zwrócił uwagę poety. Suknia doktorska, za czasów Moliera, była niekiedy jedynym dowodem umiejętności, tak ważnej, tak dostojnej, jaką jest sztuka lekarska. Wszystkie zapewne nauki mogą mieć swoje błędy, i satyra staje się dla nich zbawienną pomocą, skoro wyśmiewając pedantyzm, otwiera drogę do lepszych wyobrażeń i prawdziwego światła. Zapewne postęp cywilizacji, więcej się przyłożył do dzisiejszej użyteczności lekarskiego powołania, niż dowcipne przekąsy, którymi Molier wyszydzał dziką w tym zawodzie nieumiejętność wieku siedemnastego we Francji. Był to najsmutniejszy stan najszacowniejszej nauki. Zwolennicy złej szkoły, za pierwsze mieli prawidło, utrzymywać dawne jej błędy i uprzedzenia, oddalać wszelkie polepszenia i wszelkiemi siłami bronić tego, co im ta szkoła, jako nie przestępną prawdę nakazywała. Z niej wychodziły kolejno, owe powszechne śródki, których używano bez względu na stan i rodzaj choroby. Sama powierzchowność tych przewrotnych stróżów zdrowia ludzkiego, nadętych dziwaczным strojem i dziwaczniejszą powagą, wyzywała przeciw sobie oręż śmieszności. Udani mędrcy odbywali swoje narady dziką łaciną, a jeżeli kiedy słyszano ich mówiących zwyczajnym językiem, język ten stawał się zupełnie niezrozumiałym, przez mnóstwo słów i wyrażeń szkolnych, których podobno sami między sobą nie pojmowali. Najśmieszniejsze obrazy jakie ztąd wyprowadza pisarz komiczny, zdają się nie mieć w sobie nic przesadzonego; tak dalece zwyczaj powszechny przemagał nad przekonaniem tych nawet, którzyby chcieli otrząsnąć się z panującego skażenia. Ażeby mu dopomódz, ażeby zachęcić prawdziwą naukę, potrzeba było najprzód zedrzyć maskę pedantyzmu, wykazać nicosć tej uroczystej powagi, co przyznawała sobie tajemnicę głębokich wiadomości, nie znając pierwszych jej żywiołów i zasad; potrzeba było wyrwać z rąk szarlatanów i empiryków, sztukę najszlachetniejszą, ażeby ją powierzyć w ręce ludzi nie mniej rozsądnych i uczonych, jak gotowych poświęcać się na wszelkie trudy i niebezpieczeństwa dla dobra ludzkości.

Mała komedia pod napisem *Miłość Doktorem*, zadała pierwszy cios fałszywej nauce; cios tém śmielszy, że obrazy do niej powzięte przypominały żywe podobieństwo, nie drobnych jakich i pokątnych lekarzów, ale naczelne podpory fakultetu; tém skuteczniejszy, że co poeta nie wahał się wyśmiać pod okiem całego dworu; to razem ozdobił i utrzymał całym powabem i przewagą swego dowcipu. Jakaż to scena, wystawiająca radę mędrców, w której o wszystkiém jest mowa, oprócz stanu chorego! Jak dowcipny obraz tej ceremonialnej walki, kto śmie pierwszy zdanie swe powiedzieć! Jaki potem zapal i żywość, kiedy każdy z radzących uporczywie broni swojego wniosku, grożąc śmiercią choremu, jeżeli cudzej rady trzymać się będzie. Wszystko to uderzało widzów, zajmowało ich nadzwyczajną prawdą poety; i tych nawet co byli przedmiotem satyry, przekonywać musiało że służąca domu przytomna tej obradzie, sprawiedliwą czyni uwagę, gdy mówi: że śmierć chorego nie zawsze jest skutkiem choroby, często być może dziełem takiej pomocy.

Lubił Molier często powracać do tego samego przedmiotu bo nie mogąc mu poświęcić osobnego dzieła, w którymby wszystkie razem śmieszności wyczerpał, wołał powtarzać szczególne rysy i pod rozlicznemi postaciami śmieszność panującego błędu wystawiać. W rzeczy samej, można było utworzyć ważną komedią z nadużyć i przesądów fałszywej umiejętności? Jak w niej umieścić ważniejsze charaktery? jak połączyć wyższą akcję i żywy interes, z dziwactwami owych mędrków, co ledwie na dorywczą chłostę szyderstwa zasługiwali? Nie raz, omylna sztuka chce tworzyć poważniejszą ze tak powiem komedią, z przedmiotów niedających się łatwo rozciągnąć do zamierzonej wczesnie obszerności dzieła. Wykonanie sprzeciwia się wtenczas zamysłowi pisarza, i mimo wysilen, nie pokrywamy wyraźnego trudu, którego równie jak autor, często słuchacz lub czytelnik doznawać musi.

Talent Moliera samém prawie natchnieniem trafiał na właściwe każdemu obrazowi kolory. Większe pomysły świetnieją

w rzędzie jego utworów, z usilniejszym staraniem wypracowanych: są to komedye charakterów, skreślone z niejakiem wyczerpaniem obranego przedmiotu. Mniejsze, powtarzają się w rozlicznych kształtach przed okiem czytelnika, który cały zawód autora przebiec powinien, ażeby godnie ocenił wpływ jego na wiek i obyczaje. Są to sceny odbębne, jakby z niechcenia dotknięte, a przez to samo skuteczniejsze, że raz zaczepiona przywara lęka się ustawicznie nowych pocisków. Rozważając poczet dzieł Moliera, widzimy, że wesoła muza komedyi, dostarczała mu bez przerwy codzien nowych żywiołów śmieszności, nie spoczywał nigdy, a jeżeli znakomitsze płody długiej wymagały pracy, jeszcze i wten czas, pomniejsze sztuki, jakie mu natchnął widok czasowych zdrożności, wychodziły z pod łatwego pióra: bo trafna uwaga poety-filozofa, w odpoczynku nawet po większych dziełach, umiała wszystko na korzyść swego wieku obracać.

Jeżeli dziś znaczna liczba jego obrazów, straciła powab bliskiego zastosowania; jeżeli dla ocenienia ich trafności, zwracać potrzeba pamięć do obyczajów oddalonych o dwa wieki; są przecież dzieła, których dalsza nawet potomność nie uzna za obce.

Krytycy francuzcy mieszczą w tym rzędzie Mizantropa, jako najpoprawniejszą komedią tego rymotwórcy. Krytyk angielski potwierdza to zdanie. „Jeżeli kiedy pisarz komiczny dał poznać czytelnikowi, jak głęboko zrozumiał systema społeczeństwa, tedy zapewne Molier uczynił to w Mizantropie. Dzieło to wskazując nadużycia nieodłączne od postępowania ludzi w towarzystwo zebranych, naucza razem jakim kosztem prawdziwy mędrzec okupować musi wszystkie korzyści społecznego związku; naucza jak jest koniecznem pewne pobłażanie wzajemne, jak surowość doskonałej cnoty źle się wydaje w zwyczajnych z ludźmi stosunkach; jak często sama się dręczy, nie poprawiając drugich; podobna do złota, które potrzebuje powinowactwa innych kruszców, aby nabrawszy potrzebnej trwałości, służyć mogło na rozliczne użytki towarzystwa. Lecz razem, z jakimże poszano-

waniem szlachetnego charakteru, pogodził autor swój obraz! Dając nam zawsze widzieć stateczną wyższość Alcesta nad wszystkie inne osoby, dowodzi jawnie, że cnota, pomimo śmieszności na jakie ją zbyteczna surowość wystawiać może, gasi wszystko co ją otacza, i złoto które przyjęło do siebie spółnictwo innych kruszców, nie przestaje dla tego być kruszczem najdroższym.”

„Kiedy się zapatruję na to dawne arcy-dzieło literatury, na tę pierwszą w dziejach pięknych nauk komedią, mówi jeden z krytyków, kiedy ją widzę graną na dzisiejszym teatrze, przed słuchaczami, co nawykli do nowego rodzaju dramatów, zda mi się widzieć Sullego, który po długiem oddaleniu od dworu, nagle powraca wśród rady Ludwika XIII. Na widok téj czcigodnej postaci, nowi ludzie dziwią się starożytności ubioru, zapominając o świetnych cnotach, o wielkich zasługach, które stary minister położył dla kraju... Tak, niektóre szczegóły tchną starożytną prostotą w dziele Moliera; niektóre wyrazy wyszły z używania, ścisła prostota utworu, ściągają niekiedy uwagę nowych autorów, różnią się od obecnej mody: ale ogień i prawda dialogu, moc i głębokość myśli, śmiałość kolorytu, ta wymowa razem silna, gwałtowna i naturalna, ten dowcip oznaczony zawsze piętnem trafnego rozumu, te piękności wydatne i mężkie, które nieprzestaną nigdy znawców zadziwiać, jakże hojnie nadgradzają wszystko, coby wielkiemu pomnikowi geniuszu, przydać mogła sztuka dzisiejsza, czyniąc go podobnym do obecnego czasu!

Po Mizantropie, którego z początku dostatecznie ocenić nie umiano, lecz któremu wkrótce smak i rozsądek tak wysokie przeznaczyły miejsce w dziejach literatury, Molier stał się, jak mówi autor jego pochwały, pierwszym pisarzem Francyi. Kornel nie był już Kornelem Cyda i Horacyuszów, Rasyn jeszcze nie dochodził szczytu doskonałości, do której go później wzniosła Atalia; Molier przeto sam jeden zwracał na siebie podziwienie publiczne; i długo je utrzymał, mimo zawiść, nieodstępną towarzyszącą tych, których chwała uwieńcza.

Tryumf Mizantropa nie był jeszcze dostatecznym dla rytmotwórcy: chociaż najchlubniejsze świadectwo jednego z pierwszych naówczas mężów Francji, sownie opłacało wszystkie prześladowania autora. Chciano wmówić w znakomitego księcia Montausier, znanego równie z prawości i nieskażonej cnoty, jak z obyczajów surowych i ostrych, że był celem komedii, że z niego Molier naśladował swój obraz. Poszedł Montausier widzieć sztukę, i zamiast pomsty której od niego żądano, wezwał do siebie autora, ażeby go uściskał i głośno zapewnił, że jeżeli w rzeczy samą z niego kreślił charakter Mizantropa, winien mu za to wdzięczność prawdziwą, i nigdy mu nie zapomni tego zaszczytu.

Rychło po wyborniej sztuce nastąpiła nowa, wyższa od tamtej; bo nie zrównać się nie może z komedią pod napisem: *Obłudnik*. W innych płodach dowcipu, karmił Molier dziwactwa i głupstwa; tu rzucił grozę i przestach na występki i zbrodnie. Pominąć można liczne przeciwności, z jakimi pisarz walczyć musiał, aby ogłosił swe dzieło. Należą one do historii człowieka i czasu. Wartość poety mieści się, jakem już nie raz powiedział, w tej cudownej sztuce, którą geniusz odkrył, ażeby przedmiot tak na pozór przeciwny zawodowi komedii, uczynić jej zdobyczą, własnością i najpiękniejszym tryumfem. Ileż autor o którym mówię, rozwinął siły komicznej! Uderza ona i zadziwia za każdą sceną, za każdym wniknięciem nowej osoby, za każdym niemal, mistrzowskiego pióra pociągiem. Już zaraz w pierwszym poemacie wykładzie, coś komiczniejszego nad tę łatwowierność Orgona, z jaką poznać nam daje, i siebie i Tartufa i dom swój cały! Po kilkodziwowej niebytności powraca do domu; nie naturalniejszego jak dowiedzieć się o stanie rzeczy, o zdrowiu rodziny, o przypadkach jakie zdarzyć się mogły. Nie powiem siła, ale potęga komiczna jaśnieje w tych wyrazach, kiedy Orgon po każdym doniesieniu przygody, zapytuje się; a Tartuf? i po każdym świadectwie jego zdrowia, swobody i apetytu, ze śmiesznym żalem powtarza: nieboraczek! Coż tym słowom nadzwyczajną moc

nadaje? prawda z siłą komiczną złączona. W następnej scenie, między Orgonem a jego szwagrem Kleantem, Molier wzniósł się do potęgi godnej traicznego poety. Oburzeniem przejęty na widok świętokradzkiej obłudy, której przykłady widział na dworze Ludwika XIV, uderza na nią, nie tylko bronią śmieszności, lecz i zapału. Przytaczamy tu scenę, przełożoną przez młodego tłumacza, świeżo wstępującego w zawód pisarski, p. F. S. Dmochowski, ucznia naszego uniwersytetu.

KLEANT.

Służąca w żywe oczy z ciebie się naśmiewał
Lecz ma największą słuszość, i wyznam ci szczerze,
Iż ledwie sam takiemu obłąkaniu wierzę.
Czyliż tak może człowiek omamić człowieka,
Iż ten najświętszych uczuć dla niego się zrzeka?
Czyliż nie dosyć na tém że wsparłeś nędznego,
Chcesz aż do tego stopnia ..

ORGON.

Bracie dosyć tego.
Męża o którym mówisz, wy wszyscy nie znacie.

KLEANT.

Gdy chcesz niech i tak będzie, lecz powiedz mój bracie,
Coż to jest twój pan Tartuf?

ORGON.

Czym jest? ach, mój Boże!
Nikt go tu należycie wychwalić nie może.
O ludzie, jakże przy nim zbyt mali jesteście!
Jest to człowiek... Ach! który... człowiek! człowiek wręście!
Który żyje w zaciszu, co mówi to czyni,
I na świat jak z głębokiej spogląda pustyni.
Jak mię przeistoczyły mądre jego zdania!
Uczy mię do niczego nie mieć przywiązania.
Ziemskich i marnych uczuć nie we mnie nie wzniesi,
I widziałbym śmierć brata, matki, żony, dzieci,
A tylebym dbał o nich, patrzaj, ile o to, (*spluwa*),

KLEANT.

Otóż to jest ludzkością, otóż to jest cnotą!

Dzieła Osiejs. T. III.

ORGON.

Ach! gdy ci tylko nasze opowiem poznanie,
Musisz powziąć ku niemu równe przywiązanie.
Najpierwszy był w kościele od samego rana,
I blisko mnie ze skruchą padał na kolana.
Modły swoje do Boga z takim niósł zapałem,
Iż z wszystkimi na niego oczy obracałem.
Wydawał nam się z niebios zesłanym aniołem;
Wzdychał, całował ziemię, żegnał się, bił czołem;
A skoro wychodziłem on przy progu stawał,
I nabożnie święconą wodę mi podawał. ¹⁾
Wierny sługa, co również przykładne wiódł życie,
Potrzeby i stan jego wyjawiał mi skrycie.
Wspierałem go czém mogłem. Lecz zawsze tak skromnie,
Zwracał część darów moich i tak mówił do mnie.
„Czemuś panie na lepsze łask twoich nie użył,
Bom ja na litość twoją wcale nie zasłużył.”
A gdym ich nie chciał przyjąć, sobie ich nie schował,
Ale je zaraz przy mnie biednym rozdarował.
Wreszcie do mego domu zesały go nieba,
I odtąd wszystko u mnie tak idzie jak trzeba.
Wszystko śledzi i wszystko donosi mi wiernie.
A jak jest o mój honor troskliwy niezmiernie!
Ostrzega kto w mój żonie kocha się tajemnie,
I sześć razy jest bardziej zazdrośnym odemnie.
Nie uwierzysz, jak wielka gorliwość nim rządzi,
Mniema, że co krok grzeszy, myli się i błądzi.
Raz nawet, tak go uniósł pobożności zapał,
Iż oskarżył się przy mnie o to, że pchłę złapał,
Że mścił się przy modlitwie nad biednym stworzeniem,
I zabił ją ze zbytniem gniewu uniesieniem!

KLEANT!

A do licha mój bracie, czyś rozum postradał?
Czyliś chyba żartami takie brednie gadał?
Możeżli takie rzeczy znieść rozwaga zdrowa?

ORGON.

Mój bracie, niedowiarstwem trącają twoje słowa.

¹⁾ Podawanie wody święconej jest zwyczajem we Francji.

Wielkiego rozumienia nabrałeś o sobie,
A ja już z dziesięć razy powiadałem tobie,
Że gorzko pożałujesz źle obranej drogi.

KLEANT.

Takie są wszystkich tobie podobnych przestrogi.
Chcą by każdy był ślepy, jak są oni sami;
Wszystkich zdrowo patrzących zwą niedowiarkami;
A kto niecne świętoszków odkrywa zamiary,
Ten dla najświętszych rzeczy nie ma czei i wiary.
Nie! wszystkich twoich przestróg i groźb się nie boję;
Wiem co mówię i niebo widzi serce moje.
Na głos prawdy, głos cnoty, nigdym nie był głuchy,
Lecz są u nas świętoszki, jak udane zuchy.
A jak ci, co się w boju dzielnym czynem wsławią,
Zacni, mężni żołnierze przechwałek nie prawią;
Tak istotnie pobożnym nie ten człowiek będzie,
Co wszędzie czołem bije i modli się wszędzie.
Cóż to? czy się każdemu ciebie zwodzić uda?
Nie znasz co jest pobożność, nie znasz co obłuda?
Chcesz i pierwszą i drugą za jedno uznawać,
Pozorowi i rzeczy jedną cześć oddawać,
Chcesz wszystko równo ważyć, a niebaczniem zdaniem;
Łączyć chytrą z szczerością i prawdę z udaniem;
Tyle cenić otwartość, co zdradę żelżywą,
I równać dobry pieniądz z monetą fałszywą?
Biedna ludzkość, skazana na błędów bezdroże,
Nigdy prawego środka uchwycić nie może!
Niszczy przez to najlepsze, najświetniejsze cele,
Że chce iść za daleko i zrobić za wiele.
Niechajże to nawiasem przestroją ci będzie.

ORGON.

Ty jesteś professorem szanowanym wszędzie,
Przed tobą się schowają najpierwsi mędrkowicie,
Wszystkie rozumy ludzkie mieszczą się w twój głowie,
Ty wieszczem i Katonem jesteś między nami,
A w porównaniu z tobą wszyscy są głupcami,

KLEANT.

Nie jestem professorem szanowanym wszędzie,
Nie mniemam że nademnie nikt mędrszym nie będzie.
Ale się chociaż temi poszczyć przymioty,
Że potrafię rozróżnić pozór od istoty.
Jak ci ludzie największej godnemi są cześci,
W których sercu prawdziwa pobożność się mieści,
A jak jest w oczach moich szlachetna i tkliwa,
Ta modlitwa, co z serca czystego wypływa;
Tak żadna rzecz pogardy większej nie jest godna,
Jak chytra powierzchowność i pobożność zwodna;
Jak bezczelny zwodziciel i obłudnik podły,
Który przez świętokradzkie i zbrodnicze modły,
Zuchwały bezkarnością, łatwowiernych ludzi,
I najgrawa się z rzeczy najświętszych dla ludzi;
A widząc że się przez to tylu innych wzniosło,
Zamienia religiją w handel i rzemiosło;
Jak ten co przez zewnętrzne znaki nabożeństwa,
Chce pozyskać zaszczyty, skarby, dostojęstwa,
A świętym się wydając dla niebacznój rzeszy,
Drogą zbawienia duszy za swym zyskiem śpieszy!..
Tacy, wśród łez i modlitw o łaski się proszą,
I wśród przepychów dworu ubóstwo nam głoszą.
Nigdy się ich występkom wiara nie sprzeciwi,
Są prędcy chytrzy, zdradni, niewdzięczni i mściwi.
Chcąc zgubić przeciwnika, ilekroć, zuchwali,
Imię Boga dla niecnój zdrady przyzywali!
A tym niebezpieczniejsi, że za sprawę swoją
Przeciw nam, wszędzie czczonym orężem się zbroją.
I uwodząc gmin ciemny zwadnym cnot obrazem,
Mogą nas poświęconém zabijać żelazem.
Zbyt się upowszechniła ta barwa pobożna,
Lecz prawdziwie pobożnych zawsze poznać można.
Nasz wiek jeszcze nam stawia tak piękne przykłady:
Starajmy się mój bracie wstępować w ich ślady.
Patrząc na Alcydama, Klitandra, Ormonda,
Nikt się z nich z pobożnością wykazać nie żąda;
A wszyscy im przyznają tak zacne przymioty.
Ależ nie są to nędzni samochwalce cnoty,

Nie tkwi w ich sercu duma z duchem cnot niezgodna,
Ich pobożność jest ludzka, skromna i łagodna.
Nie zrażą wyrzutami, nie zatrwożą władzą,
Ale własnym przykładem do cnoty prowadzą,
Ani ich lada pozór do przygany skłania,
Do dobrego o ludziach mniemania.
Ani jeden drugiemu jest nieprzyjacielem;
Cnotliwe pędzić życie, to wszystkich jest celem;
Nieznana u nich zdrada, podłość i intryga,
Každy na grzech powstaje, grzesznika nie ściga,
Nie sądzą by to było prawem i potrzeba,
Więcej mścić się krzywd nieba niżli samo niebo.
Takich to ludzi cenię; ta jest moja rada,
Że takie naśladować przykłady wypada.
Uważam, że twój Tartuf z nich wzoru nie bierze.
Wiem że gorliwość jego chwalisz w dobrej wierze;
Lecz ręczę, że cię uwiódł zmyślnym zapalem,

ORGON.

Czyś już wszystko powiedział?

KLEANT.

Tak jest powiedziałem.

ORGON.

Bądź zdrów.

Sztuka, mówi Walter-Skott, z jaką *Obłudnik* rozwija swój rzeczywisty charakter, bez pomocy sztucznych *monologów*, bez tych środków pospolitych, podrzędnych, przez które często autorowie dramatyczni, nauczają tego swoich *poufających* i *powierników*, o czem chcą uwiadomić słuchacza; sztuka ta nader trudna i w małej liczbie dzieł szczęśliwie zachowana, w *Świętoszku* równie zadziwia, jak prawie niepodobna jest do naśladowania. Serce najskrytszego człowieka, tak dalekie od zdradzenia swoich tajemnic, tak nieufne sobie i ludziom, daje się tu widzieć w całej głębi zrad i obłudy.

Wszystkie osoby, w pośród których sławny ten hipokryta gra główną rolę, malowane są z najżywszym prawdy wy-

razem. Wiek sędziwy, z przywarą łatwowierności, uporu i uprzedzenia; mądre umiarkowanie w osobie Kleauta, łatwa ofiara fałszu w postaci Orgona; Damis, przy swojej młodości gwałtowny i nieuważny; łagodność i cierpliwość tak przyjemnie wydana w rysach Maryanny; wreszcie ta przebiegła Doryna, wzór dowcipu, satyry i gadatliwości, której śmiałe żarty zawsze na pogotowiu będące, nie oszczędzają tego domu gdzie służy z całą gorliwością i przywiązaniem; tyle różnych charakterów, tyle scen niezrównanych, nadają dziełu Moliera niezaprzeczoną wyższość nad wszystkimi sztukami tego rodzaju. Zdziwiał słuchacza, naucza pilnego znawcę, ta główna zaleta rymotwórcy, która go w Świętoszku nigdy nie odstępowała, że obok tylu piękności, zajęci doskonałością szczegółów; wyznać przecież musimy, że wszystkie razem wypływają z planu, łączą się z dziełem, służą zgodnie do ostatniej katastrofy, i pomagają do jedynego wrażenia jakie sobie pisarz zamierzył.

Może w samém rozwiązaniu, życzylibyśmy więcej talentu i sztuki. Zapewne użycie rozkazu królewskiego do wyprowadzania i słuchacza i autora z nader trudnej sytuacji, należy do rzędu środków najmniej odpowiadających dobremu osnowaniu intrygi. Ale zastanawiając się nad okolicznościami które towarzyszyły tej sztuce; nad wpływem jaki miał Ludwik XIV na utrzymanie dzieła; odmówić nie można poecie tego przyznania, że ani mógł, ani powinien był omijać z ręcznej pory, do oddania czci publicznej, sprawiedliwości władzy, równie przychylną naukom, jak groźną dla przestępstw. Miał przeto Molier przemagające powody do podobnego rozwiązania swęj sztuki; jak je miał w najpiękniejszej scenie, kiedy Orgon, powracając na łono rodziny, o nic się nie pyta, niczem się nie zatrudnia, nic nie widzi prócz swego Tartufa. — Jeżeli, sądem znawcy, nie można z tej przyczyny obwiniać Moliera o niedostatek sztuki w rozwiązaniu Świętoszka; powiedzmy jeszcze, jak wielkie ztąd piękności spłynęły na dzieło: bo trudno nie przyznać, że w wszelkiem inném pojęciu, prawie mu niepodobna było, doprowadzić do tej ostate-

czności, do wydarcia majątku uwiedzionej rodzinie, do tak głośnego tryumfu zdrady, do tych na ostatek rysów obawy i przerażenia, które zdają się prawie wychodzić z granic komedyi. Może bez tej pomocy, zamierzając inny środek rozwiązania, musiałby autor inną także udać się drogą co do węzła intrygi, ponieważ skutki działającym siłom odpowiadać powinny. Gdy mu zaś przeważne względy doradzały ten nadzwyczajny rozwiązania sposób, gdy inaczej dzieła swego nie chciał albo raczej nie powinien był skończyć; przynajmniej tyle ztąd dla wrażenia widzów korzystał, ile mu wielki talent dozwalał. W innych dziełach mniej zdolnych pisarzów, środek podobny dowodzi tylko nieudolności sztuki; tu okazuje przeciwnie, że doskonała sztuka, z samych nawet przeszkód i trudności, jakie jej stawia albo czas, albo wzgląd uboczny, zdolna jest wyprowadzać nowe dla chwały swojej korzyści.

Tą kolejną przechodząc pisarz angielski dzieła francuzkiego komika, lubo nie ma zamiaru wdawać się w szczególny rozbiór żadnej sztuki, w każdej uwielbia talent autora. Przemilcza krytykę Szlegla, chociaż w innych częściach swojej historyi, mianowicie, przy teatrze niemieckim, zdanie tego znawcy przytacza. Myślało było naszego pisarza, jak to poznać można z całej rozprawy o Molierze, zwrócić bliższą uwagę współrodaków na cel i sztukę dobrej komedyi, wskazać razem jej wzór najlepszy. Nader sprawiedliwie poszukuje źródła tego rodzaju drammatów, nie tylko w talencie piszącego, ale w charakterze, w sercu, w filozoficzném zapatrywaniu się na skutki, jakie prawdziwa komedia zrzadzić jest zdolną. Dla tego wyliczając sztuki Moliera, jeżeli mało nad niemi czyni uwag krytycznych, które często z innych czerpałem źródła, chętnie natomiast zatrzymuje się nad widokami poety. Tak z powodu Tartufa w obszerne wchodzi rozumowania, ażeby z dostojnych prawd religii wykazał, jak niesłuszne były zarzuty, które pod tym względem czyniono rymotwórcy.

Sąd o Molierze, jako pisarzu komicznym, umieścić Walter-Scott na końcu rozprawy. Nie mogę pominąć, choć w skróconej

osnowie, tych zdań ważnych, nie dla tego tylko, że one mieszczą pochwałę należną talentowi, z talentem napisaną; ale że z nich powziąć można najdokładniejsze wyobrażenie o samej sztuce, jej warunkach, zaletach i przeznaczeniach.

Porównywa najprzód nasz krytyk, francuzkiego pisarza, z naczelnym poetą dramatycznym swego narodu.

„Uczynię tu, rodacy moi, sprawiedliwe zapytanie, czyli nie zapomniałem o naszym nienaśladowym *Szekspirze*? Wesołość komiczna tego nadzwyczajnego człowieka, może równie zadziwia, jak talent jego, którym zbadał serce ludzkie, dla odkrycia w niem źródeł najgłębszych uczuć. Lecz jeżeli *Johnson* dobrze określił komedią, nazywając ją *obrazem dramatycznym słabości i błędów rodzaju ludzkiego, w celu wydania na śmiech i szyderstwo występku i głupstwa*; tedy nie można utrzymywać, iżby Szekspir temu zamiarowi poświęcił więcej, jak tylko niektóre sceny oddzielne, po licznych jego rozrzucone dramatach. Poezya w którą ten pisarz obfituje, wynosi go zwykle nad właściwy obręb tego rodzaju utworów. W wielu dziełach, dar komiczny jest uboczną częścią; sceny *Falstafa* przywiedzione są tylko dla urozmaicenia historycznych kronik, które przeniósł na scenę naszą; rysy komiczne znamionujące rolę *Falkonbridgea i Hostpura*, pomagają jedynie do wydatności surowych obyczajów tych śmiałych rycerzy; w *Burzy*, cienie komiczne przyjemnie odbijają na tle wyższej cudowności, pięknej poezji i bogatych zmyśleń, które stanowią główną tego dzieła zaletę. Sztuki jego są utworami wyższego rzędu, ale im przyznać nie można nazwiska komedii przeznaczonej do malowania dziwactw i błędów ludzkich, chociaż w dziełach Szekspira, znajdujemy liczne pomysły ku temu celowi dążące. Wyznać równie należy, że obyczaje kreślone przez naszego poetę (mówię tu jedynie o zawodzie komedii) tak zdawniały; że jego dowcip, jego wesołość i żarty, straciłyby dla nas wartość i powab, gdyby powszechne uwielbienie Anglii dla nieśmiertelnego jej barda, wsparte nauką i badaniami komentatorów, nie obznajmiło nas z wiekiem odległym, który

wydał poetę. Role *Armanda*, a nawet *Malsolia*, zachwycają nas jak obrazy *Vandyka*: w powierzchowności ich nie widzimy nic podobnego do naszego czasu, może i nic takiego co-byśmy sobie wyobrażać mogli; ale doskonały pędzel malarza, wierzyć nam każe, iż portrety z natury były powzięte.

Przeciwnie, sceny Moliera brane są z wzorów, które nie mogą być obce i naszemu czasowi; wystawiają nam oryginały dalekie wprawdzie, ale takie, których kopie często napotykamy. Odrzucimy niektóre szczegóły starego wieku, a ujrzymy jeszcze w osobach Moliera ród obecny, podobnie jak w wizerunkach dawnych naszych ojców i matek, upatrujemy podobieństwo ich dalekiego plemienia. Doktorowie nasi zrzucili *biret i togę*; a przecież nie możemy sobie pochlebiać, iżby postęp nauki i światła, usunął zupełnie z przed oczu naszych *lub Chorego z przywidzenia*, *lub Mniemanego lekarza* co z jego słabości korzysta. Jeżeli z drugiej strony, zastanowimy się nad celem jaki sobie Molier zamierzył w dziełach obfitego gieniuszu, cóż tam uderzy naszą uwagę? Wojna stateczna, wytrwała, niezmordowana, którą wypowiedział głupstwu i błędom. Jakiegoż on oręża używa? Samej jedynie satyry, szydności, dowcipu; nie szuka nigdy pomocy uniesień, ani szczytności, ani patetycznych wzruszeń. Mało go utrudzała forma dramatu, również w właściwej komedii którą stworzył, jak w widowisku ułożonem na rozkaz króla, dla opisu muzyki i baletu. Czyli się ograniczał w zawodzie godnym swego talentu; czyli dla smaku ludu, albo potrzeby aktorów, zniżał się do gminnej krotofilii; zawsze jest sobą samym, zawsze utrzymuje wyższość talentowi swemu właściwą. Zamiast zstępować do niskości przedmiotów, jakie wybierać musiał bądź z wyższego rozkazu, bądź dla podobania się ludowi; Molier podwyższał obrane treści do wysokości geniuszu swojego. Pióro poety, jak dłoń Midasa, nadawało wartość złota, przedmiotom których się dotknął; albo raczej, zadziwiającą sztuką, uczyniało najpospolitsze materyały: tak, kunsztowna ręka rzeźbiarza, nadaje nieocenioną wartość glinie, którą w dostojne kształty bohaterów i bogów przetwarza.

Gdybyśmy rozbięrali ogólne dążenie tego pisarza, znaleźlibyśmy wszędzie myśl szlachetną, ożywioną powściągnięciem zdrożności, równie czasu, jak serca ludzkiego. Któryż z pisarzy komedyi dawnych i nowych, obszerniejszy, rozmaitszy zawód ogarnął? Ileż to obrazów, ile błędów ściganych przez niego ostrym grotem śmieszności! Jeżeli wielu poskromić i zniszczyć nie zdołał; przynajmniej obnażył je z ludzkiej powierzchowności, wskazał mylną pozór, odkrył fałsz i omamienie.

Rzeczą jest godną pilnego rozbioru, uważa krytyk, że osoby Moliera, w jakkolwiek trudnym znajdują się położeniu, nigdy przecież nie obudzają w sercu słuchacza uczuć bolesnych: owsem poeta, z tych nawet sytuacji zwykle bierze pochop do wydania całej mocy komicznej. Nieprawość Tartufa, gdy ją odkrywamy, budzi w nas bez wątpienia głębokie wzruszenie; ale to uczucie pochodzi raczej z cnotliwego gniewu przeciw wydawnemu obłudnikowi, niż z cierpienia, jakie sprawiać może widok nieszczęść Orgona. Jest to cała tajemnica komedyi.

Molier nie starał się zdobić swoich dzieł dramatycznych, obrazami świetnej poezji, ani w rodzaju opisującym, ani w wyrażaniu prawd moralnych. Styl jego nie przypuszczał *wschodzącego słońca, które pozłaca horyzont nieba wschodniego*; bo pisał dla rozumu, nie dla imaginacji; i wiedział, że ozdoby poetyczne, jakkolwiek powabne i miłe gdy ich wyborowi dobry smak przewodniczy; łatwo mogą grzeszyć przesadą i wytworem, które Alcest w wierszach u Orgona potępia, przenosząc nad nie prosty język natury i prawdy.

Na czémże, pyta się krytyk, polegała wyższość tego pisarza? Dla czego, mówi, ile razy w czasie pisania tej rozprawy, wziąłem jego książkę do ręki, nie mogłem jej opuścić bez dokończenia całej sceny, jakkolwiek miałem tylko zamiar szukać w niej wiersza jednego? Jeżeli Molier nie mógł, czy nie chciał wznieść się do szczytności, do patetyzmu, do poetycznych obrazów; skądże dzieła jego mają ten powab, to upodobanie powszechne, którego mu nikt nie zaprzecza? Powab ten, odpowiem, zasadza się

na prostocie i prawdzie, na znajomości serca ludzkiego, na trafności koloru, na niezrównanej naturalności, która nie ubliża nigdy mocy wyrażen i nigdy zamierzonego skutku nie chybia. Owe rysy żywe, nagłe, gwałtowne, niespodziewane, zamienione w przysłowie, samemu Molierowi właściwe, a oparte zawsze na przekonaniu rozsądku, dowodzą, ile znał swoją sztukę. Przewyższa on wszystkich pisarzy komicznych, w nieprzewidzianej śmieszności; ale ten śmiech tak naturalnie z położenia obecnego wynika, iż nam się zdaje, że go można było od początku rzeczy przewidzieć. Moc rozsądku zawsze w nim równa: czyli własne zdanie oznajmia, czy nastaje na cudze. Aryst, Filint, Kleant, i inne podobne osoby jego dramatów, które, (jak chóry u starożytnych), mają sobie powierzona część moralną przedmiotu, czyli własny sąd poety; są wzorem prostoty i mocy, z jaką prawda przemawiać powinna. Słowem, osobiste przymioty pisarza, skłonność i geniusz do siły komicznej, żywość francuzka, obok głębokiej filozofii, talent władania mową, który zawsze najszcześniejsze a często jedyne wyrażenia wynajduje; mieszczą Moliera, zdaniem angielskiego krytyka, na najwyższym stopniu między pisarzami tego rodzaju, wszystkich narodów.

Kiedy się zastanawiamy nad charakterami właściwymi komedyi, niepodobna nam pominąć ważnej nader krytyki, którą najwymowniejszy z nowoczesnych filozofów, wymierzył przeciw najcelniejszemu dziełu Moliera. Śmiały ten i szlachetny razem przeciwnik, wsparty urokiem i potęgą stylu, co tak łatwo czytelników porywa, ufny w zręczność rozumowań i ludzający pozór sztucznych dowodzeń, mówiąc w najszanowniejszym celu bo w sprawie obyczajów; powstaje przeciw obrazowi zajmującemu dotąd pierwsze miejsce w literaturze dramatycznej. Wiedzą słuchacze, iż walka toczona między Russem a Dalambertem, z powodu myśli założenia widowisk w Genewie, stała się źródłem licznych rozpraw, które nie ubliżając bynajmniej sławie pierwszego komika nowoczesnych teatrów, przypominają zawsze będą piszącym, że ścisła moralność głównym być powinna ich powo-

laniem i jedynem uwieńczeniem talentów. Już więc z tego względu przystoi nam mówić o niej, bo chwała z nauk byłaby próżnem nazwiskiem, niegodnem zapału serc cnotliwych, niegodnem czci i miłości towarzystw ludzkich, gdyby jęj nie towarzyszyła prawdziwa użyteczność. Lecz i pod względem sztuki, godne są pilnej rozwagi postrzeżenia znakomitego pisarza. Mówi on o Mizantropie, charakterze może najcelniejszym do jakiego się kiedykolwiek wznieść mogła komedia, i w tak ważnym przedmiocie, zdanie człowieka, sławnego z myśli, serca i wszechwładnej wymowy, obojętnem dla nas nie będzie. Przytoczmy choć w dłuższej nieco obszerności, własne słowa krytyka.

„Byłoby niesprawiedliwością mówi Russo, obwiniać Moliera o błędy jego prawdziwych wzorów i wieku, tém bardziej kiedy sam w późniejszych dziełach tę wadę poprawił. Nie użyję przeciw niemu łatwego oręża, jaki mi podaje nie zupełna jeszcze poprawność pierwszych dzieł jego młodości; przejdę od razu do utworu, który jednomyślnie arcydziełem tego pisarza nazwano, do Mizantropa.

„Dwóch rzeczy zaprzeczyć mi nie można: jedną, że Alcest w tej sztuce jest człowiekiem prawym, otwartym, szanownym, słowem, człowiekiem uczciwym w całym znaczeniu tego wyrazu; drugiej, że autor nadaje mu postać mającą wszelkie warunki śmieszności. Dość jest na tém, jak mniemam, aby Molierowi odjąć wszelką usprawiedliwienia się możliwość. Może kto powie, że w osobie Alcesta, Molier, nie cnotę, ale raczej chciał wyśmiać najwyraźniejszą jęj wadę, jaką jest bez wątpienia nienawiść ludzi. Gotowa w dziele samem odpowiedź: Alcest nie jest nieprzyjacielem rodzaju ludzkiego, chociaż komedia w której on jest głównym obrazem, w tytule swoim nosi to imię. Podobna nienawiść nie byłaby tylko wadą godną pośmiechu, ale raczej wyrodem natury i największym z przestępstw człowieka. Prawdziwy Mizantrop jest potworem. Gdyby mógł istnieć, nie śmiechu byłby celem, lecz ostatniego wstępu, odrazy i obrzydzenia.

„Czémże jest Mizantrop Moliera? Człowiekiem prawym,

oburzającym się na obyczaje wieku swego i na złośliwość społecznych. Dla tego właśnie, że kocha podobnych sobie ludzi, nienawidzi w nich złości jaką sobie nawzajem wyrządzają, nienawidzi zbrodni których ta złość przyczyną się staje. Gdyby Alcesta mniej obchodziły błędy ludzkości, gdyby go mniej oburzała nieprawość której jest świadkiem, byłżeby więcej ludzkim, więcej człowiekiem? Podobnie sądziłby ten, kto by chciał utrzymywać, że czuły ojciec więcej kocha dzieci obce, niż swoje, dla tego, że własnym żadnych błędów nie przebacza, chociaż te w cudzych dzieciach są dla niego obojętnymi.

„Uczucia Alcesta najdoskonalej w roli jego są wyjaśnione. Mówi on wprawdzie, że powziął najżywszą nienawiść przeciw rodzajowi ludzkiemu. Lecz w jakimże zdarzeniu ten straszny wyraz z ust jego wychodzi? Oto w chwili, kiedy widzi, jak przyjaciel jego zdradza płocho własne przekonanie, zawodzi pozorną grzecznością człowieka szukającego jego rady i na dopełnienie winy, żartuje z rozgniewanego Alcesta. Przyrodzonym biegiem uczuć ludzkich, gniew ten w uniesienie przechodzi, i wtenczas to Alcest wymawia słowa, których krwią zimną niktby nie wyrzekł. Wreszcie powód jaki daje tej powszechnej swojej nienawiści, usprawiedliwia zupełnie jęj powyższą przyczynę. Nienawidzę, mówi, jednych że są złemi, drugich że dla złych ludzi pobłażającami być mogą“

„Nie jest więc bynajmniej Alcest nieprzyjacielem ludzi, ale jest nieprzyjacielem złości ludzkiej i potakiwania jakie ta ich złość w drugich znajduje. Kochałby on wszystkich, gdyby wśród nich oszustów i pochlebców nie widział. W takim znaczeniu, każdy uczciwy jest Mizantropem, albo raczej prawdziwi Mizantropi są ci, którzy tak jak Alcest nie myślą; w gruncie bowiem nie wyobrażam sobie większego nieprzyjaciela ludzi, jak przyjaciela całego świata, który zawsze rad wszystkiemu, zachęca błędy i występne wtórowaniem pochlebia złości, z której powstaje zaraza społeczeństw.

„Nieodparty dowód, że Alcest Moliera nie jest mizantropem

w ścisłym tego słowa znaczeniu, mieści się jeszcze i w tém, że mimo swojej porywczoności i chwilowe uniesienia, nie przestaje nam się podobać, nie przestaje nas przywiązywać do siebie. Widzowie nie chcieliby wprowadzić być podobnymi do niego, bo tyle prawości nie byłoby pewnie dla każdego dogodnym; ale nikt przecież nie poczytałby sobie za nieszczęście, mieć do czynienia z ludźmi takimi jak Alcest, co zapewne nastąpiłoby nie mogło, gdyby on był prawdziwym nieprzyjacielem ludzi. We wszystkich innych sztukach Moliera, osoba wystawiona za cel śmieszności, jest zawsze godną nienawiści lub wzgardy. W tej, chociaż Alcest ma rzeczywiście błędy, z których sprawiedliwie śmiać się możemy; każdy z nas jednak w głębi serca czuje pewny ku niemu pociąg niezaprzeczonego szacunku. Potęga cnoty przemaga w tym razie nad całą sztuką pisarza i wymusza hołd dla charakteru jego. Chociaż Molier nie uszedł w sztukach swoich sprawiedliwej nagany; osobiście był zacnym człowiekiem, i nigdy rysy cnoty i prawości, pod piórem gruntownie cnotliwego człowieka, przyjąć nie mogły ohydneho koloru. Więcej powiem: Molier tyle własnych maxym umieścił w ustach Alcesta, że wiele osób chciało w tej roli obraz autora upatrywać: co się okazało przy pierwszym wystawieniu Mizantropa, kiedy parter nie chciał być jednego zdania z Alcestem co do sonetu Oronta, wiedział bowiem że to było zdanie osobiste Moliera.

„Z tém wszystkiem charakter tak cnotliwy, w dziele Moliera wystawiony jest jako cel śmieszności. Jest w samej rzeczy takim z niektórych względów, i że go takim wydać zamierzył autor w głównym swoim pomysle, dowodzi tego obraz Filinta, któremu Molier nadał sprzeczność z Alcestem. Ten Filint jest mędrcom sztuki: należy do liczby tak zwanych ludzi wielkiego świata, łagodnych, słodkich, umiarkowanych, wyrozumiałych, dla których wszystko jest dobrém, wszystko obojętném: którzy dla tego wybaczą wszystkim że ich nie nie obchodzi, dla tego nie myślą o innych, że im samym dobrze się dzieje.

„Nie przeczę bynajmniej, mówi dalej Russo że człowiek

wiek jest zawsze człowiekiem, że namiętność może go często czynić słabym, niesprawiedliwym i w rozumowaniu omylnym; nieprzeczę iżby Mizantrop, jakiego obraz chciałem wystawić, nie śledził czasem tajemnych sprężyn czynów ludzkich, dla tego jedynie, aby miał skrytą pociechę znaleźć ich złemi; nie przeczę, że drobna niekiedy wada, może w nim gniew nie umiarkowany obudzać, i że złośliwy, korzystając zręcznie z tej jego słabości, może go przywieść do okazania się nie różnym od innych: lecz to wszystko nie osłabia głównej prawdy, iż ten charakter pod własnymi tylko sobie znamionami, wiernie i dobrze wydanym być może.

„Jakoż z tej jedynie strony, obraz Mizantropa zdolny jest przyjąć rysy godne śmieszności komedyi; i tych właśnie farb nader szczęśliwie używa Molier we wszystkich scenach Alcesta z przyjacielem jego Filintem, ilekroć ten ostatni, przez zimne maxymy i nie wczesną żartobliwość wyprowadza go z umiarkowania, nie daje mu władać samym sobą i przymusza do najszcześliwszych wyrazów, którym nikt z widzów przyjemnego uśmiechu odmówić nie zdoła. Lecz ten charakter ostry i twardy, nie powinienby razem z taką łatwością oburzać się na dziecinne przykrości; nadewszystko zaś obcem dla niego uczynić należało, cokolwiek się osobistości jego dotyczy. Niech gniew Alcesta powstaje na bezprawia których jest świadkiem; dostarczy to mnóstwa rozmaitych i dobitnych rysów obrazowi jego: lecz niech ten sam Alcest będzie zimnym i nieporuszonym na pociski przeciw niemu samemu wymierzone: wypowiadając bowiem otwartą wojnę przewrotności, może się jej od innych spodziewać. Gdyby otwartość jego nie przewidziała wcześniej własnej szkody, byłaby więcej nieuwagą niż cnotą. Że go Celimena płocho porzuca, że go słabi przyjaciele zdradzają i krzywdzą, powinien to znosić bez szemrania, bo zna ludzi.”

„Jeżeli te szczególne znamiona ugruntowane są na prawdzie przyrodzenia, Molier niewłaściwie pojął swego Mizantropa. Uczyniłże to przez niewiedomość lub przez mylne wyobrażenie?

Daleki jestem od takiego mniemania. Chciał osiągnąć główny cel komedyi, chciał śmieszyć widzów kosztem osoby którą na scenie wystawiać przedsiębrał; oto jest przyczyna dla której zmienił i zatarł prawdziwe rysy obranego charakteru. Jakże, po czytaniu sonetu Alcest nie przewiduje gniewu i postępowania Oronta? Może się dziwić kiedy mu później donoszą, że ten obrażony dworak zemstę mu gotuje? Alboż to Alcest pierwszy raz w życiu był otwartym w zdaniu swoim? Alboż pierwszy raz doświadczyć mu przychodziło, że surowa szczerłość nie zawsze jedna przyjaciół? Nie powinienże raczej spokojnie czekać przegranej w toczącym się procesie, zamiast okazywania dziecinną przekory i dąsów. „Może mnie to, powiada, dwadzieścia tysięcy franków kosztować, ale za dwadzieścia tysięcy franków, będę miał prawo łajać ród ludzki.” Prawdziwy Mizantrop, nie potrzebuje tak drogo płacić, za prawo narzekania na przewrotność ludzi; ani też tak drogo ceni pieniądze, iżby sądził, że ta summa przegrana u sprawiedliwi jego surowość; lecz trzeba było parter rozśmieszyć.”

„W scenie z służącym Dubois, im więcej Alcest znajduje powodów do niecierpliwości, tém większą spokojność i umiarkowanie zachować powinien, ponieważ roztargnienie lokaja nie jest występkiem. Mizantrop i człowiek popędliwy, są dwa charaktery wcale różne od siebie; tu właśnie należało je oddzielić. I Moliere wiedział o tém zapewne, lecz chciał osoby na parterze do śmiechu pobudzić.”

„Choćby i mnie przyszło, mówi Russo, własnym moim kosztem czytelnika rozśmieszyć; śmiem jednak obwinić Moliera, że wszelkiej przyzwoitości uchybił, że najwyraźniejszą prawdę pominął i że według wszelkiego podobieństwa wyrzekł się przez to dobrowolnie znakomitych piękności, jakieby talentowi jego podobne sytuacje sceniczne nastęrczyć mogły. Należało mu, tak mniemam, utworzyć Filinta jako osobę koniecznie potrzebną do zawiązania sztuki; należało mu stawić czyny Filinta i Alcesta w widocznej sprzeczności z ich prawidłami, a w zupełnej z ich charakterami zgodności. Chcę mówić iż Alcest powinien był oburzać się zawsze na przewrotność ludzką i zawsze obojętność

zachować na wszystkie ciosy, których osobiście ofiarą się staje. Przeciwnie Filint, przy całej swojej filozofii, zapatrując się obojętnie na wszelkie złe społeczeństwa, powinien był oddawać się niepowściągniętemu zapałowi, ilekroć najmniejsza szkoda zagrażałaby osobistym jego widokom. W samej rzeczy, doświadczenie naucza, że owi ludzie spokojni i wyrozumiali na wszystko, zwykle najwięcej krzyczą o siebie; filozofia ich póty jest dobra, póki jej dla siebie samych nie potrzebują. Podobni do owego Irlandczyka, który nie chciał łóżka swego opuścić, chociaż ogień zajął mieszkanie. Dom się pali, wołano na niego. Cóż mi to szkodzi? odpowiedział, ja tylko lokatorem jestem. Natychmiast porywa się, biega, narzeka, i zaczyna pojmować, że niekiedy trzeba pamiętać o domu w którym mieszkamy, chociaż nie do nas należy!”

„Zdaje mi się, że kreśląc powyższe charaktery, wedle myśli, którą podaje, każdy z nich stałby się prawdziwszym, więcéj teatralnym, szczególniej zaś charakter Alcesta sprawiłby nieporównanie silniejszy skutek; lecz wtenczas parter musiałby się śmiać z człowieka najprzywiązanszego do ludzi; nasz zaś rymotwórca przeciwnie, główny miał zamiar zwrócić wszystkie śmiechu powody, do osoby Mizantropa.”

„Godném jest w téj komedyi zastanowienia, że właśnie śmieszności obce roli Mizantropa, a starannie do niej przybrane, skłoniły pisarza do złagodzenia właściwszych znamion jego charakteru. Kiedy więc Moliere we wszystkich innych sztukach, zdaje się z umysłu charaktery przesadzać, aby im nadał więcéj wyrazistości, w téj jednéj komedyi, musiał właściwe rysy osłabiać, aby charakter Alcesta bardziej teatralnym uczynić. Dowodzi tego scena o której mówiłem. Widzimy w niej jak Alcest trzodzi się, z jakim mozołem i kłopotliwością szuka sposobów aby zdanie swoje Orontowi o jego wierszach powiedział. Nie jest to Mizantrop, a raczej człowiek ze szkoły wielkiego świata, szukający z trudem wybiegu, jakby zdołał grzecznie pozbyć się i o szukać złego wierszopisa, który rady jego zasięga. Prawdziwy

rodzaj charakteru Alcesta kazałby mu po prostu powiedzieć: Sonnet W Pana nic nie wart, spal go; ale ta prawda, odjęłaby naturalnie całą komiczność owych pełnych żartobliwości wyrazów, kilkakrotnie powtórzonych „ja tego nie mówię” które tak dowcipnie malują kłopot Mizantropa, chociaż ściśle mówiąc, nie zgadzają się wcale z wrodzoną mu otwartością, i w gruncie są kłamstwem. Gdyby w tém miejscu Filint, używając własnych słów Alcesta, odezwał się do niego: a cóż innego mówisz, niegodziwy? Cóżby mu na to Mizantrop odpowiedzieć zdołał? W samęj rzeczy, jest to uchybiać głównemu obrazowi, chcieć go na pół tylko malować: bo jeżeli pozwolimy sobie zacienić jeden rys prawdziwy, cóż nam położy granicę w której utrzymać się mamy, i co przeszkodzi, ażeby szczerzy i otwarty Mizantrop nie stał się tak grzecznym i pozornym, jak ludzie wielkiego świata do Orontów podobni?”

„Jeżeli niekiedy biegły mistrz umie pogodzić oręż śmieśności z prawdą kreślonego charakteru; daje się to postrzegać szczególnież wtenczas, gdy obudza powszechną widzów wesołość, nie tak przez szyderstwo z samęj osoby Mizantropa, jak raczej z teatralnego położenia współdziałających obok niego osób. Takim jest na przykład milczący, i że tak powiem, oniemiały humor Alcesta, w czasie powszechnéj u Celimeny obmowy. Następuje tu, po długim Mizantropa milczeniu, ten wybuch wszelką przyzwrotnością tłumionéj odrazy, i Alcest, w żywój przemowie do zgromadzonego grona, kiedy surowo powstaje na otaczające go osoby, wyborną sztuką autora, nie przechodzi granicy, która przedziela gniew szlachetny od osobistęj potwarzy.”

„Alcest w krwawéj apostrofie, pogardza obmową, brzydzi się satyrą, na publiczne tylko błędy powstaje, gromi przewrotnych w powszechności, daleki od ubliżania szczególnym osobom. Po-
dł i tajemną potwarz za niegodną siebie poczytuje, ile nią po-
gardza u siebie, tyle jęj nienawidzi w drugich, a jeżeli ma o kim
źle mówić, pewnie to w jego obecności uczyni. Dla tego też
Alcest w ciągu całej sztuki nie czyni tak silnego i teatralnego
wrażenia, jak w téj scenie; bo tu właśnie jest tém czém być po-

winien i jeżeli wzbudza śmiech widzów śmiech ten nie wstydzi uczciwych.”

„Lecz w ogólności niepodobna zaprzeczyć, że gdyby Mizantrop Moliera więcej był Mizantropem; komedia ta stałaby się mniej komedią, ponieważ otwartość i stałość Alcesta nie sta-
wiłaby go nigdy w położeniu komiczném. Nie dla tego więc po-
eta usiłuje niekiedy złagodzić ostre rysy charakteru Mizantropa,
aby dla niego większy szacunek widzów obudził, ale dla tego
raczej, aby go w większój wydał śmieszności. Inny ma jeszcze
powód do tego Mizantrop teatralny: mając mówić o tém co wi-
dzi, musi żyć z ludźmi, i przeto miarkować swoją otwartość i po-
stępowanie, przez niejakie odcienia fałszu i udania, które stano-
wią pewien rodzaj oglady, jakiej świat żąda od wszystkich któ-
rych do siebie przypuszcza. Gdyby się tam inaczej dał widzieć,
mowy jego żadnego nie sprawiłyby skutku.”

„Trudno jest zaiste rozstać się z tém cudowném dzie-
łem: im więcej zastanawiamy się nad niém, tém liczniejsze od-
krywamy piękności. Lecz ponieważ bez zaprzeczenia, ze wszy-
stkich Moliera komedij ta najpiękniejszą i najzdrowszą mieści
w sobie moralność; z nięj sądźmy, jak omylną być może szko-
ła komedij i w ogólności teatrów, skoro pod piórém nawet
Moliera, tyle poświęcić musiała dla marnego podobania się wi-
dzom.”

Takim jest sąd Russa o najdoskonalszém dziele pisarza, któ-
remu sam przeciwnik wszelkiego uwielbienia odmówić nie może.

Nie dla tego jedynie powtórzyłem obszerniejszy ten wypis,
abym wsparty powagą tylu biegłych literatury znawców, mógł
wykazać mylność jego zarzutów; lecz abym razem zwrócił uwa-
gę poświęcających się pięknym naukom, na ten najgłówniejszy
cel, którego nigdy z oka utracić niepowinni, iżby pisma ich za-
sadzały się przedewszystkiém na rzetelnęj dla społeczeństwa
użyteczności. Nie mało zapewne teatru wszystkich narodów li-
czą sztuk, samęj tylko próżnéj poświęconych zabawie. Gdy
dzieła wyborne nie mogą się tak łatwo pojawiać, często pisarze

komedij innéj nam nieprzynoszą zalety, prócz daru wesołości, prócz igraszki żywego dowcipu, gotowi wszystkie ważniejsze względy poświęcić, byle tylko śmiech obudzić w znudzonych i obojętnych słuchaczach. Wiele wszakże mamy przykładów, jak dostojne powołanie rymotwórców zapomina o swojej godności, a dla zysku i okłasku niebacznie schlebia skażonym obyczajom. Patrząc na ten nieprzeliczony szereg nowości, które codziennie prawie tworzy, albo raczej w rozliczne kształty przerabia, dla niesytéj ciekawości widzów; jak z jednej strony ubolewamy nad tą nieplodną obfitością piszących, tak z drugiej, uderza nas niepojęte dziwactwo słuchaczy, którzy tak łatwo pozwalają, aby najdoskonalsze dzieła ustępowały miejsca dorywczym płodom bez zamiaru i skutku. Zdaje się że obojętni na własne dobro widzowie, nie szukają w widowiskach tego coby do ich serca mówiło, lecz pragną tylko ciężące chwile tęsknoty jakimkolwiek kosztem osładzać. Dziwić się przeto nie można, iż kiedy jeden z filozofów XVIII wieku, w ważnym naukowém piśmie, doradzał zaprowadzenie widowisk scenicznych w mieście, które ich dotąd nie miało: drugi, troskliwy o siedlisko ojczyście, chciał od niego odwrócić ten dar niebezpieczny. Nigdy zapewne zręczniejsza wymowa trudniejszej nie broniła sprawy. Jeżeli bowiem dostarczała mu przekonywających dowodów wielka liczba dzieł złych i nieodpowiadających dobru towarzystwa; jeżeli przykład płochéj stolicy mógł słuszne oburzenie mówcy zapalać; tedy znowu stawiała przeciw niemu, w całej potęgze, wsparta powszechnym głosem powaga pisarzów, co umieli wysoki talent uznać niezaprzeczoną użytecznością celów moralnych, i zyskać pochwałę najnotliwszych sędziów: jedném słowem, stawał przeciwko niemu Molier, którego trzeba było koniecznie obwinić, aby przedsięwziętej sprawie zapewnić wygraną. Rozróżnijmy przeto ogólną zasadę od błędnego jéj zastosowania, i kiedy Moliera od zarzutu bronić chcemy, nie pochwalajmy rozpustnéj swobody wielu pisarzów komicznych, którzy, niezdolni poprawiać i nauczać, znieważają nieraz przystojność i cnotę

Pomimo krytyki Russa, Mizantrop zatrzymał nader wysokie miejsce w rzędzie sztuk Moliera. Poczytano ten utwór razem za głęboko pomyślany, osnowany szczęśliwie i z prawdziwym wykonany talentem. Nie ma on, zdaniem wszystkich znawców, nic równego sobie w nowoczesnéj literaturze, prócz drugiéj komedii tegoż pisarza. Czém jest Atalia w tragedji, tém niewątpliwie uznano Mizantropa w komedji. Darują mi słuchacze, że tu nie będą wchodził w spory zbyt nowe i prawie nam współczesne. Zdaje się jakby wiek nasz właściwiej sobie szukał zalety, powstając na wszystko, co uświęcone sądem czasu i oświeconych ludów, powinniśmy raczej służyć za wzór godny przewyższenia i szlachetniejszej zawiści. Mozolnie i tęskliwie filozofujemy nad nieogarnioną przestrzenią myśli ludzkich, nad bogactwem wyobraźni naszéj, nad genialnością utworów; lecz te obszerne niwy, któreśmy w rozumieniu własném tak łatwo odkryli, jakież nam płony wydały? Gdzież są dzieła którymby owe dawniejszego czasu pomniki słusznie ustąpić mogły? Powtarzamy zdania sto razy już od dawna powiedziane i rozumiemy żeśmy zyskali zaszczyt nowości. Ta jedna tylko różnica w dzisiejszych sądach postrzegać się daje: że dla skaz, od których żadne dzieło ludzkie wolném nie jest, potępiamy razem i największe zalety. Nie uwodźmy się mniemaną zdobyczą nauki. Szukajmy oryginalności w dziełach, nie w sądach. Krytyka prawdziwych znawców, acz na pozor nie nowa i na starych wsparta zasadach; trwalszą zostanie, niż te przemijające zjawiska, które niekiedy chcą zachwiać wyroki, sprawdzone świadectwem i przekonaniem wieków. W saméj Francji, w najpiękniejszych dniach ogłady, smaku i oświecenia, dzieło o którém mówimy, przechodziło sferę tych co o niem sądzić mieli. Wiadomo z historii teatru, że Mizantrop, przy pierwszém wyjściu na scenę ludną i lubiącej widowiska stolicy, nie mógł otrzymać zaszczytu czwartego wystawienia, bo widzowie ówcześni, z dawna nawykli do pustego śmiechu, nie zdołali wznieść się za wyższością swego poety, tak nagle, jak on od wesołych krotoczwil, wzniósł się od razu do tak ważnego przed-

miotu. Szukać musiał Moliér dowcipnych środków i niejako podstępów aby sędziów swoich ukształcił. Przy pomocy dorywczego napisanej fraszki, publiczność przymuszona dla niej słuchać Mizantropa, zaczęła go pojmować, rozumieć, oceniać i dosięgać tego wzoru prawdziwszej piękności, jaki miała przed sobą. Omyłki tego rodzaju, dość częste w dziełach sztuk pięknych, nie poprawiają nas przecie w pośpiechu sądzenia: a jeżeli takie mniej są szkodliwe dla nauk, gdy idzie o Wirgilich, Tassów, Rasynów i Molierów; bo tego rzędu przykłady zbyt rzadko się powtarzają i czas rychło je do czci zasłużonej powraca; tedy daleko smutniejszą jest rzeczą widzieć, jak niekiedy znamienita nawet zdolność, przez rozumowania więcej sztuczne niż gruntowne, więcej śmiałe niż pożyteczne, więcej wymowne niż sprawiedliwe; odbiera wartość zasłudze, usiłuje zatrzeć przyznane znamiona piękności, i młode a niewprawne umysły, coby na świadomiej drodze talentów pewnym krokiem postępować zdołały, odwodzi w bezdroża, cofa, wikła, wstrzymuje i czas najprzychylniejszy nauce, na nowych teoriach trwoni niebacznie.

Im więcej Russo, jak to sam ciągle wyznaje, dziwił się geniuszowi Moliera; tém silniejszą znajdował pobudkę do rozpoczęcia z nim walki, tak dla poparcia ogólnej prawdy którą sobie zamierzył, gdy chciał przeciw samej instytucji publicznych widowisk powstawać; jak dla sławy wreszcie, którą mu ta śmiałość zapowiadała. Im zaś niebezpieczniejszy spór toczył z tak przeważnym zapaśnikiem; tém mniej dziwić się można że nie odniósł zwycięstwa. Ile przecież zręczne rozumowanie, ile wprawna dyalektyka, ile porywający zapęd wymowy dokazać mogły; okazuje to sama rozprawa, którąśmy w obszerniejszym wypisie poznali. Potrzeba było, na odparcie takiego przeciwnika, całej usilności, z jaką najznakomitsi literatowie, mianowicie: Dalmbert Marmontel, Laharpe, Geoffroi, Lemerrier, Chenier, sam nawet nieprzychylny Molierowi Szlegel, głos przeciw niemu podnieśli, broniąc Mizantropa od tak surowego sądu.

Gdybyśmy mieli już w języku naszym dokładne i zupełne

tłumaczenie dzieła o którym mówimy; obralibyśmy jedyną drogę, jaką bezpieczne rozstrzygnięcie podobnych sporów doradza: czytaliibyśmy dzieło same. Zimne bowiem powtarzanie treści, tęskne wyliczanie kolejnych scen i rozmów, nie zdoła nigdy zastąpić żywych obrazów i mistrzowskich rysów, na które w obec zapatrywać się trzeba, ażeby całą ich moc, trafność i zaletę ocenić, témbardziej, kiedy ta komedia nie tyle na intrydze, ile na postaciach osób, ich charakterach, poruszeniach, sytuacjach polega. Wielką dla literatury ojczystej przysługę, zapowiedział pan Kowalski, zbogacając ją zupełnym wszystkich dzieł Moliera przekładem. Nim ta ważna praca, korzystnie znana z prób przez tłumacza wydanych, przy pomocy miłośników pięknej literatury, drukiem ogłoszoną zostanie; sam oryginał, słuchaczom moim przystępny, pilnie rozważony, z dojrzałą czytany uwagą, najlepiej odpowie na wszystkie zarzuty. Zjawiający się w narodzie jakim geniusz, nie odrazu zwykle wychodzi za okres wyobrażeń i przesądów wieku. Rozwija on zapewne rychlej wyższość, jaką go obdarzyło przyrodzenie, uprzedza postęp czasu; lecz pospolicie w pierwszych jego usiłowaniach, dają się postrzegać znamiona smaku jaki zastaje. W pierwotnych pracach Rafaela, nie widziano zapewne więcej, jak ucznia Perugina. Rotrou był pierwszym dla Kornela wzorem i Moliér w dzieciństwie swego talentu, równie jak wszyscy towarzysze jego, był uczniem hiszpańskich i włoskich poetów. Zły smak publiczny, w miastach mniej ukształconych od stolicy, nie tylko mu dobrej nie wskazywał drogi, ale nawet początkowe jego kroki musiał obłąkać. Twórca przeto najdoskonalszej komedii, autor Skąpców, Świętoszków, Mizantropów, począł zawód od mniej szlachetnej krotofili, płacił daninę tym samym błędom, które miał w dalszym czasie poprawić; szukał pierwszych zarodków tej komiczności, polegającej na zawikłaniu, na omyłkach, na niespodzianych wypadkach, na przeobrażeniach, na czynach niepodobnych do wiary, na żartach gminnych, z których wkrótce arcydzieła jego oczyścić miały scenę francuską. Jeżeli też same wady, dają się dziś jeszcze wi-

dzieć w teatrach, jeżeli nie tylko bezkarnie uchodzą, ale nawet chlubne znajdują przyjęcie; przypisać to jedynie należy smutnej prawdzie, że nieudolna mierność zawsze powraca tam, skąd geniusz zaczynał, lub, że starość sztuki podobną bywa do jej dzieciństwa.

Zaledwie jednak ten nadzwyczajny człowiek rozpoczął zawód; już nowe piętna ogłady, poprawności, i dowcipu, zwracały uwagę pierwszych osób w kraju i młodego monarchy. Wsparty usilną nauką starożytnych, śpiesznym krokiem odzierżył pierwsze stopnie w trudnej sztuce, której wszystkie siły swoje poświęcił. Zaszczycony względami dworu, zażyłością pierwszych społeczeństw, radami tak ważnych i trudnych sędziów, jakimi byli Boileau i Racine, ścisłą przyjaźnią najcelniejszych dowcipów sławnego we Francyi wieku; stał się naostatek sam niezaprzeczoną tegoż wieku ozdobą: i słusznie o nim powiedziano, że jeżeli pochwała każdego pisarza mieści się w dziełach jego; Molier oprócz może sławę, do jakiej ma prawo, na pismach poprzedników i następców swoich, gdy wyższy od pierwszych, od drugich dotąd przewyższonym nie został.

„Najpierwsza podstawa zdania Russa, oparta jest na mylném wyobrażeniu. Poeta nie miał zamiaru wystawiać Mizantropa, jakiego krytyk pojmuje, jakim może sam był poniekąd. Alcest Moliera nazwany jest Mizantropem dla tego tylko, że pospolity sposób mówienia, nie zawsze wchodząc w ścisłe znaczenie wyrazów, takie imię nadaje ludziom, którzy się na każdą słabość ludzką łatwo gniewem unoszą. Prawdziwy Mizantrop, jeżeliby mógł istnieć w naturze, nie byłby zapewne, jako obraz wstrętu i obrzydzenia, przedmiotem komedyi. Słuszniej raczej mógłby dostarczyć osnowy innemu rodzajowi dramatu, w którymby o niczem mniej nie myślano, jak o śmieszności. Teatr Ateński miał także swego mizantropa, pod nazwiskiem znanego Tymona: był to rozrzutnik, który strwoniwszy majątek na biesiadach zbytnich, szukał w ostatniej nędzy wsparcia u dawnych towarzyszków swawoli, i doznał od tych fałszywych przyjaciół najczarniejszej nie-

wdzięczności. Tymon Ateński przeżył swoje nieszczęścia, dla tego jedynie, aby miał rokosz złorzeczyć rodzajowi ludzkiemu. Ukryty w lesie, nakształt drapieżnego zwierza, błagał tam mściwe nieba o zesłanie wszystkich klęsk zabójczych, aby mógł być świadkiem nieszczęść i zniszczenia podobnych sobie. Nie znosił widoku człowieka; jeden tylko młody Alcybiades, zdolny był ponure jego czoło wypogodzić: nie przeto, iżby Tymon z upodobaniem jakim patrzył na wdzięk, ogładę i świetność tego młodzieńca; ale że w dumnym jego umyśle przewidywał zgubę własnego kraju. Szekspir, obierając Tymona za osnowę dramatycznego dzieła, rozłożył na osobne akty całą historią życia jego. Maluje go w pierwszym na łonie dostatków i rozkoszy; w dwóch następnych wystawia obciążonego długami rozrzutnika, szukającego próżnej pomocy u niewdzięcznych przyjaciół, których hojnością swoją obdarzał; dwa nakoniec ostatnie akty poświęca czarnej melancholii Tymona, która go wśród pustyni prowadzi do grobu. Znalazł w tym przedmiocie poeta angielski obfite pole satyrycznych pocisków: lecz Tymon jego, jest raczej osobą, obok której komiczność z daleka szukana miejsce znajduje, niż dziełem, w którymby komedya na głównym obrazie śmieszność swą opierała.

Inaczej Molier w właściwych sztuki granicach pojął swego Mizantropa. Nie przedsięwziął wystawiać nowego Tymona, bo główny jego charakter, nie jest bynajmniej udziałem komedyi. Nie chciał tém bardziej wytykać, jak mu Russo zarzuca, śmieszności w enocie: bo te dwa wyobrażenia, zgodzić się z sobą nie mogą. Cnota nie ma śmieszności, i zuchwały pisarz, któryby ją chciał w dziele komiczném na szyderstwo zgromadzonych widzów podawać; nie uniknąłby publicznego oburzenia i gniewu, tam nawet, gdzieby obyczaje i przystojność najmniej miały czci-cielów. Jakże więc Russo oprócz mógł cały szereg podstępnych rozumowań i mylnych zarzutów, na tak wyraźnej sprzeczności, na tak jawném dziwactwie? Nie poetę obwiniać można, że źle pojął Mizantropa, jakiego wiekiem później filozof Genewski, w wyobra-

zeniu swoim utworzył, ale raczej tego drugiego, że Mizantropa Molierowskiego prędzej nie chciał niż nie mógł zrozumieć. Cała budowa niesłusznego zarzutu, polega na tém pozorném rozumowaniu: „Dwóch rzeczy mówi Russo zaprzeczyć mi nie można, jednę, że Alcest w téj sztuce jest człowiekiem prawym, otwartym, szacownym, uczciwym; drugie, że autor wystawia go w osobie śmieszności obudzającej: dosyć jest na tém jak miemam, ażeby Molierowi odjąć wszelką możność usprawiedliwienia się.” Tak jest, Molier kreślił obraz człowieka godnego szacunku, lecz nie wolnego razem od jedynéj śmieszności, że chce cały ród ludzki poprawiać. Głównym textem poety był nieomylny wyraz Tacyty: *Tenere ex sapientia modum*. Mądrość nawet sama i cnota, potrzebują pewnéj miary, bez której jeźli nie szkodziemy, nieużytecznemi przynajmniej stać się mogą. Przenieść tę wielką naukę do komedyi, nie narażając hołdu winnego człowiekowi prawemu, był to zapewne tryumf godny wysilen poety-filozofa, i równie dawna jak nowa komedya, nie przekazała nam wyższego nad ten pomysłu. Alcest ulega śmieszności, chociaż z innych względów godzien jest miłości i szacunku naszego; nie z niego śmiejemy się wtenczas, kiedy ostrym torem karcii swawolną obmowę w czasie posiedzenia u Celimeny; nie jego kosztem bawi się wesoła publiczność, kiedy w tém dziele widzi tak liczne do śmiechu z saméj siebie powody; lecz wolno jéj bez ubliżenia przystojności i cnocie, śmiać się z Alcesta, ile razy ten chciałby ludzi odmienić, ile razy na ich naturę się gniewa, lub kiedy w przegranej sprawie, za dwadzieścia tysięcy franków, pociesza się nabytém prawem łajania rodu ludzkiego: albo też, kiedy tak źle obrawszy przedmiot swojej miłości, chce młodą i roztargnioną Celimenę na pustynię z sobą prowadzić. Można być wszakże otwartym i szczerym, lecz razem uprzykrzonym dziwakiem, można mieć prawość i uczciwość, nie mając ani słodczy, ani umiarkowania; można wreszcie być cnotliwym, będąc razem zbyt surowym krytykiem, i nieubłagany lada drobnosci cenzorem. Zbytek wszelki jest wadą w szacownych nawet skądinąd uczuciach;

najpierwszą bowiem jest cnotą kochać ludzi, przebaczać im, mieć wyrozumienie na słabości, i nienawidząc błędu, żałować błędzących, *homo sum, nihil humani a me alienum puto*. Gniew, cierpkość i upór, przestają być dla tego wadami, że człowiek który je łatwo popełnia, jest z innéj miary szacownym? Owszem, gdy nieprawość i występki, nie są właściwie przedmiotem komedyi, bo te ostrzejszego wymagają postrachu i wstydu; Molier nie mógł swemu Alcestowi innego nadać koloru nad ten, co przy gruncie zacnego serca, zostawia miejsce lekkim przywarom. Któż po przeczytaniu téj komedyi nie znajdzie lubego dla siebie wzoru w tak nazwanym Mizantropie, chociaż niewczesnych jego gniewów nie pochwali? Miałże poeta zwrócić cały oręż śmieszności przeciw osobie Filinta, i karcie tę zwyczajową grzeczność, jakiej używamy w spotkaniu obojętnéj osoby, w przyzwoitościach towarzystwa, w pozorném pochwaleniu złych wierszy jakiego Oronta? Nie przystałoż raczej śmiech niewinny obudzić, kiedy Alcest, między powodami opuszczenia świata, i ten przytacza, aby mu nie kazano złego sonetu pochwalać? Śmieje się wprawdzie parter, ale rozum odpowiada natychmiast na tę komiczną Mizantropa obrazę: że jeżeli mądrość i prawość jest nader szacowną; to przedewszystkiém dla tego, aby umieć żyć z ludźmi, nie na pustynię uciekać; że lepiej jest być grzecznym dla złego wierszopisa, niż zrywać związki z rodzajem ludzkim. Śmieje się parter kiedy Mizantrop, w żywém uniesieniu, powstaje na Filinta, że ten nie każdemu prawdę w oczy mówi, że się dziwi nad harmonią suchych i twardych rymów, na których wreszcie może się nie znać: lecz rozsądek sprawiedliwszą czyni uwagę, czyli jest koniecznym obowiązkiem człowieka, wady ludziom wytykać? Podobny ton wygnałby wszelką przyjemność z posiedzeń, świat stałby się polem wojny otwartéj; nad co znosić pewnie jest pozór choćby zmyślony; bo w gruncie grzeczność zewnętrzna nie jest naganném kłamstwem, jak forma w zakończeniu listu nie jest przestępstwem.

Molier przeto w obszerniejszém nawet rozwinięciu cha-

rakteru Mizantropa, które domysłem i rozumowaniu widzów zostawił, prawdziwą społeczność uczynił przysługę, kiedy rzucił pośmiej na tych mniemanych sędziów ludzkości, co się na porządek świata gniewają. Twórca przyjemnego obrazu, wydał on bez jadu i żółci lekką tę zdrożność w cnotliwym Alceście, ale razem zwrócił oczy nasze ku tym szkodliwszym daleko obłudnikom, co ganią przestępstwa, z których tajemnie korzyść odnoszą. Spokojny mędrzec uważa, rozumuje, uśmiecha się czasem, lecz znosi i poświęca się dobru ludzkiemu, kiedy przeciwnie często krzykliwe zmyślonę cnoty odgłosy, pokrywają tylko występna dumy i samolubstwa obłudę.

Tacyt, najdoskonalszy malarz narodów i ludzi, uważał, że w najopłakańszych czasach Rzymu byli prawdziwi mędrkowcy, którzy w umiarkowaniu zachować umieli szacunek cnotliwych, bez narażenia się na nienawiść przewrotnych. Taką właśnie naukę chciał wskazać Molier, ile tylko ona zgadzała się mogła z naturą komedii: i ta właśnie podstawa dzieła jego sprawiła, że sam Russo wyraźnej prawdzie nie śmie zaprzeczyć. Oto są słowa jego: „Chociaż Alcest ma rzeczywiste wady, które sprawiedliwy śmiech obudzają; czujemy przecież w głębi serca szacunek dla niego, i temu uczuciu nikt się oprzeć nie może.” Wyraz ten zawiera w sobie najzupełniejszą pochwałę sztuki, bo oznacza razem co poeta wykonał i co mógł najlepszego wykonać. Okazuje to dowodnie cała komedia, powtarzają wszyscy jej słuchacze i czytelnicy, lecz sam tylko Russo odmienny stąd wyprowadza wniosek, przydając zaraz: „że taka jest powaga cnoty, iż talent poety nie zdołał jęj poniżyć.” Krytyk któryby chciał być zgodnym sam z sobą, i któryby nie miał błędnego twierdzenia do obrony, powiedziałby raczej: że nie lepiej nie dowodzi razem i potęgą cnoty i talentu rymotwórcy, jak to. że Molier, obudzając śmiech parteru z rzeczywistych przywar, nie ubliża nigdy cnotie i prawości Alcesta, ani dozwala, aby pocisk śmieszności tak daleko dosięgał. Jeżeli są prawa rozsądku, ten a nie inny

wniosek z powyższego uczucia, którego Russo nie mógł utaić, koniecznie wypływa.

Cała krytyka Russa zasadza się na ogólnej naganie złe dobranego przedmiotu. W samej rzeczy, gdyby Alcest miał być wzorem ludzkiej doskonałości; usunąćby od niego potrzeba wszelkie rysy, mogące najmniejszą śmieszność obudzać, i człowiek taki zapewne aniby się powinien koniecznie mozolić nad powiedzeniem prawdy. Orontowi w scenie sonetu, aniby się témbardziej oddawał tak żywym uniesieniom gniewu przeciw służącemu, w ostatniej scenie aktu czwartego. W rozwinięciu tejże samej zasady, do miejsc godnych nagany słusznie liczyćby można cały pomysł jego miłości dla Celimeny, równie jak scenę w której go złośliwa Arsynoe z błędu wywieść usiłuje. Jak wybór pierwszej, tak śpieszna łatwowierność względem drugiej i ciągła drażliwość uczuć Alcesta, niegodziłyby się z charakterem człowieka wolnego od wszelkiej słabości. Lecz pomnieć należy, iż wzór tak doskonały nie mógł być przedmiotem Moli era, bo nie był udziałem komedii. Pisarz znający treść i zakres sztuki swojej, wiedział, iż tylko przywary i śmieszności ludzkie wchodzić mogły w obręb jego zawodu. Teatr wystawia ludzi jakimi są: jeżeli zaś widowiska pospolitych przywar społeczeństwa wskazać im mogą ważną naukę, jakimi być powinni; sztuka dramatycznego poety celu swego dopięła. Tą drogą Molier chciał malować, nie samą tylko cnotę i prawość wyższą nad obraz wieku swojego, nad słuchaczów do których mówił, może nawet nad możność jaką nam Russo wyobraża, a nadewszystko wyższą nad zawód komedii; ale raczej przedsięwziął w prawdziwem świetle wystawić śmieszność tych sprzeczności, w jakich człowiek towarzyski musiałby się ustawicznie znajdować, gdyby śmiał przywłaszczyć sobie prawo gromienia wszystkiego, co mu się nie podobać może. Nie zaprzeczy tego w gruncie przekonanie słuchaczów, że rymotwórca możeby lepiej uczynił, gdyby był zaniechał acz trafnego pomysłu; lecz to samo uczucie ludzi prawych, przyznaje mu wysoką zaletę, jak umiał pogodzić najwy-

borniejszą komiczność, z zupełnym uszanowaniem dla cnoty; jak strofując dowcipnie, niewystępne dziwactwa Alcesta, nie odejmuje nam chęci stać się podobnymi jemu, chociażby przy większym pobłażaniu zwyczajowym społeczeństwa zdrożnościom. Czyliż ścisła prawda nakazuje koniecznie Mizantropowi naszemu, aby wbrew potępiał źle napisany sonet Oronta? i jestże to nagannym kłamstwem, gdy Alcest, w scenie pełnej najdelikatniejszej komiczności, tylokrotnie powtarzając: „ja tego nie mówię” dość przecież jawnie natrętnemu rymopisowi pochwały odmawia? Nie zapominajmy, że Alcest Moliera żyje pomiędzy ludźmi, w pierwszych towarzystwach stolicy; humor więc jego drażliwy, jakożkolwiek jest jawnym, jakożkolwiek żywo się wyraża; ulegać przecie musi pomiwołnie tej oglądzie, tej grzeczności, tym względom pożyicia, których władzy niepodobna zniweczyć i te właśnie rysy przymusu, wskazujące miarę wyrazom i zdaniom przyzwoitości, pewne wreszcie prawo samym uczuciom, te mówię uciążliwe dla Alcesta więzy, czynią go komicznym i teatralnym. „Kto raz pozwoli sobie, mówi Russo, szukać pozorów i cieniów w wynurzeniu prawdziwego uczucia, cóż go zdoła zatrzymać, aby się stał rzeczywiście fałszywym?” Sąd w gruncie niesprawiedliwy, bo nie mający żadnej granicy umiarkowania. Człowiek umiejący łagodzić prawdę, dla tego że ona łatwo ludzi obraża, nie staje się przeto chytrym i szkodliwym pochlebcą: nie oddajeż on raczej hołdu prawdzie samej, hołdu tém skuteczniejszego, im z większą uprzejmością naucza, albo raczej ostrzega i radzi?

Kiedy więc Russo powstawał przeciw Mizantropowi Moliera, dowieść bynajmniej nie zdołał, iżby charakter Alcesta był źle powzięty, lub niedoskonale wydany. Dziwić się nie można, że dzieło oparte na śmiesznościach osoby, która ze wszystkich innych względów godną jest pochwały i naśladowania serc uczciwych; może z tego jedynie stanowiska uważanem być jako przedmiot nie dość szczęśliwie wybrany. Trudno jest bowiem w tym poemacie, przy wrażeniach jakich doznajemy, oddzielić główną treść, od nieporównanego talentu wykonania. Pod tym wido-

kiem, nikt lepiej nie ocenił tak wzorowej sztuki, jak tenże sam przeciwnik, zdolny sądzić o własnościach geniuszu. Króśląc osnowę Mizantropa według własnego pojęcia wyznaje Rousseau, iżby temu jego dziełu schodzić musiało na głównym przymiocie stanowiącym komedią, od jej składu i natury nieoddzielnym. Jakoż, jeżeli patrząc na wystawienie tego obrazu, śmiać się możemy, według zdania filozofa, z istotnych przywar Alcesta, a razem cnotcie hołd oddajemy; jeżeli tak różne na pozór uczucia, dziwnym sposobem nie ubliżają sobie wzajemnie, i cała komiczność dzieła nie émi tak czystego obrazu; przyznać nieodzownie musimy, że tu razem i znakomity talent poety i szlachetne serce jego na równą zasługują pochwałą.

Jeżeli komedia ta nie ma zbyt żywej akcyi i ruchu, jeżeli historia Alcesta nie jest zamożna w wypadki i działania, jeżeli całe dzieło znamionuje nadzwyczajna prostota; jakże z drugiej strony ta jasna osnowa zamożną jest w okazałe i rozmaite obrazy. Ile rozmów! ile uderzających sytuacji! ile dowcipu! ile rozmaitych postaci! Całe prawie społeczeństwo, celne osoby z wieku pisarza, stawia się oczom naszym. Pełna wdzięku i wabności Celimena, łagodna Elianta, obłudna Arsynoe, Filint, Oront, i wytworni świetnego dworu wychowawcy, zdają się dla tego jedynie otaczać Alcesta, aby ten naczelny charakter jaśniał w całej mocy i dobitności.

Chciał późniejszy pisarz komedii Fabre d'Eglantine nie już rozumowaniem, ale dziełem teatralnym według pomysłu Russa utworzonem, poprzeć sąd tego krytyka, i na przeciw obrazu Moliera, różny zupełnie, z téjże samej głównej treści, obraz wystawić. Znana jest komedia jego pod nazwiskiem: *Dalszy ciąg Mizantropa czyli Filint Moliera*: sztuka nader szacowna przez żywe i proste osnowanie, zamożna w piękne i okazałe obrazy, nie poślednia w mocy charakterów, wreszcie niepozbawiona siły komicznej, takiej przecie, która nie z samej rzeczy obranej przez autora wypływa, ale raczej z ubocznych czerpana jest źródła,

a przez to samo nie stanowi głównej dzieła zalety, bo od niego oddzieloną być może.

Naturalnie, widzowie z samego nazwania komedyi *Fabra*, szukać będą w nowém dziele, postaci i rysów znajomego sobie Alcesta. Nie znajdują ich wcale, bo Mizantrop nowego pisarza, dalekim jest od tego charakteru w tytule sztuki zapowiedzianego. Prawość, szlachetność i surowa cnota, składają obraz tego drugiego Alcesta. Przenikniony uciskiem nieszczęśliwej rodziny, pewny tryumfu sprawiedliwości, niesie on w pięknym zapale szlachetną pomoc nieszczęśliwym, naraża się sam na wszystkie niebezpieczeństwa, działa, mówi i dobrą sprawę wygrywa. Piękny zaiste widok, ale niewłaściwy komedyi. Jestże bowiem udziałem wesołego poematu, tak heroiczne poświęcenia się wystawiać? a nadewszystko wracając do znamion charakterowi Mizantropa właściwych, jestże ten nowy Alcest nieprzyjacielem ludzi? jestże to Mizantrop a nie raczej bohater ludzkości, co ofiarą własną ginącego człowieka ocala?

Kiedy Fabre tworzył dzieło z tylu różnorodnych części złożone, i dla odpowiedzenia jedynie tytułowi sztuki, naciągał do niej obcą przedmiotowi komiczność; Molier nie rozstał się nigdy z wesołą muzą komedyi. Ten więc Alcest, co przewiduje w każdym razie niesprawiedliwość ludzi, i dla tego samego sprawy swojej nie broni; ten Alcest, dla którego byłoby zmartwieniem widzieć sądy sprawiedliwemi; który niczego mocniej nie pragnie, jak żeby przegrał najlepszą sprawę; który w dojrzałości wieku, żyjąc tak długo na wielkim świecie, dziwi się, że często przyjaźń jest tylko w ustach nie w sercu, że towarzystwa wybrane niczem się przyjemniej nie bawią, jak za pomocą wzajemnej obmowy; ten Alcest który pojąć nie może, iż płocha piękność mało ceni jego wyznanie miłości, i że mierny rymopis tak żywo broni swoich złych wierszy; ten nareszcie, co nie chcąc w ludziach wybierać, woli ich wszystkich razem porzucić; taki mówię Alcest, pomimo najczystsze moralności zasady, mógł wniknąć w ośnowę komedyi, tém bardziej, jeżeli ta hołd niosąc cnocie, to jedynie śmiała oře-

zem śmieszności dotyka, co téjże cnocie jęj użyteczność odbiera.

Z porównania dwóch dzieł w jednym celu pisanych, do jednego rzędu należeć mających, pojąć można trafność i talent obu pisarzów. Pierwszy zapomniał na chwilę że pisał komedię. Drugi byłby właściwiej uczynił, gdyby zamiast wystąpienia na scenę komiczną, w granicach i tonie poważniejszego dramatu, a nawet tragedyi, kreślił wielki okraz człowieka, co miłość ludzi za pierwszą ma cnotę.

Tak zawsze ścisłe odłączenie rodzajów w pięknych sztukach, niezmierny ma wpływ na dobre ich wykonanie, i komedya *Fabra d'Eglantine*, mimo wyższość jego talentu, z téj jedynie przyczyny, należeć będzie do rzędu sztuk na pół płaczących i sentymentalnych, w których literatura, nie mogąc dosięgnąć wzorów starożytnych Moliera, nowęj drogi nadaremnie szukała. Są charakterzy mylnie poczytane za takie. Sztuka tém więcęj uchybia celu swojego, gdy je z całą uroczystą powagą wyprowadza na scenę. Tak naprzykład, obok obrazów Skąpca, Samoluba, Wszystkowiedza, czyliż w równi mieścić przystało mniemany charakter Roztargnionego. Przywara dość śmieszna w swoich skutkach może się właściwie charakterem nazywać? Ścisłe mówiąc roztargnienie jest nałogiem, przez który człowiek niekiedy myśla swoją w innęj sferze żyje, nie w téj gdzie rzeczywiście osoba jego przebywa. Wynikają ztąd rozmaite zdarzenia mniej więcę zabawne, wynikaćby mogły i prawdziwie smutne.

Ze wszystkich komedyo-pisarzy francuzkich, najbardziej zbliża się do Moliera Regnard, autor *Gracza*, *Testatora* i *Bliźniąt*. Pisarz ten umiał być komicznym, nie naśladować Moliera. Nie ma w nim tak wysokich myśli, ani takiego ducha dostrzegania, ani téj wymowy, którą uwielbiamy w arcy-dziełach Moliera; sytuacje nie są tak silne, lecz bardzo komiczne; a wesołość jemu tylko samemu właściwa, niewyczerpany zapas dowcipnych żartów, odznacza go od innych autorów. W *Graczu*, oprócz lekkiej wesołości, widzimy dobrze skreślony charakter.

jest to najlepsza komedia po Moliерze. Intryga jest zręcznie zawiązana i odwikłana. Wprowadzenie niewiasty, pożyczającej na fanty, bardzo jest właściwe do rozwiązania sztuki, która ma tytuł Gracza; zastawienie portretu kochanki natychmiast po o-
trzymaniu tegoż, okazuje trafne pojęcie przedmiotu. Jakoż Regnard sam był Graczem, kreślił obraz z natury i wszystkie sceny do których gracz wchodzi są doskonałe. Zmiany w jego uczuciach podług tego czy wygrywa czy też przegrywa, namiętna pochwała gry po znacznej wygranej, koleje radości i rozpacz, przesąd do pieniędzy wygranych w karty, których żaden gracz na zapłacenie długów nie użyje, gdyby szczęście od niego odwróciło się natychmiast; wszystko to zgadza się z naturą ludzką.

Testator jest wzorem wesołości, komicznej wprawdzie lecz bez głębszej myśli. Testament lokaja, który udaje starego testatora i samemu sobie zapisuje znaczny legat, wzięty był z rzeczywistego zdarzenia. Zarzucają że w tej sztuce oszustwo nie doznaje kary, bo starzec wyszedłszy z letargu, zatwierdza swój mniemany testament. Myśl do Bliźniąt powziął Regnard [z Plauta, lecz go przewyższył dowcipem i zręczną intrygą.

Pomijam innych pisarzy z epoki Ludwika XIV a wspomnę tylko o sztuce Destouch'a, p. t. *Dumny*.

Destouches obrał za przedmiot jedną z swoich komedyj, człowieka, którego śmiałość względem równych, pogarda względem niższych, przymuszona wielkiego świata postawa, ważna na koniec cena jaką przywiązuje do tego, że z książętami rozmawia, czynią prawdziwym oryginałem, tém bardziej gdy tej dumnej fizyognomii nie odpowiada, ani oświata rozumu, ani ogłada, ani stan majątku i znaczenia. Nie można dość pochwalić wynaleźienia autora, że własna ciotka Dumnego, przez nieszczęście przywiedziona jest do posług domowych. Jakie stąd wynika upokorzenie, śmiechu godnej pychy, łatwo pojąć możemy; bo ten nadęty panów i książąt potomek, z poniżeniem patrząc na siostrę, sam się zawstydz. Pięknie jest widzieć jak ta sama osoba, świetnością jedynie rodu zajęta, za nic waży dostatki,

i mniema, że krew co w jej żyłach płynie, wszystko niepotrzebnem już czyni. Ale dla czegoż rymotwórca, z charakterem tak wydatnym, tak w śmieszność obfitym, połączył razem inny, wychodzący z granic komedyi, a raczej godny wstrętu i odrazy? Czemuż ten Dumny podłego używa kłamstwa, mówiąc o swoich dobrach i skarbach, ażeby się przez małżeństwo z niższego rodu osobą, tém pewniej dla majątku połączyć? Nie jestże to oddzielne już znamię serca, nie samą tylko skażonego dumą, ale napełnionego bezwstydem i przewrotnością? Charakter pomieniony staje się tym sposobem, pod piórem Destouch'a, charakterem nie tylko komicznym, ale razem występny i odrażającym, kiedy młodzieniec śmie wypierać się ojca własnego, mieniając go jednym ze swoich dzierżawców. Zapomniał autor o głównym warunku: *Ridiculum acri*: szydność w komedii mocniejsze skutki sprawuje i silniej gromi zdrożności, jak same obecne ich hańby wystawienie. Nie byłoby, jak uważa jeden z krytyków, środkiem daleko komiczniejszym, gdyby ten zaślepiony rodowitości swojej przechwalca, w obliczu bogatej lecz nie zamożnej rodziny, ubóstwo ojca swojego nagradzał szumnem odległych pokoleń i tytułów wspomnieniem, i jeszcze za łaskę poczytywał, że się z tak bogatej nędzy zniża do upragnionego posagu? Tak trudnem jest skreślenie charakterów w komedyi; tak wielkiego talentu potrzeba, ażeby wyborem szczególnych rysów, nie uszkodzić właściwości obrazu.

Komedia tegoż autora, *Zmyślone Niewiniątko*, grywana z upodobaniem na scenie naszej, ma bardzo wiele lekkiej komiczności. Przedmiotem jej jest przesadny prowincjonalny poeta, uchodzący za geniusz w swoim zapadłym kąciku, i panna wychowana na wielkim świecie, która udaną prostotą, aż do głupoty zbliżoną, udręcza nieśmiałego konkurenta. Pomysł ten dosyć mały, jest oznaką, jak autorowie późniejsi, już nie mając pola do kreślenia wielkich wad i śmieszności, chwyтали się lekkich, byle tylko drobnych i wesołych rysów.

W samej Francyi, która Moliera wydała, autor nie bez ta-

lentu, lecz któremu na dowcipie zbywało, La Chaussée, zaczął pisać komedye płaczliwe, do romansów podobne, które dla tego Desfontaines, chciał nazwać Romanedyami. Nowość ta nie mogła być bez niejakiemu dla słuchaczy pociągu — i bardzo naturalnie: kiedy bowiem w sto lat po zgonie Moliera, wielki ten człowiek nie miał godnych siebie następców; ciekawość ludu łatwo przyjęła widowisko, dla tego samego powabne, że odmienne. Dopóki wyższego rzędu pisarze, upadek ten sztuki nadgradzali niepospolitym talentem, zostawały jeszcze jakiejkolwiek smaku prawidła. I w samą rzecz, *Ojciec rodziny* Diderota, *Sydnej* Gresseta, nadewszystko zaś *Nanina*, lub *Syn marnotrawny* Woltera, chociaż w ścisłym znaczeniu są drammatami, jeszcze i komedya wiele z nich dla siebie przyznaje. Lecz skoro upadły wszystkie między rodzajami granice, skażona sztuka przyzwała na pomoc malarstwo, cokolwiek śpiewu i tańców, i pod nowym melodrammy nazwiskiem, wiersz, styl, talent, wynalezienie, osnowę, obyczaje, charaktery, za zupełnie niepotrzebne uznała.

Nigdy sprawiedliwiej, nigdy skuteczniej mówić nam nie przychodzi o rzeczywistym powołaniu komedyi, jak odwracając oko ciąglą jednostajnością strudzone, od tych utworów, których liczba tak wielka, pamięć tak krótka, różność nareszcie tak nieznaczna, iż nam się zdaje, że pod rozmaitemi tytułami rzecz zawsze jedną widzimy.

Nie było moją myślą, widokiem trudności zrażać ochotę piszących, ponieważ, chociażbym przez sprawiedliwe dla dzieł naczelnych poszanowanie, obojętniejszym okiem poglądał na płody od Skąpców, Mizantropów i Obłudników bardzo odległe; jeszczebym nie mało zasługi przyznać musiał pisarzom, co w pomniejszych nawet obrazach, miłą rozwinęli wesołość i dowcip. Wszakże tak obszernym jest pole komedyi, jak niewyczerpane ludzkich śmieszności źródło, jak rozliczne choć drobne na pozór rysy, które jedną przywarę, w różnych ludzi klassach, w różnej obyczajów zmianie, pod różnym wystawiają widokiem. Nie godzi się tylko pisać komedyi bez komiczności.

Na czém istotnie ten przymiot polega, pytanie to zastanawiało wielu krytyków i uczonych znawców. Malarz, wystawiając na płótnie twarz prawdziwą i bardzo podobną, jak mówi Batteux, umie jęć niekiedy nadać znamie śmieszności. I co w zwyczajnym pożyciu nie uderzało nikogo, to zwraca wszystkich oczy pod pędzlem artysty. Jest to komiczność malarstwa. W podobieństwie, komiczność poezyi zdaje się na tém zawisła, iżby obyczaje ludzi bardzo wiernie malować, nie pomijając tych rysów, któreby zdradzając ich wady, czy widoczne, czy powszechniejszym towarzystwa zwyczajem okryte, obudziły śmiech, przez niejaką samych błędów przesadę.

Kiedy Sozya w Amfitryonie, powtarza przed latarnią swoją, przedmowę jaką mieć zamyśla w obliczu Alkmeny, do której z doniesieniami został wysłany; kiedy do niej przemawia, kiedy jęć czyni ukłony, a nadewszystko swój dyalog zapytaniami królowej przerywa; jest to zapewne komicznością, niższego wprowadzie rzędu, bo do niego należy osoba mówiąca. Oceniając jednak wszystkie téj komicznej sceny przymioty, postrzegam całą jęć naturalność: bo cóż jest właściwszego, jak żeby téj wagi posłaniec, pomyślał nad tém zawczasu, jak dopełni poselstwa. Chęć popisu doradza mu przygotowanie uczynić. Nic w tym razie lepszego, jak w wolnej chwili odbyć próbę. Jest sam, nikt go nie słyszy, zawadza mu w ręku latarnia, stawia ją na ziemi, a łatwo tym sposobem wyobrażając sobie obecność królowej, mówi, odpowiada: dla tego komiczny, że ściśle prawdziwy, że wszystko w nim jest proste i naturalne. Śmieszy nas ten widok, bo w nim postrzegamy obraz, którego tak wiele znajdujemy wzorów, nam samym zbliżka znajomych.

Przymiot ten nie powinien opuszczać dobrego pisarza komedyi, od podniesienia do zapadnięcia zasłony. Śmiesznym naprzykład i bez przerwy śmiesznym jest Mieszczanin Szlachcie Moliera, kiedy chcąc się wznieść do wyższej klasy społeczeństwa, sprowadza do domu swego licznych professorów, którzyby mu udzielili potrzebnych talentów i nauk. Już sama myśl tak łatwego na-

bycia umiejętności, staje się znamieniem komiczną. I trudno było jęj śmieszność wyżej posunąć nad ten nieoceniony obraz, płód najweselszego dowcipu, kiedy pan Jourdain z zadziwieniem odkrywa, że od czterdziestu lat gadał *prozą*, sam o tém nie wiedząc. Ale czyjeż może ujęć może baczności nadzwyczajna obfitość siły komicznej, jaka przepełniała umysł Moliera, gdy te sceny utwarzał? Wszystko to śmieszność pomnaża, wszystko staje się nowém jęj źródłem: nie mniej, widok nie młodego już ucznia, który nigdy dowodniej poznać nie daje swojej ciemnoty, jak gdy się oświeca; nie mniej, dziwaczne systema nauczających, ich żywe spory o pierwszeństwo sztuk i talentów, ta nareszcie przytomność autora, która z tego co już minęło, umie na swoim miejscu korzystać. Jakoż od najgłębszych pomysłów, malujących tak wiernie wszystkie dziwactwa natury ludzkiej, aż do obrazu ostatniej sztydności; kiedy pan Jourdain poddaje się najniedorzeczniejszym obrzędowi; każdy rys powiększa śmieszność osoby. Moliere nie pogardzał i tym niższym rodzajem; lecz z jaką łatwością, pojmował, prowadził, rozwijał swoje obrazy, jak wielkie w nich umieszczał dla ludzkości nauki, i jak zamożne w sztuce swojej wzory zostawiał. Ogólnie mówiąc, dziwaczna ta namiętność wynoszenia się nad stan własny, mogłaby być nietylko celem pośmiechu, ale i źródłem uwag, poważniejszą moralnością natchnionych. Czyliż bowiem nie zasmuciłby nas widok człowieka, który ze szkodą majątku, domu i rodziny własnej; wzdycha do marnych zaszczytów i dla nich dobro swoje, pokój i szczęście poświęca! Ten sam obraz pod piórem innego pisarza, mógłby się stać osnową dramatu smutnego, a groźną kreślony ręką, byłby bez wielkiej trudności dziełem płacziwem. Lecz powiedzieliśmy już i zawsze to powtarzać będziemy, że dowcipna muza komedii wesołością żyje, i nie zna łez prócz tych, które niekiedy śmiech zbyt uczyny wyciska. Na tém jęj trudna sztuka polega. Gdybyśmy zaś tę jedyną przestąpili granicę, należałoby razem wyrzec się wszelkiego sądu o dziełach, bo dowolność i swoboda wszystkoby usprawiedliwić zdołała.

Zajmują nas obrazy wielkiego mistrza, bo zwracając od nich uwagę na siebie samych, w głębi serca poznajemy ich trafność i prawdę.

Podoba się wyobraźni naszej, widok komicznego Sozyi, bo najczęściej sami z sobą podobne odbywamy marzenia. Scena ta ma swoją zaletę w treści, że jest nader prawdziwa. Utwór jęj przewyższa żarty słowne, bo jest dramatycznym. Lecz kiedy podobną do Sozyi postać, w wyższym postrzegamy obrazie; kiedy naprzykład pełen zapału młodzieniec w *Zamkach na lodzie*,¹⁾ kręśli sobie najpochlebniejsze widoki; kiedy autor, komiczność jednej sceny do tak ważnego przenosi obrazu; widzimy tu pisarza komedii w wyższym rodzaju, widzimy prawdę ważniejszą, śmieszność tak ogólną, tak przyjemną, iż nikt jęj swego oklasku i własnego przekonania odmówić nie może. Trudno znaleźć doskonalszy wzór zręcznie prowadzonej komiczności nad ten, jaki rola Astolfa wystawia. Zda się ona ostatniego już stopnia dochodzić, kiedy ten szczęśliwy powietrznych zamków budownik, we wszystkiem widząc szczęście uśmiechające się do siebie, królem w imaginacyi zostaje, a jeszcze dobrym, sprawiedliwym królem.

Wszak Robinson przybywszy trafem niespodzianem,
Swoję wyspy odległej był udzielny panem.
Wyspie osobnej nie są szkodliwe sąsiady.
A więc wprowadzę rządu najlepsze zasady.
Pobuduję, zachęcę, wspierać będę miasta,
Bo pewnością majątku wszystko w kraju wzrasta.
Żołnierz płatny nie będzie ciężarem nikomu,
Każdy bezpieczny będzie majątku i domu.
Urzędników co trzeba, zdalnych jak należy,
Bo od tego usługa publiczna zależy.
Nie dozwolę ucisku, zepsucia, niewiary,
Opatrzę, ale winny nie ujdzie bez kary.
Tak w nadgrode dobroci, opieki i trudu,
Na wzór dobrych monarchów będę bóstwem ludu.

¹⁾ Komedia Collin d'Harleville, przełożona wierszem przez J. Lipińskiego, grywana przed laty czterdziestu na scenie naszej.

Gdzie się tylko pokażę, jestem powitany,
Zewsząd słyszę: „Niech żyje nasz król ukochany!”

Lecz spojrzyjmy w tój chwili na scenę. Stoi za Astolfem lokaj, który śmiejąc się z marzeń pana swojego, sam do nich przywyka — i kiedy król nowy, król najszczęśliwszy, nie zna granic w zapędzie, ów wyraz Wiktora: „*Najjaśniejszy Panie! już dano śniadanie*: wzmaga w całej sile dramatycznej komiczność, bo to jedno słowo, może i nas samych strąca nagle z urojonych sfer marzenia. Nie można dostatecznie ocenić tak szczęśliwego wynalazku pisarza. Prawidła nie zdołałyby zastąpić tego rodzaju wzorów; gdyż prawda jest tu obecną, tak ją sztuka naśladować i wykonać umiała, używając bowiem własnych autora wyrazów:

Na świecie każdemu się marzy,
I wszyscy ludzie zamki stawiają na lodzie,
Monarchowie, pan, sługa, i kmiotek w zagrodzie,
Wsparty na rękojeści swojego lemiesza,
Mniema się panem włości i tём się pociesza.
Szlachcic dworcowi imię nadaje pałacu,
Żołnierz odbywa popis, jako wódz na placu,
Myśli że zbiera wieniec, bogaci się łupem;
Proboszcz że jest prałatem, prałat że biskupem:
I tak każdy, gdy marę sobie szczęścia kryśli,
Ubogim jest w istocie, a bogatym w myśli.

Nie są i te nawet uwagi Astolfa przeciwne sile komicznej dzieła, owszem ją pomnażają, a to z bardzo ważnego względu, że człowiek sam omylnosć marzeń swoich postrzega, a przecięż do nich powraca za lada połyskiem nadziei. Lecz w dziele d'Harlevilla, te właśnie wyrazy stają się źródłem nowój komiczności, bo też samą wadę niewinną w służbę wpajają. Dla tego, po odejściu Astolfa z tronu na wiejskie śniadanie, następująca scena jest wzorem nie tylko najdelikatniejszej śmieszności, ale razem tego stopniowania skutków teatralnych, które okazują sztukę nie mniej trudną, niemniej konieczną, aby w postępie dzieła wszystko na właściwém się miejscu znalazło.

Roić dzikie myśli o tronach i berłach, to za wiele, ale Wiktor ma gruntowniejsze nadzieje. Jego bilet loteryi nie jest wprawdzie niezawodną pewnością; lecz gdyby wygrał.. To być może. Justyna będzie żoną Wiktora, będzie naturalnie dobrą, gospodynią. Jakaż kolęj szczęśliwej przyszłości!

WIKTOR.

Mój pan, ma oczywiście trochę pomieszania!
Być królem, to szaleństwo; co to za myśl próżna!
Nie mówię, żeby czasem cieszyć się nie można,
Gdy się przecie nadzieja na czём pewném wspiera.
Ja na przykład, stawilem wczoraj trzy numera.
To nie jest pewna! o nie! co losem wypadnie.
Przypadek wszystko czyni, szczęśliwy kto zgadnie,
Jednak terna, kwaterna często wychodziły,
Zwłaszcza że mi się w nocy wyraźnie przyśniły.
A zatem to być może, więc przestaję na tём.
Lecz gdybym wygrał, jakże zostałbym bogatym.
Najprzód kupiłbym dobra... nie, folwarczek mały,
W dobrych gruntach, wygodny dom, nie okazały.
Niedaleko Warszawy, bo to wiele czyni..

Justyna moja będzie dobra gospodyni..
Miałaby blisko ogród, owoce i pszczoły,
Krów, nabiału dostatkiem i owce i woły..
— Mała wioska! — nie miałbym tylko kilku kmieci,
Byliby szczęśliwemi jak me własne dzieci.
Nie chciałbym ich uciskać, bo sam wiem co bięda.
Niechcę podstarościego, nie cierpiałbym żyda.
Wszyscyby mi mówili: O nasz dobry panie!
Już zaczynam w mój wiosce mieć upodobanie.
Co za rokosz, gdy siedząc na ganku wraz z żoną,
Rachujemy, jak wiele zboża przywieziono;
Liczymy na dziedzińcu, kaczki, gęsi, kury,
Sypiem ziarno, gołębie zlatują się z góry.
Tu wesołe cieleta i wypasie trzody,
Koło nas idą rycząc pod wieczór do wody.
A nasz mały Wiktorek kiedy zwożą snopy,
Jeździ na swym szłapaku i oblicza kopy.

A potem, ku jesieni jak się skończą żniwa,
 Sprawię ucztę żniwiarzom, dam wódki i piwa;
 Będę szczęśliwszy, niżli mój pan na swym tronie...
 . Jednak nie mogę mówić że to pewno, ol nie!
 Lecz się moja nadzieja na czémś wspiera przecie.
 Nie na próżnym marzeniu, na dobrym bilecie,
 Och! ten bilet kochany! obaczmy go..."

Obraz ten wyborny, mieści w sobie najprzyjemniejszą komiczność, tak szczęśliwie wzrastającą stopniami, i nieszczęście Wiktora, kiedy widzi że zgubił bilet, na którym budował całe szczęście swoje, i folwark i trzody i żonę i wszystkie swoich kmieci swobody.

Jak miłem jest to jego pomieszanie, jak bawiącym ten wykrzyknik:

Wszystkom utracił, otóż znówu jestem goły...

Nie zostawało, jak tylko przydać rys szczęśliwy w przybyciu Justynki,

Cóżto? coś wacpan stracił?

— Folwark, wieś, stodoły,

— Jakto?—Daruj wacpanna że się żalić muszę,

Pomóż mi raczej nasze wynaleźć fundusze.

—Fundusze? nie rozumiem— Tak jest moja pani,

Na majątku jesteście całkiem zrujnowani.

Bez siły komicznej, jak bez wiernego charakterów ludzkich obrazu, próżnoby się autor o sławę i oklask ubiegał. Na tych głównych zaletach cała sztuka polega: i jeżeliśmy kiedy sprawnie uznawali, że troskliwsze innych przepisów zachowanie, nadaje dziełom teatralnym pewny kształt, lubo nam z dawna dobrze znajomy, jednak zawsze pełen przyjemności i wdzięku, nie mniej słusznie powiedzieć możemy, że wszystkie najlepszej szkoły prawidła, jeszcze pożądanego nie osiągną skutku, skoro zamiar sztuki uchybionym będzie w samej zasadzie i treści. Przepisy sztuki mają w sobie dwa bardzo różne oddziały. Jedne rozciągają się tylko do wykonania i stanowią zewnętrzną postać dzieła; drugie, wyższe ogłaszając prawdy, przemawiają do geniuszu pisa-

rza, i od niego tylko pojęte i wykonane być mogą. Tamte częstokroć zachować może niedołączny pisarz, z tych górniesze tylko dowcipy korzystać są zdolne. Stąd pochodzi, że często, mimo zboczeń swoich, prawdziwy geniusz umie słuchaczów wyższymi pięknościami uderzać, kiedy z drugiej strony, niewolnicza szkolność, uboga w myśli, nieśmiała w pojęciach, w imaginacji bojaźliwa, mniema że już ogarnęła wszystkie trudności sztuki, gdy jej niektóre zachowała formy. Niepomną, że w tak rozlicznych pisaniami rodzajach wszystkie są dobre, oprócz jednego, który nudzi i niesmakiem odstręcza.

Mała jest liczba komedyi, któreby dwa powyższe przymioty połączyły w sobie. Niekiedy dramatyczne w tym rodzaju sztuki, polegają na zręcznym osnowaniu intrygi, niekiedy wyprawdzają na scenę historyczne zdarzenia, częstokroć miejscowe tylko i przemijające chcą malować śmieszności, czasem wreszcie wyrzekając się wyższego powołania, ażeby bawiąc nauczały, usiłują jedynie śmiech pusty obudzić. Nie wszędzie więc pisarz komedyi sztukę swoją na wydaniu charakterów opiera, lecz nie masz rodzaju w którymby mu wolno było zapomnieć siły komicznej; ona jest nieodstępnym znamięm wszystkiego, co śmie rościć sobie prawo do nazwiska komedyi. Nikt z nas zapewne w Amfitryonie szukać nie będzie ważnych dla ludzkości nauk. Igraszka wesołego dowcipu miała tylko za cel przyjemnie rozśmieszyć, i trudno znaleźć przykład obfitszy komiczności, i zręczniejszej intrygi. *Młodość Henryka V*, lub *Barbara Zapolska*, są komedye które historycznemi nazwaćby można. Zaleta charakterów nie tyle tam polega na wiernym obrazie serca i namiętności, ile raczej na zewnętrznym podobieństwie obyczajów i na prawdzie historyi. Czasem nawet utwory komiczne i téj cechy nie noszą na sobie, a kiedy przecież mają zaród i dostatek śmieszności, nie można im oklasku odmówić. Tak *Cyrulik Sewilski* i *Wesele Figara* przez Baumarchais, lubo scenę w Hiszpanii obrały, odzieżą tylko są do téj krainy podobne; i jak mówi *de la Huerta*, w swoim wstępie do hiszpańskiego teatru, obczy-

je krajowe żadnej w tych dziełach prawdy nie mają. Albo ich autor nie znał, albo znać nie chciał: bo zamiarem jego było pod zasłoną cudzoziemskiej sukni, własnego narodu gromić śmieszności. Przytaczam to jedynie, abym tém widoczniej dowiódł, iż bez komicznego geniuszu, próżnobyśmy wszystkie inne zachować chcieli przepisy. Cóż to są za płody bez duszy i życia, gdzie umysł widza nic dowcipnego nie postrzega, gdzie ciekawości jego trafna nie zaostreza ośnawa, gdzie go nie uderza dowcip, nie zajmują szczególne sytuacje, lub gdzie oprócz wielu przypomnień rzeczy znajomych i tylekroć powtórzonych, daremnie szukam nowości, któraby mnie ostrzegła o geniuszu pisarza.

Są charaktery mylnie poczytane za takie; sztuka tém więcej celu swego uchybia, gdy je z całą uroczystą powagą wyprawia na scenę. Tak na przykład, obok obrazu Skąpca, Mizantropa, Samoluba, czyliż w równi mieścić przystało charakter Roztargnionego? Tu wada dosyć śmieszna w swoich skutkach, może się nawet charakterem nazywać? Właściwie mówiąc, roztargnienie jest nałogiem, przez który człowiek niekiedy myślą swoją w inną sferze żyje, nie w tej gdzie się rzecz zywicie jego znajduje osoba. Wynikają stąd rozmaite zdarzenia mniej więcej śmieszne: lecz chcieć tego rodzaju przywarę w dziele metodycznie ułożonym, do obszerności pięcio-aktowej rozciągnąć, i z przypadkowych omyłek prowadzić porządną i długą ośnowę, jest to nie pomnieć na główną roztargnienia cechę, która właśnie żadnego między omyłkami acz w sobie śmiesznymi nie dozwala stopniowania; dla tego niebezpieczniemi się stają podobne utwory, ponieważ co mogło być żywą treścią scen kilku, lub jednoaktowego dzieła, to pod przymusem form wielkiej komedyi, nieuchronnie tę samą żywość i dobitność utracą. Lecz nie tyle nie obraża słuchacza, ile charaktery w utworze swoim mylnie powzięte. Nie mówię już o tych, które żadnej w sobie prawdy i wyrazu nie mają; ale za śladem doskonalszych znawców sztuki, wspomnę niektóre co pod ręką nawet biegłych mistrzów ehybione, mogą być dla nas źródłem nauki, czego unikać mamy.

Odtąd tragedia zstąpiła z wysokiego powołania swego, widzieliśmy z jakim pośpiechem rodziły się nowe dzieła, i z jakim razem pośpiechem upadały i niknęły. Jakkolwiek, znamienite talenta podnieść mogą rzecz z pospolitych zdarzeń powziętą, sławni jednak krytycy zgodnie utrzymują, że tylko wielkie obrazy, dalekie od gminnych widoków, ściśle odłączone od zmieszania rodzajów, wierne naturze, ale naturze pięknej i szlachetnej, zdolne są zapełnić ośnowę tragicznego pomysłu. Ani Szekspir, ani celniejsi pisarze niemieccy nie przeczą tej prawdzie. Dzieła ich w tej części należą do szacownych ozdób literatury, gdzie ich żadna różnorodność nie kazi. Odłączyć je potrzeba od scenicznych płodów, które niezdolność w wygodnych dla siebie wydała formach, mieszając śmiech z trwogą, zniżając rymotwórstwo do mowy potocznej, zrzekając się uroku harmonii i rytmu.

Jakże ocenić nijakie utwory, równie od tragedyi jak od komedyi dalekie, które przecież do obu tych sztuk naczelnych śmiać rościć sobie prawo? Umysł niezdolny się wznieść ani do wysokości sceny tragicznej, ani też oswojony z siłą komiczną, czyliż przez to nieznaną drogę nam odkrył, że śmiech z płaczem pomieszał? Taką jest przecież obfita sentymentalność owych pisarzów, co w obrazach domowego życia, obszerne upatryli źródło bogactw scenicznych. Ośnawa wszystkich romansów stała się treścią nowych dramaturgów, którzy inną nie zadają sobie pracy, nad tę rzemiosłową zaletę, że często niepodobną do wiary mieszaninę zdarzeń, przenoszą na scenę. Utracą ona wtenczas i utracąć musi ważniejszą część wdzięków, bo wystawienie teatralne, z natury swojej objąć nie może opisów, ustępów, ubocznych powieści, które niekiedy stanowią główną zasługę romansu.

Gdyby mi powiedziano, że tam gdzie ani rzeczy dostojność, ani znakomitość osób, nie dozwala użyć wysokiego tonu i nazwiska tragedyi, lub też gdzie szczęśliwe rozwiązanie okropnego zdarzenia, ani krwi ani sztyletu nie potrzebuje, że tego rzędu dzieła skromniejsze imię dramy przybierają; pojmowałbym wten-

czas o co rzecz idzie, i mniej wreszcie dbały o słowo, sądziłbym, może sprawiedliwie, że i w tym pośrednim rodzaju można pełnej chwały dostąpić. Ależ nikt Cynnie Kornela nie odmawia wspaniałego tytułu tragedyi, przeto, że w tém dziele Melpomena krwią dłoni swojej nie broczy; nikt dla téjże przyczyny nie strąca z wyniosłego stopnia Bereniki Rasyna. Co większa, Bewerley nie przestaje być dziełem tragiczném, lubo fatalna jego namiętność wystawia tylko obraz nieszczęść i cierpień domowych, lubo imienia tego nie przyswoił sobie historyk. Była zatem inna wcale potrzeba przy wprowadzeniu do skażonej literatury tego nazwiska. W ścisłym znaczeniu nazwano dramą to, co ani dobrą tragedyą, ani dobrą komedyą nazwać się nie może. Rodzaj przez to mo zniżony, że łatwy; przez to samo szkodliwy, że otwiera wolny przystęp każdemu co marzenia swoje i nędzną przypadków tkaninę, chce stawić przed oczy ludu, gotowego płakać za każdą niezuaną sobie rzewności koleją, i natychmiast znowu śmiechem teatr napełniać, za każdym zjawieniem się ulubionego trefnisa, któremu autor statecznie powierza, ten że tak powiem frasunek żądanego po wylanych łzach odpoczynku.

Wystawmy sobie podobną dramatu ośnowę: W domu nie dość zamożnym, znikają kosztowniejsze sprzęty. Z różnych pozorów domysł téj szkody pada na służebnicę, która naturalnie, bo tak chce autor, jest młodą, piękną, cnotliwą i najszlachetniej myślącą. To właśnie przez co zasłużyłaby powinna na szacunek, nagrodę i uwielbienie, to samo zdaje się oskarżenie potwierdzać. Jakież tu źródło rzewności dla widzów, którzy prócz tego świadkami są, iż młoda osoba ma się stać ofiarą najniesprawiedliwszego zarzutu! Sprawiedliwość dramatyczna spiesznym postępuje krokiem. W krótkiej chwili, na miejscu uczty i wesołej zabawy, widzieć już mamy wykonanie srogiego wyroku. Szczęściem przecieź, jedna niedołączna istota, dziwném zdarzeniem dostrzega, kto był prawdziwym sprawcą popełnionej kradzieży. Na dopełnienie naszej radości, nie jest to nawet człowiek, któryby

mógł być na miejscu niewinnej służebnicy oddany w ręce sprawiedliwości, ale *Sroka domowa*. Otóż cała drama, nad którą nie płacliwszego znaleźć nie można, i nic razem niedorzeczniejszego w rocznikach teatru postrzedz się nie da. Rozweselać musi ten ciąg dziwnie okropnych zdarzeń, przyjęta raz na zawsze rola żartownisia, który możeby znudził nareszcie i oburzył słuchaczów, gdyby roztropny pisarz, do takiego smieszka nie przywiązywał zwyczajnie, pomyślnego rozwikłania swojej intrygi. Nie o operze tu mówię, która wszystko zostawiając twórcy muzyki, mało od autora poematu wymaga.

Zaledwie się to mieści w pojęciu, ażeby tam gdzie sztuka dramatyczna na tak wysokim stopniu stanęła, podobne dziwactwo zakorzenić się mogło. Lecz dziwić nas nie będzie ta niezmierna zmiana, jeżeli uważać zechcemy, jak powolnym krokiem sztuka od prawdziwego odwrócona celu, ku upadkowi postępowała. Znajdziemy pierwszy zaród tego obłąkania, w dziełach pisarzy, którym nie godzi się wszystkich zalet odmawiać. *La Chaussée* autor kilku komedyi umiejętnie osnowanych i świetnym stylem ozdobnych, a do tego nie pospolitą jaśniejących wiersza okrasą, dał we Francyi pierwszy wzór płacziwej komedyi, nie dla tego iżby przed nim scena podobnych utworów nie miała, ale dla tego, że on pierwszy z widoczniejszym talentem upowszechnił rodzaj skażony.

Jakoż, próżnoby kto chciał w tym względzie ubliżać literaturze dramatycznej w Niemczech. Nie zbyt dawna, bo mało starsza od naszej, w tém jedynie zarzutowi ulega, że pierwsze usiłowania, jak się we wszystkich narodach dziać zwykło, od razu na pierwszym stopniu umieszcza.

Repertoryum teatru Niemieckiego, mówi Szlegel, składa nędzne swoje bogactwo, z dzikiej mieszaniny sztuk rycerskich, obrazów familijnych i dramatów płacziwych, które bardzo rzadko ustępują miejsca, dziełom wyższym i lepiej pisanym, w rodzaju Szyllera. „Nikt zapewne nad tego krytyka, nie powstawał więcej przeciw niewoli przepisów klasycznych, nikt bardziej nie

zachęcał pisarzy do szukania swobodniejszego zawodu, i może przez to nikt więcej nie ośmielił do błędów. Lecz ta nawet nauka nie została bez wyraźnej korzyści, ponieważ ze skutków dziś sądzić możemy, jak niebezpieczno jest dobrymi wzorami pogardzić, jak łatwo się obłąkać; gdy sztuka przestaje być sztuką, gdy uwielbienie dla naczelných wzorów upada, gdy piękne formy w dziełach kunsztu i sztuki w poniewierkę idą, wtenczas wszelka nowość przywłaszcza sobie trudnej oryginalności zaletę.

Komedia u Włochów.

Poszukiwanie doskonalszych wzorów, było nam powodem, że prosto od Arystofana, Terencyusza i Plauta, przenieśliśmy się do teatru Moliera we Francyi. Gdyby nam przyszło postępować kolejną czasów, przyznaćbyśmy musieli; że jak inne rodzaje pięknej literatury, po upadku wszelkiego smaku i po długim barbarzyństwie, najprzód odradzać się poczęły we Włoszech, tak i scena komiczna w tym kraju, co do swojej dawności przed innemi narodami bierze pierwszeństwo. *Ludwik Rikoboni* który na początku upłynionego wieku wydał w języku francuzkim ciekawe i pracowne dzieło zawierające *historię teatru Włoskiego*, dowodzi iż około roku 1300, już na dawniej Rzymian ziemi znana była prawdziwa komedia. Lecz w tych pierwszych doświadczeniach, albo raczej w ostatnich zabytkach dawniej literatury, widzimy tylko proste przekłady Terencyusza i Plauta, lub też niewolnicze ich naśladowania. A chociaż sprawiedliwie godziłoby się wnosić, iż bliższe dobrych wzorów poznanie, powinnyby mieć skuteczny wpływ na rozwinienie bogactw, któreby zwać się mogły własnością narodowych pisarzy, przecież literatura włoska w tym rodzaju, samą tylko ma za sobą dawność. Nie widać w niej ani znacznego postępu, ani oryginalności. Prześcignęły ją inne kraje,

tak dalece, że po dziś dzień nawet, do równieństwa z Francją, Anglją i Niemcami wznieść się nie może.

Godną zadziwienia jest rzeczą, iż kiedy nieśmiertelne dzieło Tassa, *Jerozolima wyzwolona*, oznaczone piętnem prawdziwego geniuszu, ustaliło język i zdało się dobremu smakowi przemagający popęd ku doskonałości nadawać; komedye włoskie wyjść nie mogły z nieudolnego dzieciństwa. Sprawiedliwe poszanowanie dla Wirgiliusza, miało stanowczy wpływ na tworzącą się sztukę dramatyczną. Rzecz na pozór szczególna, prawdziwa jednak: bo uważać potrzeba, że ziemia Włoska miała teatralnych pisarzy, nie mając jeszcze teatru. Ludzie uczeni zajęci pięknościami sielanek Wirgiliusza, uznawali je za dostateczny wzór do scen dramatycznych. O ile więc piękne wysłowienie i przyjemność stylu wpływać mogły na te nowego rodzaju utwory, o tyle nie dostawało im akcji, ruchu i życia. Były to więc raczej dialogowane eklogi, niż drammaty. Od bajki Orfeusza napisanej przez Policyusza i wystawionej w Mantui 1483 roku, do Aminty Tassa, wiek cały upłynął, a w porównaniu tych dwóch dzieł, niepodobna jest dostrzedz jakiegożkolwiek sztuki postępu. Widzieć tylko można, ile samo wyobrażenie *Komedii Pasterskiej*, stawiało na zawadzie do utworzenia dzieła, któreby odpowiadać mogło powołaniu właściwie wziętej komedii. Służy to za nowy dowód tyle razy powtórzonej prawdy, iż nie można bezkarnie mieszać wszystkich literatury rodzajów, nie można znosić wyraźnej między sztukami granicy, i zacierać znamion któremi się one różnią od siebie. Jakie mogły być zalety sielankowych drammatów, daje to poznać Aminta, chociaż piórem Tassa kreślony. Piękna Sylwia pogardza stale miłością czułego pasterza. Lubo ten nieszcześliwy kochanek uwolnił ją z rąk okrutnego Satyra, przecież żadnej nie doznaje wdzięczności. Sylwia na jego widok ucieka do swoich towarzyszek, bawiących się łowami. Polując wśród lasów, przymuszona jest uciekać przed wilkiem którego raniła. W ucieczce gubi zasłonę, a tę skrwawioną i podartą znalazłszy pasterze, donoszą Amincie, że Sylwia stała się ofiarą drapieżnego zwierza.

Nikt nie wątpi iż ta wiadomość będzie przyczyną rozpacz i śmierci kochanka: jakoż niepokieszony w żalu rzuca się w przepaść ze skały, i w tój samej chwili kiedy słuchacz dowiaduje się o zgonie Aminty, donoszą mu razem że Sylwia żyje. Dotąd nieczuła, lituje się wreszcie nad smutnym losem tak przywiązanego do siebie pasterza i pragnie przynajmniej zwłoki jego uczcić pogrzebem. Na szczęście Aminta mimo rozpacz swojej nie zginął, a tak rzecz co się okropnie kończyć miała, zamienia się w powszechną radość. Nie masz tu podobieństwa ani do trajedyi ani do komedyi. Tego rodzaju dramatyczne osnowy, znalazły później właściwsze sobie miejsce w baletach. Lecz dzieło Tassa, chociaż dalekie od obu rodzajów, mogłoby przynajmniej należeć do ogólnego nazwiska drammatu. Takbym sądził, gdyby Aminta mieścił w sobie najmniejszy, już nie powiem ślad, ale pozór dramatyczności. Bynajmniej: cokolwiek w tój treści znajdować się może scenicznego; to wszystko usunione jest starannie od oka widzów, wszystko dzieje się za sceną, i każdy akt jest tylko zaszłych zdarzeń opowiedzeniem. Tym sposobem tworząc poeta pięcio-aktową Sielankę, zajmuje niekiedy słuchaczów swoich gładkiem wierszem, może mieć zalety przyjemnego pisarza; lecz nie wzrusza i śmieszności ludzkich nie karci

Przydać tu potrzeba, iż lubo uczeni włoscy pracowali nad ukształceniem smaku widowisk teatralnych; jednak te usiłowania pożądanego skutku przynieść nie mogły, z innéj przyczyny. Długo ich teatru nie wychodziły za obręb dworów panujących książąt. Chłubiła się włoska ziemia, na początku XVI wieku, kiedy dwa razy na rok wystawienie sceniczne widziała: jedno w Ferrarze lub Medyolanie, drugie w Rzymie lub Neapolu. Zgromadzano się z dalekich okolic na takie uroczystości, a naturalnie, przystęp mógł być tylko dla możniejszych otwartym. Cóż ztąd wynikać musiało? oto z jednéj strony, przepych wystawy i zewnętrzna okazałość pokrywały niedołączną mierność rzeczy; z drugieję, widzowie nie śmieli sądów swoich ogłaszać.

Wątpić nie można, że sztuka dramatyczna odtąd jedynie

doskonać się poczyną, kiedy i piszący i widzowie wzajemnie na siebie działają. Lud, raz przypuszczony do wolnego sądu o wrzeniach jakie odbiera, nie tylko sam się ukształca; ale zarazem jest niejako szkołą dla tych, którzy zdanie jego pragną pozyskać.

O ile literatura Włoska odstępowała od prawdziwego przeznaczenia komedyi; o tyle zatrzymywał się, cofać lub zbaczać musiał postęp tój trudnéj sztuki. Zgłębił Arystoteles powołanie komedyi, kiedy ją nazwał naśladowaniem śmieszności ludzkich. W tém określeniu zamyka się najzdrowsze prawidło, co do wyboru przedmiotu dla pisarzy komedyi. Ponieważ jedynym jéj orężem jest śmieszność; wyłącza więc od siebie wystawianie takich czynów, któreby na surowszą karę zasługiwać mogły; lecz oddaje tylko na śmiech lżejsze towarzystwa zdrożności. Jeżeli trajedyja, mając zamiar podnieść słuchaczów do wyższych i nadzwyczajnych uczuć, przymuszona jest szukać obrazów równie ważnych i wielkich, jak nawet samą dawnością czasu uzacnionych; tedy przeciwnie komedyja wystawiać nam powinna obecne widoki, z naszego czasu i miejsca w którym żyjemy powzięte. Osoby jéj, tém więcéj nas interessują, im są do nas podobniejsze, im więcéj o ich prawdzie z własnego życia przekonać się możemy.

Łatwo oceniamy ludzi w bohaterach trajedyi, chociaż miejscem ich działania jest dawny *Rzym* lub *Sparta*; ponieważ ludzie czasem i miejscem oddaleni od siebie, mniej się różnią w wielkich cnotach i zbrodniach, niżeli w towarzyskich i domowych obojętnościach, w czasowych zwyczajach, w nałogach miejsca, słowem w przywarach i cnotach, które komedyja wystawia. Dla tego osoby komicznego drammatu muszą być koniecznien tworzone z bliższych nas wzorów.

Nie osłabi bynajmniej tej prawdy wspomnienie, że Plaut i Terencyusz pisali komedye, nie tak z narodowych treści, jak raczej z Greckich złożone. Skąd pierwszy raz do kraju jakiego przychodzi sztuka; zachowuje zwykle wyraźne znamiona i ślady pochodzenia swojego. Dla tego i wspomnieni dopiero pisarze, i

bardziej jeszcze późniejsi, umieli więc się podobać Rzymowi, malując bliższe i znajomsze własnych jego obywateli obrazy. Jakoż Horacyusz, najbiegłszy z prawodawców sztuki i smaku, nie szczędzi pochwał dla tych, co pierwsi ośmielili się porzucić niewolnicze naśladowanie i w narodowym ubiorze, równie komedya, jak trajedya wystawili Rzymianom.

Nec minimum me meruere decus, vestigia graeca
Ausi deserere, et alebrane domestica facta.

Na tym właśnie najcelniejszym przymiocie długo zbywało komedyi Włoskiej, kiedy raczej była zatrudnieniem pisarzy w *domowym ustroniu* pracujących, niż celem zabawy i nauki dla ukształconych widzów. Stąd pochodzi rodzaj sztuk tak sprawiedliwie nazwanych *komedya uczonych lub crudytów*. W samém imieniu swoim nosi on zasłużoną krytykę. Jest to bowiem albo niesmaczne powtarzanie *Arkadyjskich* pasterzów, albo też wierne tłómaczenie komedyi łacińskiej. Tak nie w rzeczywistym świecie szukane obrazy, lecz pożyczane ciągle od starożytnych, musiały być zawsze podobne do siebie, a przeto ani się do ustalenia smaku i sądu, ani do postępu scenicznych talentów przykładały.

Aryost, Machiawel, Aretino pisali komedye. Któżby wątpił że tak znamienici pisarze musieli mieć wielkie zalety? Z tém wszystkiém, pierwszy tak niewolniczo trzyma się śladów i form Rzymskiej komedyi, iż w nim napróżno szukaćby chcieli współrodacy własnych obyczajów. Wszystko, albo jest wierném Plauta i Terencyusza przekładem, albo też konieczném naśladowaniem: i mimo to że uczeni dziwić się muszą tak wielkiej znajomości dawnego Rzymu, słuchacze jednak, ani swego czasu, ani siebie samych poznać nie mogą. Drugi, to jest Machiawel, umiał uniknąć tej wady. Jedna z komedyi jego pod napisem *Mandragora*, zdaniem wielu, należy do rzędu dzieł, sprawiedliwie i z osnowy i z układu i z dowcipu zasługujących na imię komedyi. Liczonoby ją dotąd między pierwszemi u Włochów drammatami, gdyby jej nie kaziła ciągła rozwiązłość, żadnego nie znająca wstydu. Dalej

jeszcze posunął tę swawolę Aretyn; a tak najpiękniejsze dowcipy, targając się na to co jest najświętszém w społeczeństwie ludzkim, nadużywając talentu; zamiast rozprzestrzenienia granic sztuki, cofnęły ją, bo odjęły scenie najzacniejszy przywilej, uświęcać moralność, szanować przystojności prawa, i szyderstwem nie ubliżać cnotliwemu wstydomu.

Ściśle więc mówiąc, pozostaje włoskiej literaturze, komedya tak zwana *dell'arte*, czyli śmiej powiedzieć, *komedya rzemiosłowa*, bo dostojnego nazwiska *sztuki* przyznawać jej nie można. Ciekawe są wspomnionego odemnie Rikoboniego badania o Arlekinie. Wyprowadza on go od czasów najdawniejszych, jako niewątpliwy zabytek ostatniej Rzymian komedyi i wnioski swój, z wielkiem podobieństwem do prawdy, wspomnieniami autorów łacińskich potwierdza. Nie użyteczną byłoby pracą powtarzać i sprawdzać jego dowody, ważność bowiem rzeczy nie godna jest tego. Pewność mamy zupełną, o zwyczaju dotąd jeszcze trwającym, którego początku dojść nie można, że najdawniejsze włoskie komedye miały raz na zawsze przepisaną dla siebie formę. Dwie osoby kochające się, ojciec ich związkowi przeciwny, i dwoje służących przemysłnych, oto jest zwyczajna i główna sztuki osnowa, do której, wszelkie śmieszności przywar ludzkich, wchodzi niekiedy jako uboczne sztuki pomoce. Zdaje się na pierwszy rzut oka, że wszystkie komedye, od Plauta aż do naszych czasów, nie bardzo się różnią od tej upowszechnionej treści. Tak jest zapewne: lecz na to względ dawać należy, iżbyśmy w zdaniu naszym pilnie unikali błędnego sądu, nie poczynając tego za grunt dzieła, co jest jedynie pomocą bardzo ubożną, do wydania główniejszych celów komedyi. W stosunkach zwyczajnego życia, ilekroć chcemy ludzi wystawiać, niepodobnóm byłoby pominąć związki konieczne, pospolite i nie zmieniające się nigdy. Nowość i wynalezienie komicznego pisarza, polegać zatem musi na szczególnych rysach, na właściwych charakterach, których postać tak jest różna, jak niewyczerpane są czucia i namiętności serca ludzkiego, jak liczne obyczajów zmiany.

Lecz chcieć jedne zawsze osoby, jedną przyodziane suknią, niezdolne nigdy twarzy swojej odmienić, wprowadzać na scenę; było to zaiste kłaść niewolnicze pęta na imaginacyą pisarzów. Czegoż więc potrzeba do wstrzymania choćby najznacniejszego talentu, jak wcześniej rymotwórcy powiedziec: „nie waż się stać przed nami, bez Arlekina, Pantalona, Brighetty i Kolombiny. Ich ubiór będzie zawsze jednaki, ich język nie dozna nigdy odmiany.” Tyle było różnych dyalektów ile osób na scenie. A że do zupełności dziwactwa i wszyscy aktorowie mieli różną ojczyznę, i odmienną mowę; Pantalón więc musiał być koniecznie z Bononii, doktor z Wenecyi, arlekin z Bergamo, kochankowie tylko i subretka mieli prawo tłumaczyć się tokańskim językiem. Ileż tu pracy, aby skazać sztukę i dobrym autorom wieczną zawadę położyć!

Łatwo domyslać się można, że ta sama jednostajność dziwacznej formy, musiała za sobą pociągnąć jednostajność sztuk dramatycznych. Nie tylko ich osnowa, ale pojedyncze sceny, charaktery i skutki moralne, nie wiele się mogły różnić od siebie. Tem bardziej, kiedy w długim czasów przeciągu, komedia włoska nie potrzebowała pisarzów, lecz samym zostawiona aktorom, od ich osobistej zależała zdolności. Każdy z tradycyi doskonalił swą rolę, każdy usiłował stosować się do gry, poruszeń i żartów poprzednika swojego. Dziwaczność podobną słusznie przyrównywa Szlegel do gry szachowej, w której każda figura ma swoje osobne pochody, i wiecznie im posłuszna, nie zmienia trybu swojego.

Stąd za rzecz niepotrzebną uznano, pisać dzieła zupełne dla takich aktorów: dosyć było oznaczyć im główną zmianę osnowy; dialog, styl, dowcipne żarty, sceny pojedyncze, należały do własnego wynalezienia artystów, którzy w kilka godzin wystawiali treść sobie udzieloną, a ile razy od zamierzonego celu autora zboczyli, co zapewne nader często zdarzać się musiało, tylekroć jeden do czuwania nad sztuką wezwany, zwracać ich do przeznaczonego celu, miał za powinność.

Trwała ta zaraza aż do niedawnych Goldoniego czasów. Najlepiej nam ją poznać daje ten sam Rikoboni, który z wielką pracą i światłem, zebrał wszystkie teatralne dzieła swego narodu. Należał on do trupy włoskiej w Paryżu, pod nazwiskiem Leliusza, bo tak zwane role wykonywał, a mając sobie poruczony zarząd teatru, umyślił zbliżyć go do wzrastającej wówczas sceny francuskiej. Należy mi tu użyć własnych jego wyrazów.

„Nie mogłem, mówi, spodziewać się, abym skłonił którego z pisarzów, do napisania dla nas prawdziwej komedyi. Aktorowie moi, nigdyby się rozstać nie chcieli z swoją odzieżą i maską. Cztery tego rodzaju główne role, zraziłyby najśmielszego autora. Tym czasem zaś komedye nasze składały się zwykle z nierozsądnej osnowy, a całą ich zaletę stanowiły pojedyncze sceny, z ogólnem dzieła pojęciem żadnego nie mające związku.

„Postanowiłem więc szukać obcej pomocy, abym wprowadził do Włoch komedią rozsądnie pisaną, którejby charaktery były i do natury podobne i stale utrzymane, czegośmy od wieków nie znali. Użyłem w tym zamiarze francuskiego teatru, a nie zmieniając im masek do których nawykli; zwolna dałem poznać komedye nie zależące od dowcipu moich aktorów, ale pisarzów.

„Co też, jak dalej mówi ten autor, zwróciło powszechniejszą uwagę na dawne dzieła włoskie, dla tego jedynie nie grane, że teatralni improwizatorowie poddać się nie chcieli prawdziwemu powołaniu aktorów, to jest wiernemu wykonaniu tego, co komiczny poeta napisał.”

Świetniejsze zajaśniały chwile dla teatru włoskiego, już w połowie upłynionego wieku, kiedy Chiary, Albergate, a nade wszystko Goldoni wślawili ojczyznę płodami swoich dowcipów. Szczególniej też zostawił Goldoni znaczną liczbę komedyj, chlubnie znanych i na tutejszym teatrze. Jakoż, nie można odmówić pochwały tylu scenom prawdziwie komicznym jakie w Łgarzu widzimy; trudno nie widzieć wiernego obrazu natury i trafnego obyczajów malowania w *Zakochanych*. Panuje żywa komiczność w Antykwaryuszu, nadewszystko zaś rzadko zawodzi Goldoniego

rachuba teatralnych wrażeń, jakich naprzykład doznaje publiczność w ostatnim akcie tego ostatniego dzieła, kiedy talent pisarza tak liczne i w charakterach różne osoby w jedno miejsce sprowadza. Nie mniejszą chwałę pozyskał Goldoni i w dziejach francuzkiej komedii: w tym bowiem języku *Dziwaka dobroczynnego* napisał. Lecz porównywając z sobą liczne jego dzieła, każdego uderzy pośpiech i nie wykończenie. Jeżeli jedna sztuka, uważana oddzielnie, słusznie podobać się może; tedy znowu czytając inne, łatwo te same charaktery, te same obrazy znajdujemy. Autor skwapliwy, nie wyczerpawszy jednego pomysłu w przedsięwziętym dziele, często do niego w innych swoich pracach powraca. Stąd Goldoni chętnie szuka pomocy w rolach i scenach, śmiesznych wprawdzie, ale z osnową dzieła nie dość związanych. Co zaś w czytaniu sztuk jego ekliwość niejaka sprawuje; jest to bez wątpienia jednoznaczność niektórych jego postaci. Tak naprzykład, mało jest jego komedyj, w którychbyśmy nie widzieli dwóch młodych osób, Rozaury i Beatrycy: pierwszej czułość, drugiej ciągła towarzyszy wesołość; a czytelnik, widząc przed sobą jednakowe obrazy; dawną i nazbyt oswojoną, przypomina sobie znajomość.

Nie jest to Goldoniego winą, ale raczej winą zadawnionych w jego narodzie przesądów; że w sztukach jego poznać jeszcze można starożytnych Beltramów i Arlekinów. Tę nawet ofiarę czyniąc poeta dla panującego smaku; nie zdołał ustalić nowej komedii we Włoszech; bo mało znalazł godnych siebie naśladowców. Upartą z nim walkę toczył współczesny pisarz Gozzi, szukając inną drogą. Jego komedia obrała za cel świat urojony, świat, jaki w powieściach arabskich widzimy. Wieszczyki, widziadła i nadzwyczajne przeobrażenia, wsparte powabami bujnej imaginacji, w narodzie który operą żyje, a w tej nie pyta się o rozsądek, związek i prawdę, byle zmysły jego zaprzątnienie znajdowały, te mówię nowe Gozzego utwory, zdołały ważyć Goldoniego sławę. Pomiedzy tak różnemi widokami, smak nieustalony nie dozwolił się wznieść scenie włoskiej, owszem ją w smu-

tniej niepewności zatrzymał. Nigdzie dwie siostry, mniej z sobą zgodne nie były, jak w tej krainie: *muzyka* i *poezja*. Pierwsza wyłącznego panowania pragnie, nie zostawując drugiej żadnego prawa do oklasków. Stąd i publiczność włoska, samym muzyki ponętom hołdująca, nie zwykła sądzić poematu dramatycznego. Czytać już tylko można wyborne Metastazego drammaty, widzieć je wystawionemi nigdy się nie zdarza: jakby poeci muzyczni niezmiennie uczynili postanowienie, że bez poetów obejść się mogą. Dla tego znajdziemy tam sławnych śpiewaków, nie znajdziemy aktorów; słyną kompozytorowie muzyki, lecz pisarzów dobrej komedii nadto mała jest liczba.

Sztuka Drammatyczna w Polsce do końca wieku XVIII.

Kiedy przy uwagach nad tragedją, równie jak przy rozbiórce własności komedii, nie mogliśmy odłączać sądu o dziełach, od historyi teatrów; słuszną jest rzeczą, abyśmy i własnej tego rodzaju literaturze krótką poświęcili wzmiankę. Krótką mówię, bo nieobfite znajdujemy bogactwa sztuki dramatycznej, w czasach starożytnej Polski. Lecz chociażbyśmy w tém poszukiwaniu nie spodziewali się odkryć ważniejszych geniuszu i talentu płodów; miło jest przecież ojczyście wznawiać pamiątki, i nie bez korzyści będzie poznać jakiegokolwiek usiłowania przodków, w zawodzie, w którym społeczni pisarze znacznie uczynili postęp, jak gdyby cechą było obecnego czasu nagrodzić i zastąpić długich lat opóźnienie.

Nie podobna zaiste mniemać, iżby do czasów Jana Kochanowskiego, wystawienia sceniczne w Polsce znane nie były. Ow-

szem, nie tylko z sprawiedliwego domysłu, ale nawet z historycznych podań, twierdzić przystoi: że jak w całym chrześcijaństwie, tak i u nas, zwyczaj widowisk do teatru podobnych, dosięga odległych czasów przeszłości. Zabawiano pewnie lud pobożny teatralnym wyobrażeniem rzeczy świętych, czasem go budując, często gorsząc, a zawsze podobno oddalając wszelką dobrego smaku nadzieję. Nie wątpię zatem, iż tego rodzaju widowiska, poprzedzić przynajmniej musiały, „*Odprawę posłów greckich* Jana Kochanowskiego” zbliżały się one do owych tajemnic, przez które wszędzie tworzyć się mająca sztuka, pierwotne swoje oznaaczała dzieciństwo. Ale czyli z takich usiłowań pierwszy nasz dramatyczny pisarz mógł co korzystać; czyli mógł w nich upatrywać jaki postęp i ku doskonałości dążenie; nadewszystko zaś, czyli te pierwiastkowe nieudolne płody, jeżeli je drukarnie lub rękopisma od zagłady ochroniły, mogły wskazać jakąkolwiek miarę sądzenia i o samej sztuce i o narodowym smaku; o tém wątpić mamy nader słuszne przyczyny. W czém bowiem zgromadzenia szkolne, lub nabożne bractwa, raz w rok szukały zabawy; to nie mogło jeszcze nosić na sobie znamion publicznego sądu i upodobania.

Nie znajdujemy w starożytności naszej śladów, któreby nas z pewnością przekonywały, że mieszkańcy miast, nawet stołecznych, mieli kiedy widowiska teatralne publicznie i stale utrzymywane. Nie dowodzą tego szczególnie niektórych pisarzy wspomnienia, jako to: co Chromiński w rozprawie swojej o literaturze Polskiej przytacza, że Kopernik za swój układ świata, jakimś dyalogiem na teatrze był wyszydzany: bo wspomina razem, iż się to działo w Elblągu, na dworze księcia pruskiego, a zatem na prywatnej dworu jego zabawie. Nie dowodzi równie, co autor *Myśli o pismach Polskich* powiedział, jakoby w końcu XIII wieku, pieśni po teatrach w Polsce śpiewano, które miały za osnovę srogię zamordowanie Ludgardy. „Daremne były usiłowania Przemysława Wielkopolskiego książęcia, słowa są pisarza, ażeby zrzucić z siebie podejrzenie zbrodni; nie ałsię lud

zwozić i wszędzie po miastach, po wsiach, po teatrach, za czasów Długosza, jak on sam twierdzi, śpiewano dumę opisującą szczegóły nieszczęść Lukierdy.” Jak daleko wyraz łaciński *carmina publica* przez Długosza użyty, może dozwolić domysłu publicznych teatrów; sprawiedliwie okazał w tém swoją wątpliwość autor historii naszej literatury. Dumy opiewające ważne narodowe zdarzenia, śpiewy historyczne, będące dziś w rękach i ustach wszystkich, mogą się zwać Carmina Publica; rytmy i pieśni zachowane w pamięci ludu, mogą być pod tém ogólnym mianem objęte: ale domyslać się w tym wyrazie publicznych teatrów, jest rzeczą jeżeli nie zupełnie mylną, przynajmniej bardzo wątpliwą.

Kiedy w innych narodach, od początku trzynastego wieku, już się zgromadzały towarzystwa aktorów, już zwracały na siebie uwagę królów i ludu, a zwolna od kościelnych do narodowych przechodziły widowisk; u nas, właściwie mówiąc, aż do Jana Kochanowskiego, to jest do połowy szesnastego wieku, nie było ludzi, którzyby podobne udawania sceniczne, za sposób życia, albo za cel sławy obierali: nie było zatem i pisarzy, coby nam w utworach swoich przekazali smak ojców naszych. Prawdą więc jest co mówi autor sztuki rymotwórczej:

„U nas przez długie lata teatr był ubogi.
Miejsce jego trzymały szkolne dyalogi,
Gdzie w niezgrabnym układzie, dla prostej zabawy,
Kiedy pozasiadała liczna szlachta ławy;
Żaki różne czyniły widowiska w niebie.
Udawały co w piekle, co się dzieje w niebie“.

DMOCHOWSKI.

W takim stanie, jeżeli scena jaka na podobny przeznaczona dyalog, zjawiła się w murach klasztornych, tam i ginęła razem. Rodzice i krewni pośpieszali oglądać młodzież w obce szaty przybraną, lecz o dziele autora nie ważyli się sądzić, i on pochlebnego zdania słuchaczów zawczasu był pewnym. Z do-

Z domów możniejszych, lub z pałaców królów, gdy później wszelkiego rodzaju przepych i okazałość otoczyła dwory krajowe; rodzaj teatralnej zabawy nie przechodził do powszechnego smaku narodu. Słowem, lud nie znał swoich Tęspisów, a tak poezya dramatyczna, już nie tylko wzrastać i doskonalić się, ale nawet pierwszego sobie wstępu otworzyć nie mogła. Skutki tej smutnej prawdy dają nam się postrzegać, aż do czasów nie bardzo od nas oddległych.

Gdyby przynajmniej i te szkolne drammaty w druku lub rękopismach zachowane nam były; w niemałej zapewne ich liczbie, możebyśmy nie jeden lepszy utwór znaleźli. Wiadomo, że w niedawnym czasie, jeden z znakomitszych pisarzy francuzkich autor pięknej komedyi *Dwóch Zięciów* osnowę i układ tego dzieła powziął z nieznanej sztuki, o której nikt nie wiedział i tylko zawiesz krytyków zdołała odkryć to zatajone źródło. Wiadomo, jak Molier i Rasyń umieli na korzyść dzieł swoich obrócić pomysły swoich poprzedników. Wiadomo wreszcie, że Szekspir chętnie obierał przedmioty już przed nim znane na scenie Angielskiej. Wątpić i u nas nie można, że jak później Naruszewicz i podobni jemu nauczyciele pięknych nauk w szkołach publicznych, pisali dla uczniów swoich dramatyczne dzieła; tak zapewne w czasach dawniejszych, znakomici pisarze i profesorowie nie pogardzali tą pracą; w której piękne wzory Grecyi, Rzymu i obcych narodów, ile przystępne im były, tyle mogły obudzić ich talent. Lecz podobno surowsza kapłańska dostojałość, nie radziła im tragedyi lub komedyi, jako płodów nazbyt światowych, na widok publiczny wydawać. Jakoż dla tej pewnie przyczyny, znakomity nasz pisarz Naruszewicz, gdy dzieło swoje tragiczne pod napisem: Gwido Hrabia Blezu, drukiem ogłosił; nie wyraził na niem nazwiska swego, i ten płód, jeden z bardzo ważnych między utworami Naruszewicza, nawet po zejściu autora, w zbiorze dzieł jego umieszczonym nie został.

Z tego wszystkiego com dotąd powiedział, przestaje być rzeczą zadziwiającą, że kiedy język Polski wszystkie swoje bo-

gactwa rozwinał; w wieku Zygmuntów, który sprawiedliwie złotym zowieśmy; żadnych prawie dzieł dramatycznych nie postrzegamy. Mielibyśmy je zapewne, gdyby podobnie jak w Hiszpanii, we Francyi, Anglii i Włoszech, scena stała się była u nas powszechniejszą ludu zabawą; gdyby ciekawość widzów obudzała piszących. Tą bowiem jedynie drogą, z małych początków: wzrosły najznakomitsze teatru, tą drogą ustalał się smak różnych narodów, tą nakoniec drogą zjawiły się talenta i geniusze. Owe początkowe sceny, w pewnych wymyślane rocznicach, dla zabawy lub nabożeństwa; nigdzie nic godnego uwagi nie wydały: odkąd przecież dramatyka stała się zaszczytem miast, potrzebą ludów, popisem talentów, miejscem chluby rymotwórców i aktorów; odkąd ją ze szkolnych zakątków i z jarmarcznych rusztowań, do publicznych przeniesiono gmachów; odtąd pisarze, mając świetniejsze ubiegania się pole, kierowani sądem głośniejszym; porzucać zaczęli mniej właściwy zawód, i zwolna wprowadzić, ale skutecznie, siebie, sztukę i sędziów swoich kształcili.

Uważając ten wpływ zobopólny, jaki pomiędzy sobą mają, sztuka dramatyczna i upowszechnienie w kraju teatralnych widowisk; gdy obowiązek ocenienia polskiej dramatyki, pociąga za sobą ogólny opis historyi teatru; gdy prócz tego, w postępie smaku i sztuki, odmienne rodzaje tragedyi, komedyi i drammatów lub sobie pomagają lub szkodzą; w niewielkiej liczbie wzorów jaką mi się ograniczać przychodzi, bo o dziełach żyjących poetów mówić nie mam zamiaru, widzę konieczną potrzebę, uwagi moje nie samę wyłącznie komedyi, ale w ogólności sztuce dramatycznej poświęcić.

Nie znam Pameli którą uczony Czacki jako najdawniejsze w Polskim języku dramatyczne dzieło wspomina, kilka słów które z niej przytacza; a w których Pamela mówi:

„że Klechdy to jest tradycje nauczały, jak lubowników przez powietrze sprowadzać“ te słów kilka, jeżeli na pierwszy rzut oka nie każą wątpić o rodzaju drammatu, bo się zdają do komedyi należeć; tedy przynajmniej nie najlepsze o całej sztuce

podają wyobrażenie. Ależ nie byłoby może trudno, i w znakomitych nawet pisarzach, znaleźć mniej godne wyrażenia, zwłaszcza gdybyśmy je chcieli osobno przytaczać. Ileż to wierszy jest w Kornelu, któreby zaledwie dziś komedia przywłaszczyć sobie zdołała.

W najtragiczniejszej podobno scenie, jaką się chlubi scena francuzka, w ostatnim akcie Rodoguny, gdy podany puchar z trucizną trwogą i okropnością przeraża; jeden wiersz w ustach bliższej tronu Xiężniczki, tak się nie zgadza z wszelką stylu i wyrażenia szlachetnością; iż sam Kornel tylko mógł się takiego zapomnienia dopuścić bez zaszkodzenia wysokości sytuacji. Nadzwyczajna wspaniałość obrazu, silne zajęcie wszystkich uczuć słuchacza, nie dają tak łatwo postrzegać tej skazy, która dla mierniejszego dzieła, byłaby przyczyną upadku. Na innych ja względach, co do Pameli, mój domysł opieram. Gdyby ta tragedia ważne jakie mieściła w sobie zalety; czyliżby nas jej autora nazwisko nie doszło? Czyliżby o niej sam Jan Kochanowski prawie współczesny nie wspomniął? Czyliż wreszcie ten zabytek polskiej starożytności, prawie dziś nie istniejący i tylko w dawnym jakim rękopiśmie wspomniany, z kąd Czacki swoją wiadość wyczerpnął, nie należy policzyć do rzędu drobiazgów, którym radość znajdującego zbyt wielką ceną nadaje?

Mimo więc tę wzmiankę Czackiego, Odprawę Posłów Greckich za najpierwsze dramatyczne dzieło poczytywać należy. Podał ją Kochanowski na teatr w Jazdowie pod Warszawą, w roku 1578. Nie była tam grana publicznie, lecz wystawiono ją w obecności autora, na obchodzeniu weselnym u Jana Zamojskiego. Com wyżej nadmieniał, jak wiele niedostatek teatrów przyczynił się do zaniedbania sztuki, potwierdzają to własne autora wyrazy, który się żali, iż to dzieło jego, jakożkolwiek niedokładne, miało zostać w ukryciu, światu nieznane, gdyby go Zamojski na publiczniejszy widok nie wywiódł.

Małą dziś cenę przywiązuje krytyka do owej pierwszej Kochanowskiego tragedii. Rymotwórca sam ją surowo osądził

w przedmowie, sam ją za niedoskonałą uznał, i my o niej takież sąd powtarzamy. Lecz podziśdzien z prawdą i smakiem godzą się Januszowski wyrazy. Uczony ten sędzia, wyliczając wszystkie płody Książęcia Polskich poetów, słusznie się pyta: „ażaliż w tych dziełach nie znalazł każdy, co by mógł godnie pochwalić?” Zdaniem jego: „Co kto weźmie, gdzie wejrzy, najdzie czemu podziwić, z czego się ukochać.” Odmienił się z przeciagiem trzech wieków sposób mówienia, słowo znacznie odmienną postać przybrało, lecz treść prawdziwego zdania nie zmieniła się wcale. Ażeby zupełną Kochanowskiego ocenić zasługę, nie dosyć jest tragedią jego sądzić; trzeba i to mieć na uwadze, że w własnym kraju, żaden go dramatyczny nie poprzedził poeta, i za granicą żadna za życia jego nie zajaśniała przyszłej wielkości dramatycznych pisarzy nadzieja.

Więcej niż dziesięć laty od Cerwantesa, więcej niż trzydziestą od Lopeza i Szekspira, więcej niż pół wieku od Kaldeona i Kornela starszy, żadnych wzorów już nie tylko w Polsce, lecz w Europie nie zastał. A jeżeli od pierwszego wstępu zapatrzył się na piękne starożytną poezję dzieła, jeśli prostotę Eschyla, przeniósł nad szkolną nadętość i deklamacją Seneki; jeżeli w początkowym zawodzie najlepszą drogę obierał; już to wszystko chwałę jego pomnaża. Jest to właściwa w postępie wszystkich sztuk wada i słusznie postrzegał ją Szlegel w ojcu tragedii Ateńskiej, że pierwsze twórców usiłowania, przechodzą zwykle miarę od natury naznaczoną i raczej olbrzymie kreślą postaci, niż wierne a prawdziwe malują obrazy. W Odprawie Posłów Greckich, na takową przesadę żalić się bynajmniej nie można. Prędzejbyśmy zarzucili autorowi niejakie zaniedbanie, niejakie wszelkich poetycznych ozdób zrzeczenie się, nazbyt ograniczoną prostotę osnowy: słowem to wszystko, co wedle pierwotnych i na doświadczeniu opartych zasad, tak bardzo się zbliża do dobrych w dramatyce utworów. Bo jeżeli dziś pomysł Kochanowskiego rozszerzonym być może; ścieśnić go niepodobna.

Wyprowadzając na scenę pierwszy powód wojny Trojańskiej, w pieśniach Homera czerpał charakterystyki swych osób. Menelaos i Ulisses, na czele posłów greckich, domagają się o wydanie porwanej przez Parysa Heleny. Dzieli się zdania w radzie królewskiej, nareszcie Parys przemaga i bezskuteczne poselstwo powraca, aby wojnę i zemstę pod mury Troi przyniosło. Oto cała osnowa tragedii, z kilkunastu scen złożonej, ozdobionej chórami, mającej wszelkie przymioty jedności i prawdy. Schodzi jej na trwodze i przerażeniu, na tych ważnych znamionach, które remi się scena tragiczna od epopei rozróżnia, jednakże litość, tkliwe obrazy, zdania szlachetne, bohaterstwa śmiałość, nie są dla rymotwórcy obcymi.

Taką jest kłótnia Antenora z Parysem, kiedy ten ostatni chce trojańskiego obywatela nakłonić, aby zdanie jego w radzie popierał. Toczy się z ogniem i czuciem żywa rozmowa, rychło zmieniona na wzajemne wyrzuty i groźby.

Gdybyśmy do wierszy Kochanowskiego wdzięk rymów przydali, gdybyśmy nieco szyk wyrazów zmienili, nie naruszając bynajmniej toku sceny; któżby nie uczuł, że Dyego z Gomezem, ani się mocniej, ani z większym podobieństwem do prawdy spierają? Żale Heleny, okropne wróżby Kassandry, mowy w pałacu królewskim, chociaż w powieści, nie w dramatycznym obrazie wystawione; mają przecież wielką, czucia, prawdy i przyzwoitości zaletę, a w owym czasie dobrze myśleć i mówić, już było nie małą zasługą.

Iketaon na przykład, utrzymując stronę Parysa, tak całe zgromadzenie do zatrzymania Heleny nakłania:

Bać się nam Greków każą, ja się więcęć lękam...

Teraz nam Helenę

Wydrzeć pragną, po chwili naszych się żon będą

I dzieci dopominać. Nigdy w swojej mierze

Chciwość władzy nie stoi. Zawdy jako powódź

Pomyka swoich granic nieznacznie, aż wreszcie

Wszystkie pola zaleje. Zawczasu mężowie,

Usuwać karków trzeba, bo w on czas już późno,

Miotać się, kiedy jarzmo na szyję założą.
Sprawiedliwości proszą, a wojnę nam grożą:
Oddaj, albo ci wydrę; taka jest ich mowa.
Winienem sprawiedliwość, lecz nie z hańbą moją;
Kto ją na mnie wyciska, sowitej nagrody
Ze mnie chce i korzyści i zelżenia mego.
Dawnyc to grecki tytuł, pany się mianować,
A nas barbarzyńcami. Ale nie toć jest pan,
Co się w Peloponezie, albo w Troi rodził.
Męstwo i miecz u boku, to pan: tém rozstrzygnie
Kto komu bić ma czołem. Do tego tam czasu
Równi sobie być musim. Ani tego Greczyn
O sobie niechaj dzierży, żeby tak był groźny,
Jak się sam sobie zdaje."

Nie łatwo byśmy znaleźli w ówczesnych Francji pisarzach, w Grewinie, lub w Garnierze podobnego stylu i czystości języka przykłady. Jeżeli z Dmochowskim przyznamy, że w odprawie Posłów Greckich nie masz dramatycznego węzła; usprawiedliwi to na stronę autora, sam czas w którym pisał, samo porównanie z tém wszystkiém co go otaczało w kraju, nawet za krajem. Wreszcie, prostota obrazu nie jest przywarą, jak przeciwnie, zbyt sztuczne niekiedy zawikłanie, nie jest pierwszym dzieł dramatycznych przymiotem. Z prostotą Eschyl, przynajmniej co do osnowy, ukazał Grecy na scenie Ateńskiej Prometeja, Agamemnona, Elektry, same nawet okropnością przerażające Eumenidy. Czyliż ta prostota zmniejsza zajęcie, jakiego doznajemy, czytając Semele Szyllera? Alboż Hektor Książka, ta nierozciąglą scena liryczna, nie ma prawdziwych piękności? Gdyby sztuka takim postępowem wzrastała, jak świetne jej było w Kochanowskim zaczęcie, może czas obecny nie zazdrościłby obcym pisarzom. Ale wiek następny żadnego dla sztuki dramatycznej wieńca nie zdobył.

Pomimo jednak wyraźne smaku skażenie, pomimo chylące się ku upadkowi nauki; sława Kornelowskiego Cyda i Andromaki Rasyna, nie zdołała sceny naszej, zubożać nasz język, niezdołał wydać mocy i piękności tych wzorów, bo już od da-

wna przed Morsztynem zaprzestano wykształcać mowę zwięzłą i harmonijną, mowę Kochanowskiego. Słabe więc były usiłowania Morsztyna, i Bardzińskiego tłumacza tragedyi Seneki; nie przyniosły pożądanego skutku, bo po książkach zostały, nigdy na krajowej nie widziane scenie. Dla tejże przyczyny, wiek ośmnasty, żadnem się tragicznem dziełem nie wsławił, lecz gdy król, nauk miłośnik, wśród nieszczęść kraju, wskrzeszał wiek Zygmuntów pod względem literatury; ujrzała przynajmniej Polska pewny już promień świetniejszej przyszłości. Wzmagał się teatr, któżby temu uwierzył, w tych samych uzacniony cieniach ustronnych, gdzie go niegdyś ciemnota i mylne dążenie zdążyły się na wieczne niemowlęstwo wskazywać. Pierwszy rok upłynionego wieku, zaszczycił urodzeniem swoim Konarski, naczelnik zgromadzenia poświęconego wychowaniu młodzieży: śmiałą ręką, że użyję wyrazów znakomitego mówcy, wstrząsnął pierwszy panujące w Polsce przesady, co do stylu, co do nauk, co do sposobu nawet myślenia; niemniej dobry obywatel, jak mąż uczony, szukał w źródle szczęścia ojczyzny, gdy poprawą wychowania publicznego, chciał przelać w młodzież światło i cnoty swoje. On pierwszy przeniósł do ojczystej ziemi niektóre dzieła Kornela; nie dla tego, aby przekłady swoje za godne naśladowania uznawał, lecz żeby tym sposobem, w uczniach swoich, smak i zamiłowanie najpiękniejszej sztuki ożywił. W oryginalnym jego utworze, w Epaminondzie, dotąd nie drukowanym, więcej się poznać daje szlachetny umysł człowieka i obywatela, niż zdolność poety. Chęć bowiem i praca nie zastąpią rymot wórczego natchnienia. I to równie uważać należy, że piszącemu dla uczniów, rozmaitych wzgląd doradzał, albo obrane do tłómaczenia przeistaczać dramata, albo w oryginalnych, ścieśniać się potrzebą młodych aktorów i przeznaczeniem prywatnego teatru.

Tymczasem, przykładem Konarskiego ustalona, w Warszawie scena publiczna, nie śmiejąc jeszcze odezwać się głosem tragicznym, w komedyi szybki i znaczny postęp czyniła. Oceniając dzieła od połowy upłynionego wieku wydane i wystawiane,

śmiało powiedzieć można, że teatr polski, od wielu innych; oprócz niemieckiego późniejszy, nie miał czasów dzieciństwa. Od pierwszego wstępu młodzieńczy i dojrzewający, szybkim postępował krokiem, jakby dawne lata bez żadnych usiłowań strawione, wpływ zbawienny miały na rychłą jego dojrzałość. Jakoż nie potrzebował z licznymi walczyć błędami, nie szukał drogi wątpliwój, lecz przejął od razu jasne i nadobne wzory; pewnym już ocenione sądem.

Znali je Bohomolec, Czartoryski, Zabłocki. W wysokim stopniu pojmował pierwszy ważność siły komicznej: chociaż ściśniony obowiązkiem duchownego powołania, a od obecnych zwyczajów i poloru świata daleki; dzieła swoje oziębził, nie dając do nich przystępu płci pięknej, a nieokrzesaną gminności dowcipu zbyt częste ślady zostawił. Lecz pomimo tę panującą wadę, pomimo niejaką szkolność, ściśle zachowaną w formie wszystkich niemal Bohomolca komedyj, niewyluczając i tych, które dla publicznego pisał teatru; postrzegać można niemałą i rzeczy obfitość i sztuki znajomość. Naśladował i przerabiał po większej części komedye francuzkich autorów, które bez zaprzeczenia bardzo wiele na tém straciły, że ich raczej wiernie nie przekładał. Mało ztąd oryginalności przyznać mu można i jeżeli kiedy za cel wyszydzenia krajowe przywary obierał; są to zazwyczaj przywary gminne. Dalekim zaś jest od utworu wyższych charakterów, dalekim od znajomości tych delikatniejszych cieni, któremi ukształcenie wady serca pokrywa. To wznioślejsze powołanie komedyi, udzieliło swoich tajemnic sztuki, pisarzowi *Panny na wydaniu*, *Kawy*, a mianowicie *Pysznośkapskiego*. Pierwsze to jest dzieło, w którym główny i nowy charakter, przez pięć aktów stale zajmuje autora. Rozwija on go przez rozliczne zwyczajnego życia stosunki, zdradza tajemnice pysznego skąpca, któryby chciał, bez kosztu, pozorną błyszczącą okazałością, a przydając trafną i dowcipną intrygę, malując wiernie obyczaje czasu i kraju, rzeczą i mową rozśmiesza.

W tym samym czasie (bo wszystkie dzieła wspomnionych

trzech pisarzów, do liczby pięciudziesiąt osobnych sztuk dochodzące, w krótkim lat dwunastu przeciągu Polska ujrzała), zajął teatr nowym blaskiem, gdy już nie tylko prozą, ale i wyborniejszym wierszem zaczął przemawiać. Chłuba ta należy autorowi *Fircyka w zalotach*, a razem tłumaczowi *Amfitryona*, które to dzieło, z toku wiersza i prawdziwości języka, z zapasu wyrażen i przysłówiów, policzonémby zostało do najlepszych przekładów, gdyby więcej tłumaczeniem było. Piękna ta dla narodowej sceny epoka, z jednego tylko względu żal wzbudza. Panuje w niej jakaś swawola i niemal rozwiozłość, zbyt małe przystojności oszczędzanie, wreszcie otwarta rubaszność, która w tak bliskim nas czasie, w takim stanie oświaty, nie mogła pewnie z narodowego upodobania pochodzić. Któż dziś przemawiałby na scenie językiem fircyka, ktoby publicznie wiele wierszy z *Amfitryona* powtarzał? i kto w *Synu Marnotrawnym*, nie widzi potrzeby ujęcia nieprzyzwoitości wyrazom?

I ten zarzut nie ma już miejsca od czasu wystawienia *Powrotu Posła*, zdawało się, że teatr od wszelkiej uwolniony przywary, mógł coraz doskonalszą przewidywać przyszłość. Lecz tu właśnie poczyną się nie dość szczęśliwa, blisko dwudziestu lat przerwa, z krajowych zmian i nieszczęść wynikła, która tak po-myślnemu zaczęciu wcale nie odpowiada.

Przy mnóstwie dramatów niemieckich, zapominaliśmy nie tylko o lepszych wzorach, których można było od cudzoziemców pożyteć, ale i o własnych, już nieszczupłych bogactwach. Komu się sława wyższego popędu należy, którzy autorowie do prawdziwszej powracać zaczęli komedyi, bądź w oryginałach, bądź w tłumaczeniach, wiadomém to jest publicznemu sądowi. Już w najbliższym nas czasie, albo raczej obecnym, oceniamy niepospolity talent kilku pisarzów, komedyi. Czas, co zwykle pisma do poprawności zbliża, obudzony popęd u tych, którzy, acz w pomniejszych płodach, szczęśliwie doświadczają sił swoich, słusznie i większych postępów spodziewać się każą.

Co do tragedyi, lzy słuchaczów pierwszy raz płynęły przy

wystawieniu na scenie publicznej w r. 1777 przekładu *Bewerleja*. Talent aktora, wielką zjednał sławę tej roli. W dwadzieścia lat później, ujrzano *Meropę Woltera* tak źle przełożoną; iż dziwić się nie można, czemu raczej *Cyda Morsztyna* nie grano, czemu odrzucono *Rzewuskiego tragedye*, czemu *Karpińskiego Bolesław III*, *Wybickiego Barbara*, a co nierównie dziwniejsza, dla czego *Gwido Hrabia Blezu Naruszewicza*, zaszczytu wystawienia nie otrzymały.

Widać wprowadzie w dramatach *Rzewuskiego*, zbyt mało wyobrażenia tragedyi. Taż sama czczość osnowy i niedostatek siły komicznej, w dwóch jego komedjach *Dziwak* i *Natret* postrzegać się daje. Czytanie ich, tém się jednak nagradza że niekiedy łatwość wiersza napotykamy. Tak naprzykład, młody syn *Staropolskiego*, grający w pierwszej komedyi rolę dziwaka, a którego dziwactwo na tém tylko polega, że zajęty zwyczajami Warszawy, ciągle przygania zwyczajom wiejskim; w dość płynnych wierszach pierwszą scenę otwiera.

Jakże tu u was nudno, cóż to tu za kraje?

Aż się wstydzę na wiejskie patrząc obyczaje.

Tu się tak właśnie śmieją jak w Warszawie płaczą,

Jak tam chromią, tak u was tańczują i skaczą.

Tu niewiedzą jak pięknie ziewnąć, wdzięcznie kichnąć,

Jak ładnie stąpnąć, jak się rozumnie uśmiechnąć;

Nic tu tego nie znają, ani nawet wiedzą,

Że grzeczni ludzie pięknie stoją, chodzą, siedzą;

Że nawet drzymią z wdziękiem, a gdy ślicznie zasną

Zachowują śpiącego ciała postać krasną.

Lecz autor wkrótce sam w stylu swoim bardzo niegrzecznym się staje, tak że w jego komedjach innych nie mających zalet, i ta rychło znika i w nieprzyjemną gminność przechodzi.

Tragedye jego, są to historyczne zdarzenia, bez mocy, bez węzła, bez charakterów na scenę rzucone. Ubóstwo wybranej osnowy, pokrywa autor dowolnie wynalezioną intrygą miłości, która przedłuża tylko dzieło, ale się z niem rzeczywiście nie łączy. Mało akeyi, mniej jeszcze walki bohaterów z niebezpie-

czeństwami, żadnego namiętności igrzyska, żadnej stylu poprawy. Szczególne są tego pisarza układy. Równie Żółkiewski jak Władysław pod Warną, chwilę się tylko dają widzieć na scenie. Reszta dzieje się bez nich i nie zawsze o nich rzecz idzie. Całe akty często na jedną scenę nie dostarczają osnowy i wszystkie niemal jednakowo się kończą, zawsze bowiem którakolwiek osoba żąda, aby ją druga w samotności zostawiła, a nawet do tego jednych wyrazów używa.

Nigdy z większym podziwieniem czytać nie można owiej starożytniej odprawy posłów Greckich, jak po odczytaniu Rzewuskiego tragedji. Tam prostota i godność nigdy sobie nie ubliżają, tu jakaś dzika przesada odstręcza i razi. Tam mówi Helena, Ulisses, lub Pryam, właściwym sobie językiem; tu wszędzie przemawia sam autor za własnym ubiegający się dowcipem. Tam żałujemy, że Kochanowski do pięknych wierszów rymu nie przydał; tu by właśnie na nieudolne wierszopistwo ubolewać przystało.

Chociaż podobnym wadom, co do głównej osnowy, podlega poniekąd Karpińskiego Bolesław III; chociaż w pierwszym akcie zaraz na pole bitwy usuniony, zbyt małą zostawia treść na zapelnienie tylu scen, które przez to samo, muszą być jedne do drugich podobne; przecież wiele wyrazów Wszebor, żalność króla, pomsta Judyty, jej duma i chęć panowania, godne się być zdają wysokości tragicznej. Jeden panujący błąd, wszelką moc interessu odbiera. Dumna Bolesława macocha, miała być drugą Fedrą, którą nieszczęsna miłość do zemsty prowadzi; ale młody książę nie zna tego niebezpieczeństwa, a przez to chociażby poniósł śmierć zgotowaną dla siebie, widok jej nie byłby straszny, jako proste dzieło przypadku.

W wyższym daleko doskonałości stopniu, pojął Naruszewicz cele dramatyczne. Dowodzi tego kilkakrotnie wspomniany Gwido hrabia Blezyjski. Łatwo poznać można, iż ta trzechaktowa tragedia, dla młodzieży była pisaną. Nie przeto jednak mniej jest godną wyższego rzędu aktorów. Treść jej wyniosła i mocna, nie tylko trwogą i litością przenika, lecz stale i bez przerwy zajmuje

słuchacza. Nie schodzi jej nawet na tych teatralnych obrazach, które będą zawsze duszą tragedji.

W owych pamiętnych czasach, kiedy religijna żarliwość uzbroiła Europę naprzeciw Azji, dla odzyskania grobu świętego, młodzieńcy, dzieci prawie, podług myśli Naruszewicza, należeć chciały do tej krzyżowej wyprawy. Pomysł autora widocznie się tu stosował do miejsca i celu, jakie obrał dla wystawienia dzieła swojego. Znaczna liczba tych młodocianych rycerzy, jęczy w niewoli Saladyna; na czele wszystkich ofiar, młody Gwido zaufaniem towarzyszków i własnym heroizmem jaśnieje. Czyli życie tych nieszczęśliwych ofiar od zrzeczenia się wiary zależy, czyli ich tyran, jako drogich zakładników, przeciw napaści chrześcian używa, czyli za dojrzałych wojowników w zamianę wydać pozwala; w tylu różnych z główną osnową najściślej związanych kolejach, pięknym jest wzorem bohaterstwo Gwidona. Umiał autor stawić go w położeniu tragiczném, kiedy młody rycerz ojca swojego w niewoli poznaje, kiedy z nim walczy o więzy, kiedy się domaga aby Teobald o krwi i naturze zapomniął, a Boga tylko i chwałę szanował, kiedy nakoniec wśród ustawicznych, a coraz mocniejszych walk z ojcem, z towarzyszami i z sobą samym, już wśród okrzyku zwycięstwa, ginie młody męczennik na ojcowskiem łonie.

Przekonany jestem, iż przy łatwej poprawie stylu, dzieło to, acz w większej części nie rymowanym wierszem pisane, mogłoby sprawić pożądane wrażenie.

Są w tragedji Naruszewicza i myśli i wyrazy wysokie. Takim jest słowo Almanzora, gdy w wąpiącym Saladynie, po przegranej bitwie, usiłuje zemstę obudzić.

„Ty żyjesz, to wygrana. Wkrótce się zawstydzisz
Zmiany swojej fortuna, patrząc na twe dzieła
I pogrom nieprzyjaciół. Nie traćmy już czasu
Na słowach: idźmy patrzeć na ich święte zbrodnie;
Idźmy po chrześcijańsku mścić się, i jeżeli
To można, usiłujmy przewyższyć ten naród
Nieludzki, w nieludzkości...

Albo gdy tenże Saladyn w żywój z Teobaldem rozmowie, wyrzuca morderstwa i zbrodnie chrześcijańskim rycerzom:

„Serca wasze bogactw azyjskich chciwe, nigdy dla grobu samego, na takowe trudności i niebezpieczeństwa ważyćby się nie śmiały, gdyby ten fatalny grób w dzikim kędy kraju i nędznym zostawał, nie wieleby z was który dbał o niego.

Sławne „umrzeć” Kornela znalazło tu szczęśliwe miejsce, a śmiałych i poetycznych wyrażen w każdej niemal scenie doczytać się można, z tą tylko różnicą, że Naruszewicz niekiedy przy wzniosłości, zbytętną nadętością, albo też niewłaściwem słowem wykracza.

Tajemnica trafnego stylu nie zawsze znaną była Naruszewiczowi. Silny i wyrazisty w prozie, rozumiał że w wierszu, własności te jeszcze dostatecznymi nie były. Nie pojmował przeto owęj szczęśliwej miary, która w późniejszych dopiero dziełach, a mianowicie w Felińskiego rymach, razem z Barbarą przemówiła właściwszym tragedji językiem. Jeżeli jednak w czytaniu dzieła Naruszewicza, żałujemy, że nie miał stylu Felińskiego; w Barbarze życzylibyśmy niekiedy więcej akcyi tragicznej, więcej dramatycznych obrazów, więcej wzniosłości myśli i uczucia. Dwa przymioty trudne do osiągnięcia, rzeczy i stylu; w ocenie płodów sztuki, rozłączać się nie dadzą. Gładkość i poprawność, sama przez się, nie otwiera wstępu do chwały pisarzom: ale jakiejże doskonałości, jakiej mocy wynalezienia, jak nadzwyczajnego utworu potrzeba; ażeby się w zawodzie poetycznym ostać, bez cudownej sztuki pisania, bez wdzięku, harmonii, a bardziej jeszcze bez uszanowania praw języka. Najszcześniejsze pomysły stać się mogą źródłem nowych zaszczytów, dla tego, kto je sobie przywłaszczy i potrafi dobrze wykonać: kiedy przeciwnie podobny utwór, jak Felińskiego Barbara, długo zostanie świetnym pomnikiem stylu i mowy polskiej.

Dwie tragedye Hoffmana, Heligunda, i Bolesław śmiały, możeby policzone zostały do rzetelnych bogactw naszej litera-

tury, gdyby im nie schodziło na jednym przymiocie, na wierszu, na stylu, słowem, na sztuce pisania.

Usiłują niektórzy ułatwić tę trudność uwalniając się od mniemanych więzów rymotwórstwa, chcą je zastąpić nowemi więzami pożyczonych miar z obcego języka, albo też tworząc sobie swobodniejszy zawód; zręcznie w rozmaitych składach strof lirycznego dytyrambu, pragną pokryć niedostatek pełnego wiersza, jakim zwykle jeszcze dotąd muza naszej tragedji przemawia; wątpię żeby te staranne zabiegi pomyślny skutek uwieńczyły.

Wreszcie, kiedy o pismach drukiem nieogłoszonych, albo też żyjących pisarzów, sprawiedliwe względy mówić mi nie pozwalają, obecną epokę drammatyki naszej zostawić mi przychodzi, krytyce moich w tém miejscu następców. Szczęśliwsi ode mnie, nie będą potrzebować obcych wzorów, ażeby też same przepisy, też same prawdy, o których mówię, z dzieł własnych współrodaków udowodnili. Tego nam życzyć i tego się spodziewać należy.

POEZJA LIRYCZNA.

Ody i Pieśni.

Poezja wszędzie poprzedziła prozę, a pieśni są jej pierwotnym utworem. Od nich zatem należałoby rozpocząć wykład literatury. Lecz kiedyśmy śpiesząc do najwznioślejszych i najobszerniejszych tworów ducha ludzkiego, rozpoczęli go od poematów bohaterów a następnie przeszliśmy do poezji dramatycznej, która u Greków bezpośrednio z epopei wynikała; teraz zastanowimy się nad pieśniami, a od nich przejdziemy do innych pomniejszych rodzajów poezji.

Trudno nam jest zapewne ocenić starożytną Greków i Rzymian poezję, co do jej śpiewności i dźwięku. Wiemy, że u nich czarujący ten przymiot był jedną z najgłówniejszych rymotwórcy zalet. Tak Homer i Wirgiliusz, co nas zdumiewają wielkością obrazów, bogactwem imaginacji, prawdą kolorów, mieli jeszcze dla ludów ich językami mówiących, nowy a nieoceniony powab harmonii i rytmu: i lubo już słyszeć nie możemy tej mowy muzycznej, odkrywamy przecież jej wdzięki, czujemy śpiewność, widzimy, że tak powiem, w samym składzie wyrazów wierne przyrodzenia naśladowanie; wreszcie wielowładne dawnych poetów pienia, mimo zatarte ślady ustnego wydania, jeszcze przemawiają do zmysłów naszych. Jeżeli w każdym dziele poety, słusznie poszukiwać winniśmy tego przymiotu, czémżeby bowiem bez niego była poezja? tém silniéj to wyobrażenie łączy się z samym wyrazem: *Ody i Pieśni*.

„Śpiew wystawia mi nagle natchnienie, za pał, uczucie, któ-

rego w sercu mojem utrzymać nie mogę, i pragnę go innym udzielić. Zdaje się przeto, że nic wyuczonego, nic coby było skutkiem zimnej rozważy i przygotowania, nie jest udziałem ody. Wieszcz zatem, wyższą mocą natchniony, poda mi więcej uczuć i obrazów, niż rozumowań; więcej porywać i zachwycać, niż przekonywać mię będzie. Jeżeli odgłos harmonijnej lutni, jeżeli wrażenie dźwięków którym się oprzeć nie mogę, jeżeli rokosz jakiej sam poeta doznaje i innym udziela, gwałtownie serce jego porusza; przechodzi wtenczas aż do entuzjazmu. Obrazy mijają i tworzą się przed jego oczyma—lud go słucha z zapomnieniem o sobie, jak wyroczeni, jak przepowiedni, jak poety. Sam niepojętą uniesiony mocą, unosi drugich, zda się, że wzorem Sybilli, obcej ulega potędze i głos jego wtenczas ustaje, gdy bóstwo co go natchnęło, zmordowanego opuszcza.”

Tak starożytni pojmowali poezję liryczną i nie zmieniły się dotąd jej prawa. Kiedy *Tyrteusz* pieśniami swemi zapewniał Spartanom zwycięstwa, kiedy *Orfej* urokiem śpiewu usypiał strażę piekielne i z łona śmierci, cel swojej miłości, Eurydykę wyrwał; kiedy na głos wieszczki wspaniałe powstawały grody; zmyślenia te czémże były, jeżeli nie skutkiem wielkich wyobrażeń, jakie miano o powołaniu rymotwórcy? Sztuce tej przypisano pierwsze ukształcenie człowieka, szlachetne jego uczucia i wstręt do dzikości. Pierwsi dziejopisowie, pierwsi prawodawcy, przemawiali językiem poezji.

Zaledwie niektóre ułamki najdawniejszych liryków, zachowała nam odległa starożytność. Najznajomszym z greckich pisarzy pieśni bohaterów jest Pindar. Chwale jego oddał cześć Alexander W. gdy burząc miasto rodzinne tego poety, dom w którym się rymotwórca rodził, oszczędzić kazał rozhukanemu żołnierstwu; co zaś do poetycznej wartości, wiadomo ile go oceniał rzymski liryk Horacyusz, gdy naśladowanie jego za rzecz niepodobną poczytał.

Mamy w polskim języku przekład najznakomitszej ody Pindara, na pochwałę Hierona króla Syrakuzy, który na igrzyskach

wyścigowych zwycięstwo otrzymał. Nie można zapewne z tego tłómaczenia sądzić o pierwotnym utworze, co do wyrazu i dźwięku, tak dalece tłómacz mało miał względu na język w którym pisał, tak zaniedbał wszelką miarę rytmiczną, tak często wspaniałość nadętością zastąpił—ale nie uniknie uwagi czytającego, silny rymotwórca zapał, mnogość okazałych obrazów, śmiałość wyrażen i ta najtrudniejsza część poezyi, co zwykle w jednym rysie szczytności osiąga.

Ody Pindara i innych liryków greckich, wynikające z religijnych podań i wspomnień ojczystych, nie dosyć są dla nas zrozumiałe. Współcześni i ziomkowie poety, pojmowali to co dla nas jest obojętnem, a nagle przejścia, różnorodne części w odach Pindara, nie raziły ich smaku i pojęcia.

Z liryków łacińskich, jeden Horacyusz doszedł do naszych czasów. Kwintylijan, dobry sędzia smaku, zapewnia nas, że nie mamy przyczyny żałować straty innych. Laharpe w rozbiorze dzieł tego poety-filozofa, przyznaje mu ogień Pindara, łatwość i wdzięk Anakreona, a przenosząc go nad obydwóch, dziwi się szczególnie temu nadzwyczajnemu talentowi, co przechodząc od rzeczy wyniosłych do pospolitych, z równą doskonałością i smakiem umie wznosić i zniżać tony, zawsze pełne myśli i dźwięku.

„Czyli, mówi, pochwycony wieszczym duchem, z lutnią swoją zasiada na radzie bogów, lub na zwałiskach Troi, czyli na szczytach Alp, lub przy boku pięknej Glicery; głos jego odpowiada zawsze przedmiotowi, którym natchniony został. Jest on wspaniałym na Olimpie, przyjemnym i czułym przy kochance; i z równą łatwością maluje rysy wielkiej duszy Katona lub Regulusa, jak czarujące pieszczoty Licymnii, lub wabność Pirry. Równie szczery przyjaciel roskoszy jak Anakreon, nie ustępując mu wdziękiem, więcej ma od greckiego liryka filozofii i dowcipu; równy Pindarowi w mocy wyobraźni, przewyższa go moralnością i potęgą myśli.

„Jeżeli się zastanowimy, dodaje ten sam sędzia, nad mądrością jego zdań, zwięzłą wyraznością stylu, harmonią rytmu,

rozmaitością rzeczy; jeżeli sobie razem przypomnimy, że ten sam pisarz, wydał satyry pełne dowcipnej trafności, rozsądku i wesołości, listy obejmujące najlepsze prawidła i nauki towarzyskie, a to wszystko w wierszach, które same z siebie piętnują się w pamięci każdego, że napisał sztukę rymotwórczą, która jest i będzie zawsze księgą dobrego smaku; któż się z nas nie zgodzi, że umysł Horacyusza jest jednym z najdoskonalszych tworów, jakie natura upodobała sobie wydać i ukształcić.”

Można sprawiedliwie powiedzieć, że ten tylko pojmie prawdziwe zalety poezyi lirycznej, komu się Horacyusz podoba, kto nie tylko pomysłów jego wzniosłość i delikatność, ale razem mowy jego siłę, wyrazistość i wdzięki umie oceniać. Tak go zapewne czuł i pojmował znakomity krytyk angielski Blair; gdy wyrzekł, że między poetami lirycznymi, tak dawnymi jak późniejszymi żaden Horacemu nie wyrównywa, ani w ścisłej poprawności, ani w harmonii i wyborze wyrażen. „Jakoż, jeżeli się zdaje iż poeta Rzymski nie ma wygórowania Pindara, wysokość jego natomiast i trafniejszą jest i trwalszą. Jakikolwiek przedmiot obiera, rzadkim a sobie tylko właściwym przyrodzenia darem, odkrywa w nim najcelniejsze piękności, te przyswaja, zbytecznych nie szuka, i woli raczej zawsze być wielkim, aniżeli ubiegając się niekiedy za mylnym szczytności pozorem, zstępować z niej nagle, i nierównością obrażać. Dla tego, kiedy sąd ukształconego smaku, innych pisarzy pieśni porównywa i różny im stopień chwały przyznaje; Horacemu, wszystkich narodów zdanie, cały świat uczony, doskonałość przyznały. To uwielbienie powszechne, od nikogo niezaprzeczane, gruntuje się nie mniej na samej poezyi, jak na rozmaitości przedmiotów które obierał. Nie masz bowiem stanu, nie masz wieku, nie masz przygody życia, w którejby pieśni jego nie stawały się szlachetną pociechą i nauką człowieka. Jeżeli filozof Platon wiele czerpał w rytmach Homera; Horacy odzyskał to na filozofii, co ona na poezyi zdobyła. Może nieco pobłażający obyczajom prywatnym, lecz surowy pogromca błędów publicznych, kształci obywateli i bohaterów, karci

podłość, szlachetne zaś cnoty nieśmiertelnym wieńcem nadgrada. Z talentu pisarza sądzić można o charakterze człowieka. Wesoly, poważny, żartobliwy, czuły, wyniosły, śpiewał roskosze, namietność, mądrość i chwałę, a nigdy właściwego rzeczy nie zaniedbał tonu, czyli mówi do Pana świata, czyli do opiekuna i dobroczyńcy swojego, czyli do miłej osoby, do przyjaciela, lub domownika. Zarówno podoba się wszystkim, bo do czucia, imaginacji i rozumu przemawia.

Chcieć wskazywać prawidła ody, trudnóm byłoby usiłowaniem. Jakże bowiem obmyślić ten rodzaj rymotwórstwa, którego duszą jest czucie i zapal? Ośmielę się jednak wspomnieć prawdy niektóre, mogące służyć za przewodnię tym, którzyby z lutnią w rękę, Horacego naśladować chcieli. Jego pieśni dostarczają nam wzorów i prawideł.

Pieśń jest odgłosem wzruszonego serca, przemawia w niej czucie i zapal. Podobnego rodzaju uniesienie, zapewne ani długo trwać może, ani powinno. W obudwu razach, rymotwórca mógłby zmordować lub siebie lub słuchacza. Niech nas przeto nie łudzi wzór pieśni greckich Pindara, które mimo ognia i entuzjazmu, mają dla nas niejaką rozwlekłość przywarę. Dostatek jest przeczytać najslawniejszą tego pisarza Ode na pochwałę Hierona Sycylijskiego, tłumaczoną przez Naruszewicza. Chociażbyśmy nawet usunęli z niej tyle szumnych i niewłaściwych wyrazów, pochodzących z winy tłumacza; jeszcze sama jej długość wskazywałaby nam poema, bliższe jakiego ustępu bohaterskiego niż pieśni.

Nie odpowiadają również temu zamiarowi owe obszerne wstępy i wezwania przychylné muzy, mało któremu rodzajowi właściwe, bo główną zaletą pism wszystkich jest rychło przystępować do rzeczy. Zdarza się niekiedy słyszyć poetę rozwlekłe i górnie zapowiadającego, co śpiewać przedsięwzie, żąda on wyższej mocy aby go natchnęła, przecież to co miało być pieśnią, krócej trwa aniżeli prośba o natchnienie. Oda, dla tego samego że jest skutkiem wyższej siły, tém prędzej w głąb przed-

miotu samego wstępować powinna. Dowodem tego i wzorem najlepszym Horacyusz. Jeżeli kiedy wzywa pomo cy bogini, *descende coelo*, powolna chęciom jego, już go wysłuchała, i w téj saméj strofie przedmiot autora widzimy, nie postrzegając prawie czy on sam, czy bóstwo do nas przemawia.

Oda będąc z natury swojej poematem krótkim i ograniczonym, unikać powinna tego wyczerpania obrazów, któreby poznać dawało niejaką usilność i namysł poety. W pieśni żywéj i gwałtownéj, często pozór jakiegoś nieładu postrzegać się daje, lecz ten sam nieporządek niech będzie owocem czucia nie zaś dowolności pisarza, niech go sama natura stworzy, a sztuka ukryje. Prawda ta z samego rodzaju poematu wypływa. Jeżeli bowiem istotnym ody znamieniem jest zapal, i prawie nadprzyrodzone natchnienie; tedy trudno byłoby podobne znamie upatrzeć, w dziele złożoném z osnowy i kolei ścisłego rozumowania; nawzajem oddając się bez hamulca mylnym wyobraźni urojeniom; możnaby utworzyć pieśń dobrą w częściach, nie doskonałą w całości, Niezdołalibyśmy nazwać nawet takiego utworu.

Pewna miara w samém wygórowaniu, tak jest potrzebna, jak nieodzownie sam rozsadek wskazuje, iżby rymotwórca nie dawał poznać, że w jednym przedmiocie wszystkie swoje siły wyczerpał.

Miał zapewne Horacyusz obszerne pole do wzniosłych obrazów, do najwyższego zapalu, kiedy zwycięstwa Augusta opiewał.

Jakież ci ojców, jakie ludów chęci
Dostarczą godnych zaszczytów i darów,
Coby twe w dziejach do wiecznej pamięci
Podały sprawy! największy z Cezarów.

Gdziekolwiek słońce promieniem dosięga,
Wiedzą co może oręż w twój prawicy!
Ci, których rzymska niedoszła potęga
Już go doznali, srodzy Windelicy.

Już mężny Druzus, twojemi orszaki,
Dzikich Gelonów pokonał narody,
I szybkich Brennów prześcignawszy szlaki,
Nie raz postrącał z groźnych Alpów grody.

Wnet w walnej bitwie swą bronią zwyciężką,
Starszy z Neronów srogie Rety żenie,
Miło nam było patrzeć, jaką kłeską
Pongkał na śmierć lejących szalenie.

Jak kiedy Auster wyrze szumne słoty,
Gdy ciemne chmury Plejady przerwały,
Tak chciwy zetrzeć nieprzyjaciół rotę,
Rozpuścił konia na ognie i strzały.

Przecież w tym zapale nie utrudza on słuchacza mnogiem
wyliczaniem zwycięstw Augusta, tém bardziej nie wchodzi w ich
szczegóły: chociażby takiemu rymotwórcy, jakim był Horacyusz,
dostarczyły zapewne pięknych i ważnych obrazów, ale szczęśli-
wem jakimś umiarkowaniem, razem jest szczytnym i jasnym,
wielkim i zrozumiałym, i kiedy wiele powiedział, nie zdaje się
jednak dać poznać, że mu nie więcej do powiedzenia nie pozos-
tało. Nie ma tu słońc, światów, burz, gromów, któremi nie raz
tak niezręcznie, i bez potrzeby szafuje daleki od Horacego poe-
ta; co zmyśla zapał, wysila się na lot wysoki, a szumnością tyl-
ko wyrazów zastępować chce pozór natchnienia. Kto się weczy-
ta w doskonałe wzory łacińskiego liryka, pozna jak tam bez tru-
du rodzą się myśli, obrazy, kolory; jak naturalnym jest wdzięk,
jak żywem uczucie, jak mu posłuszne wyrazy, jak sama szczy-
tność płynie bez kosztu. Jeżeli chce przyjaciela, wspomnieniem
nieodzownej śmierci, do hojniejszego użycia darów fortuny za-
chęcić; jakże trafnie, jak łatwo, wdzięcznie a razem ozdobnie
do niego przemawia?

Eheu, fugaces Posthume, Posthume,
Labuntur anni: nec pietas moram,
Rugis et instanti senectae,
Affert; indomitaque morti...

Lecą niestety, Postumie, Postumie,
Ulotne lata; a zmarszczków na skroni,
Wieków, ni śmierci niezgiętej dłoni,
Pobożność wstrzymać nie umie.

Choćbyś stu woźni, w każdym dniu co znika,
Niewzruszonego uśmierzał Plutona,
Który Tytys i Geryona

Trojnym wód kręgiem zamyka;
Napróżno; każdy przebędzie te wody,
Ktokolwiek darów używa tej ziemi,
Czy król otoczony blaski świetnemi,
Czy kmiotek z nędznej zagrody,

Próżno przed krwawym marszem będziesz stronił,
I ryczącego wśród morza nawału,
Próżno w jesieni szkodliwych ciału,
Austra powiewów się chroni;

Pójdiesz gdzie Kocyt czarne toczy źródło,
Gdzie ród shańbiony Danaid przebywa,
I gdzie Syzyfa kara straszliwa,
Na wieczne wskazała znoje.

Opuścisz ziemię, dom i lubą żonę,
A z tych drzew twoich pieszczonych tak mile,
Nie pójdą z panem trwającym chwilę,
Jak cypry znienawidzone.

Wtenczas sto kluczmi cekub zamykany,
Wkrótce się ręką dziedzica rostoczy,
I lepsze wino posadzkę zboczy,
Niż w ucztach piją kapłany.

Jeżeli w niewinności sumienia bezpieczeństwo swoje po-
kłada, jakże tę prostą myśl poetycznie wyjawia, w pieśni do
Arysta Fuska:

Integer vitae, scelerisque purus...

Nie skażon w życiu i od zbrodni czysty,
O groty Maura ni o łuk nie stoi,
Ani on w kołczan, ani w grot pierzysty,
Fusku się zbroi;

Czyli przez Syrty ma dążyć słoneczne,
Lub przez Kaukazu niegościnne skały,
Czyli przez miejsca, co myją bajeczne
Hidaspu wały.

Wszak i przedemną wilk w Sabińskim lesie,
Gdy moją śpiewam Lalagen bezbronny,
A myśl bez troski w głąb błędnego niesie,
Uciekł niegonny.

Przenieś mię w gnuśne tych stepów odłogi,
Gdzie się tchem letnim drzewo nie uwdzięcza,
W ten zakąt świata, który mgła i srogi
Jowisz udręcza.

Przenieś mię w strefę wozem słońca wrzającą,
Posadom zbrońną; kochać będę z chlubą,
W uśmiechu słodką, i słodko mówiącą,
Lalagen lubą.

Jeżeli rymom swoim wieczną zapowiada chwałę; jakże go
chlubna nadzieja ożywia, jak wysoki podaje mu obraz przy-
szłości!

Pomnik wzniosłem niepożyty,
Wyższy nad piramid szczyty,
Trwalszy nad marmur i spiże:
Nie zburzą go wichry chyże;
Niszczące nie tknie powietrze,
I potok czasu nie zetrze.
Nie wszystek umrę; droższa mnie połowa,
Nieśmiertelny byt zachowa...

Jeżeli wystawia słodczye życia wiejskiego, któż ich ponie-
tom oprzeć się zdoła?

Jeżeli mu idzie o wydanie prawdy moralnej, że *cnotliwa
spokojność prawdziwem jest szczęściem człowieka*; prosta myśl,
jedno zdanie filozoficzne, przybiera pod ręką rymotwórcy świe-
tne kolory najpiękniejszej poezji.

Poeta w wielu pieśniach opiewa słodczy życia wiejskiego,
naucza, jak marną pychę trzeba pogardzać. Myśl w pojęciu moral-

ném nie mniej obfita jak ważna. Gdybyśmy rozwijać ją chcieli,
ileżby nas widoków, ile obrazów, ile prawd uderzyć mogło. Tu-
by nas zajmowały wszystkie ponęty wiejskiego ustronia, tamby
odstraszała niestałość fortuny, wrzawa obozów, zgiełk miast,
chytrość dworów; w zwyczajném rozumowaniu staralibyśmy się
wyczerpać z jednej strony wszystkie powaby, z drugiej wszelki
wstręt i odrazę. Nie potrzebował przecież tak rozległego zawo-
du rymotwórca, w kilku strofach zamykał prawdę do której
chciał serca nasze pociągnąć; i jeszcze w tych kilku strofach
zdołał pomieścić co ma najświetniejszego imaginacya, co mają
najważniejszego dawnych wieków wspomnienia. Otóż jest w po-
etycznym nieładzie, najściślejszej myśli i rozumowania porządek,
oto prawdziwa poezya, która ożywia i stwarza.

Pieśń długo nad jednym widokiem zatrzymywać się nie
może; a lubo obrazami żyje, muszą one być nagłe i szybkie, czę-
sto w jednym wierszu, w jedném słowie zamknięte, i przez to
samo silnie uderzające.

Do znamion właściwych odzie, należy bez zaprzeczenia co
do jęj formy i to, że się składać powinna ze strof równie liczbą
wierszy jak ich miarą do siebie podobnych. Przeznaczona do
śpiewania, nie mogła u starożytnych bezkarnie opuszczać téj po-
staci, jaką jęj harmonia muzycznego rytmu nakazywała. U nas,
lubo jęj nie zawsze towarzyszy muzyka, któż przecie nie czuje,
że sam dźwięk sztucznie ułożonych spadek, przyjemniej ucho
uderza, a zatém i silniej do czucia przemawia? Bo urok harmo-
nii nieodłącznym jest poezji przymiotem. Jeżeli się za nią mó-
wca ubiega, jeżeli pełnością i brzmieniem wyrazów, siłą dowo-
dów powiększa, jakże nierównie troskliwiej starać się o nią po-
winien ten, co sobie imię wieszczu i śpiewaka przyznaje? Ileż ra-
zy doświadczamy tego, jak piękne nawet obrazy i wznioślejsze
myśli tracą moc swoją, gdy je niedostatek talentu, z dzikim
i niesfornym dźwiękiem połączy! Taki jest na przykład wstęp
ody Pindara do Hierona, mniej szczęśliwie na polski język prze-

łożonej, gdzie tłumacz to właśnie najwięcej obraża, co grecki rymotwórca za najwyższą chlubę poezji lirycznej przytacza.

Lutni złota, Febowych palców słodka wrzawo!
O ty muz czarnobrewych najmilsza zabawo,
Na której wdzięk przewodni chybka stopa skacze
I gładki kształtnie łamą głos usta śpiewacze.

Ani lekka stopa nadobnej nimfy, ani wdzięczne usta śpiewaka, nie zdołałyby tu lubych kształtów wydobyć, z tej niesforniej tkaniny wyrazów tłumacza. Lecz gdy się zastanowimy, że w ciągu dwóchset podobnie napisanych wierszy, nie widać żadnego starania o rytm, któryby albo zbyt przedłużoną jednostajność przerywał, albo w pewnych spoczynkach do znanego wdzięku powracał; cóż tej odzie prócz nazwiska zostanie? Podobne pieśni nie różniłyby się od listu rymowanego. Nie tylko poezya, lecz wszystkie sztuki piękne, mają ten spólny przymiot, że się w nich przymus i trudność nie podoba słuchaczom i widzom, ale przeciwnie, trudność pokonana szczęśliwie, oznacza wyższość talentu.

Oceniając prawdę tego postrzeżenia, nie zechcemy skwapliwie potępiać pieśni lub hymnów dytyrambami zwanych, lecz sąd nasz oprzemy w tej mierze, na samym przedmiocie jaki obrał poeta. Jeżeli ten przedmiot wskazywał mu konieczną zmianę tonów, wedle różności obrazów, naówczas sama rozmaitość harmonii, stanie się nową Ody zaletą. Już to nie będzie dowolność i swoboda pisarza, ale sztuka może trudniejsza od pierwszej. W takiem zapewne rozumieniu pochwalał ją Horacyusz, gdy w pieśni do Julia wysławia poprzednika swego mówiąc:

—Per audaces nova Dythyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege volutis.

W późniejszej literaturze znajdujemy dość liczne tego rodzaju pieśni: sławny i z poetycznego zapału i z okoliczności czasowych dytyramb *Delilla o nieśmiertelności duszy*, nie przeto

mniejszą ma chwałę, że w nim strofy tak są różne i niepodobne; lecz ustąpić musi dytyrambowi Aleksandra Pope o muzyce, dla tego, że co w pierwszym pisarzu dziełem może jest pośpiechu, w wykonaniu rozkazu dzikiego nieszczęśliwej wówczas Francji dyktatora, to w poecie angielskim stało się koniecznym i naturalnym skutkiem obranego przedmiotu. Najlepiej to okaże samo przytoczenie wzoru. Oto jest oda poety angielskiego o muzyce: przełożona przez J. U. Niemcewicza.

Zstąpcie dziewice, zstąpcie i słuchajcie
Brzmiące narzędzia, strony naciągnięte
Rozlicznym głosem wzbudzajcie!

Niech dłońmi waszą lutnie poruszone

Wydadzą pienia miłosne,

I cytry skargi żałosne.

Niech huczne trąby uderzą

Sklepienia drżące

I echa brzmiące

Huk ten niech szerzą.

Podczas gdy co pełniejsze, niższe tony trzyma

Wspaniały uroczysty organ się nadyma,

Słuchaj, jak w słodkiej i czystej nucie,

Lube w sercu wzbudza czucie;

Znów głośniej, i głośniej jeszcze,

Szerzy bogów pienia wieszczce.

Zwycięstw pienia, wspaniałe śmielsze tony głoszą,

Wzbudzają radość, trwożą, łagodzą, unoszą;

Aż stopniami słodziej płynie,

Głos ciszej mdleje,

Coraz wolniej,

Tłumi się, tłumi i ginie.

Któż to nie poznaje, iż rymotwórca przedsięwziął słowami muzykę i jej skutki wyrażać? Zda się nam słyszyć te rozliczne narzędzia które wspomina, rozeznawamy tak rozmaite ich dźwięki, i niemal pośpiech lub zwolnienie taktów czujemy.

Muzyka sercem ludzkim umie władać
Broni mu zbyt się wznosić, nie daje upadać.

Ślepój radości gdy się człek powierza,
Ona go słodkim głosem swym uśmierza;
Gdy tłoczy duszę ciężar strapienia
Niesie jój ulgę przez łagodne pienia.

Ona zapala ogniem wojowników
Leje balsamy w rany miłośników:
Kiedy słodkie pienia głosi
Smutek głowę swą podnosi,
Morfeusz łoże porzuca,
Zawiść zjadłę węże zrzuca,
Ustają wewnętrzne rosterki i zwada
I oręż z ręką morderczych wypada.

Lecz kiedy za ojczyznę walczyć nam przychodzi,
Jaki zapal, trąb wrzawa, w sercach naszych rodzi,
Tak gdy pierwszy raz w Argos, w niewidzianym wzorze,
Śmiały okręt spuszczano na bezdenne morze,

I drzewa w Pelionu wierzchołkach zrodzone,
Pławiąc się, z zadziwieniem piły wody słone;
Gdy się czarna wznosi fala,
Za pierwszym wiatrów wzruszeniem,
Orfeusz wojennym pieniem
Do boju wodzów zapala.

Rycerze tarcze ogromne podnoszą,
Błyszczą oręż w zapalcząwą dłoń,
Morza i skały głos w koło roznoszą:
Do broni! do broni! do broni!

Cóż kiedy przez zapory piekielne, wieczyste,
Przez wrzące Flegetonu nurty płomieniste,
Zawiodła wieszczą silna moc kochania,
W blade, okropne umarłych mieszkania?

Jakie przekleństwa okrutne,
Co za widowiska smutne
Ujrzał na brzegach strapionych!

Okropne męki,
Cierpiących jęki,
Huk ogni wrzących,
Wrzawa bluźniących,

Rozpacz i łkania,
Płacz i narzekania
I skargi duchów dręczonych.

Lecz słuchaj: trąca lutni strony drżące,

Wytchnęły duchy cierpiące;

Patrz jak cienie się zbliżają,

Syzyf z potu otarł czoło

Ixyon zatrzymał koło,

I blade widma słuchają

Jędze na łożu żelaznym usiadły

I z głów ich węże rozwinięte spadły.

Niepodobna prawie znaleźć innego przedmiotu, do którego się tak ściśle zastosować mogła rozmaitość pieśni dytyrambem zwanój. W siedmiu odmiennych strofach zawarł poeta rozmaite muzyki przymioty, jój moc nad namiętnościami człowieka, jój władzę nad całą naturą, w przytoczeniu podróży Orfeusza do piekieł; a za każdym uczuciem, za każdym nowym obrazem wiersz jego różną miarę przybiera. Taka rozmaitości zaleta ła two niknie, a niekiedy nawet szkodzi, skoro autor własnej dogadzając swobodzie, dla tego tylko pisze dytyramb, aby trudności i formy Ody uniknął.

Zastanowić nam się należy nad siłą wewnętrzną a mianowicie nad zapalem lirycznym. Gdyby oda miała za cel wyłączny ogłaszać chwałę bohaterów, i serca słuchaczy do wzniosłych uczuć zapalać; szczytność i wygórowanie byłoby jój wyłącznym przymiotem. Nigdzie bowiem mierność więcej nie razi, jak w tych krótkich a gwałtownych uniesieniach szlachetnego umysłu. Lecz nie oddala od siebie poezya liryczna i tych lekkich igraszek, które niczem więcej nie są, jak płodem wesołej chwili szczęścia, roskoszy. Tak w hymnach Pindara wszystko jest wysokiem, i szczytnym, w Anakreonie wszystko przyjemnym i delikatnym. Horacyusz obie zalety połączył. Widać w nim hojną ręką sypa ne najobfitsze bogactwa wygórowanej poezyi. Ten rodzaj wymaga stylu wzniosłego, ciągu myśli szlachetnych, wyrażen sil-

nnych, obrotów śmiałych, figur świetnych i dźwięków zawsze przyjemnych. Zapał nie opuszcza go nigdy, nie ostygają na chwilę. Jeżeli chce sławić zwycięstwa Augusta, obecne są jego myśli rozliczne ludy pokonane rycerskim orężem.

Co szybkich Brennów prześcignawszy szlaki,
Nie raz postrącał z groźnych Alpów grody;

te nawet dzieła które nie miały zaszczytu obecności Cezara, do niego należą.

Twoje tam były bogi, rada, wodze,
W dzień tej rocznicy, kiedy bez oporu
Lud Aleksandra, przyjmując cię w trwodze,
W opuszczonego witał bramach dworu.

Jeżeli chce ubóstwiać pana swojego, jakże zręcznie podchlebia,
jak wytworne są jego pochwały.

Ach późno wracaj pomiędzy niebiany,
Tu baw wesoły i władać Rzymianą;
Nie chciej, że tobą niegodni się cieszyć,
Do bogów śpieszyć.

Jeżeli pragnie umysł stałego obywatela utwierdzić, zdanie
moralne przybiera natychmiast pod piórem jego nowe życie,
i staje się nieporównanym w poezji obrazem.

Męża prawego, i niezłomnej duszy
Ni wściekłość gminu, i wrzaski zbrodnicze
Ni groźącego tyrana oblicze,
Stałych przedsięwzięć nie wzruszy.
Niech miota burze Auster szalony
Niech wielki Jowisz grom po gromie ciska,
Choćby świat runął z posady strącony,
Nie uległęgo przywałą zwaliska.

Lecz kiedy do kochanej przemawia osoby, kiedy się z przyjaciółmi weseli, kiedy składa wdzięczny bukiet przy nogach piękności, styl jego nie szuka ozdób w wzniosłych obrazach, lecz samą tchnie słodyczą, miękkością, i tém, że tak powiem, zaniebaniem, które zdaje się z niechceniem kwiaty rozrzucać. Takie

były pieśni starożytnych, które im rokosz i wesołość natchnęła, krótkie, nieskażone przesadą, lecz proste a nadobne, jak Gracye, jak piękność bez wytwornych strojów bardziej powabna.

Przytoczmy niektóre wzory tej lekkości, tak rzadko dziś szczęśliwie naśladowanej, z pieśni Anakreonta, tłumaczenia Fr. D. Książnika, zostających dotąd w rękopiśmie.

1.

Wiosna.

Oto nam wiosna miła,
Róże wdzięczne rozwiła.
Cisza łagodzi morze,
Żóraw z daleka leci,
Pływa gęś po jeziorze,
I słońce jasno świeci.
Pagórki zielenieją,
Idzie praca z nadzieją
Na łąki i na niwy,
Którym się lasy śmieją.
Bujne zboża runieją,
Pęka się kwiat oliwy,
Winorośle sok leją,
Hojnie wszystko rozkwita,
Będzie jesień obfita.

2.

Do konika polnego.

Błogość koniku polny!
Jako król pod lipiną,
Tyś rosy odrobiną,
Rozpościerasz głos wolny;
Twój cały świat okolny,
Cokolwiek widzisz w lesie
Cokolwiek ziemia niesie.
Tyś przyjaciel rolnika
Nie czynisz jemu szkody;
Żądanym cię okrzyka
Wieszczem letniej pogody.

Tyś to i muz kochanek:
I sam Appollo młody
Dał ci wdzięczny organek
Co dniem i nocą nuci.

Starość ciebie nie smuci;
Mimo postaci drobnój,
Bez krwi, ciała i chuci,
Prawieś bogom podobny.

Przytoczmy jeszcze dowcipną allegoryą Moschusa; nie tylko dla wartości oryginału, ale dla wdzięków lekkiego przekładu.

Niekiedy jeden tylko pomysł, jedna powieść allegoryczna składa pieśń całą, a ta drobnostka mile zachwyca. Taka jest piosneczka następująca:

Muzy, bożka miłości
Kwiatami związanego
Darowały piękności.
Troszcze się matka jego,
Hojna w ręku danina
Byle wykupić syna.
Już on się nie wyzwoli,
Miło mu w tej niewoli.

Nic nie masz dowcipniejszego nad to zmyślenie. Miłość stawiała Muzom zasadzki; schwytano nieprzyjaciela, związano go i oddano pod straż piękności. Matka chce go wykupić z niewoli, lecz on te więzy nad wolność przekłada. Któż nie postrzega ile jest rysów miłych i delikatnych w tém drobném zmyśleniu?

Trudno nam jest wyczerpać wszystkie zalety Horacyusza, chociaż tą tylko drogą powziąśćbyśmy mogli zupełne wyobrażenie o poezji lirycznej. Kto zechce poznać ten wzór nieporównany, szukać go musi w samym oryginale: bo najdoskonalszy z rytmotwórców, nie został dotąd dokładnie przełożonym na żaden z żyjących języków. My równie, chociaż w poznaniu literatury greckiej i rzymskiej, od innych narodów dawniejsi, nie zaszczyca-

my się dobrém dzieł jego tłumaczeniem. Zapewne mowa sama Greków i Rzymian, ułatwiała starożytnym dostąpienie tych piękności, których naśladowanie w dzisiejszych językach tak trudnem się staje. Im więcéj mowcy i poeci nowéj literatury, podlegać muszą więzom grammatycznego słów szyku, tém mniéj dla nich przystępną jest owa harmonia, która w rytmach Horacego, dziwnym nas urokiem zajmuje. Jeżeli przecież, mimo te zawady, pisarze Francyi, Włoch, Anglii, tak wysoką w téj mierze doskonałość osiągnąć zdołali, ileż jéj godzi się dopominać od piszących w języku polskim, który tak słusznie przyznawać sobie może bliższe podobieństwo z mową Homerów i Horacych! Nie jest płonąca chluba, nie polega na samém przywiązaniu do narodowej własności, ale na rzetelném bogactwie, które zdolnéj powierzone ręce, dozwala nam ubiegać się o wszelkie skutki dokładności, mocy i wdzięku, nie wyłączając nawet téj spiewności, co liryczne pienia ożywiać powinna. Mamy wszakże język w toku swym wolny, w zwrotach rozmaity, w kształtach nie tamowany i obok swobody co do szyku wyrazów, tyle jedynie pewnym prawom uległy, ile tego siła, jasność i ozdobność wymaga, ile żąda ton i kolor każdemu obrazowi właściwy. Dopomagają nam rozmaite zakończenia wyrazów, wedle rozmaitych przypadków, osób, czasów i względów; nie krępuje nas swoją jednostajnością składnia, wreszcie sprzyja obfitość dźwięków, równie męzkich, rycerskich jak łagodnych, pieczonych i tkliwych. Lecz te wszystkie przymioty są dostateczne, aby się u nas ozwały rytmy, które były chlubą i roskoszą Aten lub Rzymu? Pieśni Horacyusza mogą się godnie powtarzać w mowie polskiej, jeżeli poeta śpiewać je będzie. Bez wydobycia z własnego języka dźwięków podobnych, zawsze przedmiotowi właściwych, bez ognia jaki pierwotnego wieszczą ożywia, bez mocy tworzenia, próżne niekiedy, w słabem naśladowaniu, uderzą nas słowa.

Miał przyjemność Cycero odczytywać trajedyę Eurypida, chociaż w najslabszych przekładach, bo znajdował w nich miłe wspomnienia pierwotnych piękności; sam niektóre miejsca Iljady

tlómaczył. Lecz była to rzecz Homera, nie były jego obrazy i farby. Z ważniejszymi daleko warunkami łączy się poezya liryczna: i doskonały tlómacz, że tu powtórzę zdanie Laharpa, ciąglą powinien toczyć walkę z swoim autorem, walkę chwalebną i szlachetną. Pojmując całą moc i zręczność jego, równéj mocy w swoim języku sam szuka, albo ją utwarza. Niedostępny obraz równym obrazem nadgrodzi; wszędzie siłę siłą, słodycz słodyczą, kolor zastąpi kolorem. Widzieć mamy w dziele jego, że jeżeli kiedy od pierwtworu niższym pozostał, przymusiła go do tego nierówność broni i wyczerpana ojczyściej mowy zamożność. Tak Wirgiliusz zdobywał na Homerze nieznane dla Rzymskiego języka zaszczyty; tak przekładany Horacyusz, zdobiąc literaturę polską, stałby się, nie wątpię, chlubą godną talentów i nowém dla mowy naszej bogactwém. Stosując powyższe uwagi do tlómaczeń Horacyusza, wyznać musimy, że sam nawet *Jan Kochanowski* daleko lepiej w własnych pieśniach zbliżył się do sztuki i zapału poety rzymskiego, niż go zdołał wiernie i szczęśliwie tlómaczyć. Rymy *Petrycego* i *Libickiego* zaledwie czytać się dają. Zbiór pieśni Horacyusza wydany w r. 1773 przez Naruszewicza, a złożony z płodów rozmaitego pióra, więcej czyni zasługi staraniom Stanisława Augusta, aniżeli zalety tlómaczom. Sam Naruszewicz, który w przedmowie do tego zbioru, zdrową umieścił krytykę na poprzednicze tlómaczenia, w własném, nieprzebaczone przeciw dobremu smakowi błędy popełnił. Czując atoli słabość dawniejszych przekładów, bylibyśmy zbyt niesprawiedliwemi, gdyby postrzeżone w nich wady zmniejszać w nas miały wdzięczność dla uczonych mężów, którzy nas w tym zawodzie poprzedzili. Uchybienia stylu, poezyi i smaku, są wadami wieku; praca i chęć ozdobienia literatury ojczyściej skarbami oświeconej starożytności, są ich niezaprzeczoną zasługą, którą dotąd celując, może długo jeszcze zawstydzają nas będą.

Gdyby w rzeczy saméj, po tak pamiętnym dla nauk wieku Zygmunów, nie nastąpiły smutne dla nich czasy, gdyby wskazaną od Kochanowskich, Rejów, Grochowskich drogą, pisarze

Polscy postępowali, chlubiłaby się dziś pewnie literatura nasza, niepłonnymi ozdobami: ale przerwała to szczęśliwe dążenie, długo trwająca ciemnota; a zorza na nowo wschodzącego światła, nie mogła wydać od razu tego blasku, jakim pochodnia nauk, we względzie literatury, pod Augustem Rzymskim jaśniała. Wychowanie zakonnego ustronia, obcy niemal temu wszystkiemu co stanowi zaszczyt, wdzięk i przyjemność towarzysztwa, mogliż być zdolnemi wystawić najzręczniejszego z dworaków, najprzyjemniejszego z filozofów, i jak słusznie o nim powiedziano, najpowabniejszego z mistrzów *Epikureizmu*? Można rozumieć doskonale język, znać prawidła sztuki, a przecież nie pojmować wszystkich zalet poety. Jeżeli przed trudném pojęciem uchodzi, ta dowcipność pomysłów, ta właściwość kolorów, trafność wyrazów tak dobitnie malująca rzeczy, ta stosowna do przedmiotu harmonia składu i spadków, a nadewszystko ten dobór, zwrotność, a oszczędna miara w wysłowieniu, cecha wygórowanego smaku, która nie wyczerpując wszystkiego i wszystko maluje i odznacza: jakże spodziewać się można, aby przekład zbliżył się do pierwtworu?

Zdarzy się kiedy niekiedy w pomienionym zbiorze, a szczególniej w przekładach samego Naruszewicza, napotkać żywość imaginacy i prawdziwy zapal, zwłaszcza w niektórych strofach pieśni wyższego tonu; wzbija się on czasem dość szczęśliwie, acz nigdy prawie bez szumnej nadętości, do wyniosłych myśli i uczuć rymotwórcy Rzymskiego; lecz natomiast, ilekroć chce nastrawić lutnię na pieszczony tony, na ten wdzięk powabny, miękki i delikatny, świeże i nadobne kwiaty gasną i więdnęją w jego rymach, tracąc wszelką barwę i świeżość.

Nie taimy, aby ten zawód był łatwym, może nie nadto powiemy, twierdząc że, jak jedynie doskonałe obeznanie się z łacińskim poetą, może nasz wiek zaszczyścić Horacyuszem polskim, tak może tylko Horacyusz słowiański, byłby zdolnym przełożyć na ojczysty język Horacyusza Rzymskiego. Do wielkich pomysłów tego rymotwórcy, przyłożył się nie mało sam wiek, któ-

rego był uczestnikiem. Świadek nadzwyczajnych zjawisk, w jakie płodne były ostatecznie chwile Rzymu, niósł cześć dla cnót przodków i widział ostatecznie skażenie potomków; znał w jednej osobie i srogiego Oktawiana i łaskawego Augusta. Od tych wszystkich nadzwyczajnych zdarzeń, odebrał silne wrażenie i wyprowadził z nich prawdę tej przyjemnej i umiarkowanej filozofii, mającej za godło, *tenere ex sapientia modum*.

Mniej nam jest znajome tłumaczenie wszystkich pieśni Horacyusza przez Marcina Matuszewicza, o którym przed półwiekiem dobrze mniemano; syn jego więcej słynący z wymowy niż rymotwórstwa, niektóre pieśni naśladował, kilka wyłożył z rzadkiem wdziękiem, smakiem i właściwą sobie poprawnością języka. Ocenia publiczność staranny Tymowski przekład. Joachim Chreptowicz, ozdobił literaturę dziwnie szczęśliwym a pełnym najlepszego smaku tłumaczeniem kilku wybranych pieśni. Inni współcześni pisarze, tak w oryginalnych płodach, jak w przekładzie niektórych pieśni Horacego, bliżej stanęli obok wzoru swojego. Pracowali niektórzy nad całkowitym przekładem pieśni tego pisarza, przydając szczęśliwe naśladowanie rytmiki łacińskiej, do właściwych ozdób rymopistwa polskiego, ile tego natura języka dozwala.

Lubo proza nie ustąpi poezji, nie jesteśmy przecież zdania tych, którzy prozaistów od tłumaczenia rymotwórców łacińskich wyłączają; ani tych, co utyskując na niewolę wierszowej składni i rymu, w tej niezdolności uciekając się pod opiekę Prozodyi, głoszą nam zdanie, że wiersz miarowy bez rymu, jedynie jest zdolny wydać poetów greckich i rzymskich, z całą wiernością i wdziękiem. Nie można wcześniej mówić o żadnej sztuce, bez widzenia w niej wzorów. Sądząc po giętkości mowy polskiej, oceniając tak bogatą rozmaitość jej brzmień, zważając, że jeżeli niektóre miary starożytnych rytmów greckich i łacińskich, a zwłaszcza *jamb* i *dactylus*, nie są nam właściwe w pojedynczych wyrazach, tedy wszystkie przyjemnie tworzyć się dadzą w harmonijnym składzie słów połączonych, rozumiem, że usiłowania szczę-

śliwych talentów, nie byłyby próżnemi. Może trudna powinność rymu, może trudność umieszczenia oryginalnego obrazu w mniejszej rozciągłości słów i pomiaru, pozbawia nas możliwości zbliżenia się do Homera, Wirgiliusza, Horacego. Nowy rodzaj harmonii, mógłby szczęśliwie zastąpić dawną. Lecz potrzeba tu najprzód doświadczać, któreby smak powszechny przyjął i uczył w nich nowe wdzięki, dotąd jeszcze albo nieznane, albo bardzo wątpliwe. Komu rym z trudnością przychodzi, kto zamiast gładkiego wylewania wierszy, ciężkie tylko słowa w formę szykuje, ten niech prozą tłumaczy, jeżeli jest zdolnym pisarzem; sprawiedliwe jest bowiem zdanie jednego z sławniejszych wieku naszego autorów: że klasycznych rymopisów potrzeba *tłumaczyć prozą, a przekładać wierszem*. Proza nie zastąpi zapewne poezji, lecz może z dokładnością treść rzeczy wyłuszczyć; nie wyda wdzięku i harmonii wiersza, lecz nie skrzywdzi porządku i gładkości; nie będzie odą, lecz będzie wielką do jej ułożenia pomocą. Wielu przeto miłośników starożytnej literatury, znających doskonale język łaciński i własny, czujących piękności myśli i wyrażen oryginalu, wymownych i wysłowiających się szczęśliwie, zdołaloby nam dostarczyć trafnych zwrotów i wyrazów, które przez wyęzoną na wdzięk wiersza i trudność rymowania pracę poety, zginąć mogą. Alboż się nie godzi, abyśmy różnemi talentami składali się na wydanie jednego talentu, byleby płody nasze zbliżyć się mogły do tych odwiecznych wzorów geniuszu i smaku? Lecz w tłumaczeniach, albo rymowych albo miarowych, albo takich któreby to oboje łączyły, mniemam, iż najlepszym będzie zapewne, oprócz ogólnego prawidła, żeby więcej baczyć na rzecz, niż na słowa; tego jeszcze względu z uwagi nigdy nie tracić, aby zachować każdemu językowi właściwość barw, wyrażen i zwrotów. Co do Horacyusza, jeżeli go tłumaczyć mamy według trwających dziś praw wierszopistwa naszego, które zapewne długo jeszcze trwać będą, przekładać go potrzeba nie tylko wierszem, ale wierszem zastosowanym ile można do tej samej miary, jaką każda jego oda wystawia.

Poezya biblijna. Jan Kochanowski.

Księgi święte są podstawą wiary naszej; jak obejmują zasady prawodawstwa i organizacji społecznej, tak stawiają nam najwznioślejsze wzory poezji lirycznej: bo wzory te nie z ziemskich wrażeń, potrzeb i uczuć, lecz z natchnienia boskiego pochodzą. Psalmi Dawida w Biblii zawarte, pod dwojakim względem szanowne są dla nas: już to że w nich prawdziwa wielkość, z dostojności samego przedmiotu wynika, już że ich przekład stanowi niepospolitą część chwały pierwszego z rymotwórców polskich. Jan Kochanowski przełożył Psalterz Dawida i godnym było to dzieło pracy poety, jako obfite źródło lirycznego zapалу.

Dawid, zdaniem Św. Hieronima, mógłby nam zastąpić greckich i łacińskich poetów. *Dawid Simonides noster, Pindarus, Alceus, Flaccus quoque.* Wyrzekła to bogobojna świętobliwość, może w zbyt zbytecznym zapale. Znając pieśni Horacyusza, trudno nie pojmować, jakaby stratę poniosła poezya, gdyby nas te dzieła jego nie doszły. Lecz z drugiej strony, święte hymny Dawida, chociaż są dla nas ogołocone z pierwotnego wdzięku języka, w którym były śpiewane, chociaż im proza wielką część mocy ujęła, wszystkiego nie zdołała odebrać. Są to ody wysoką cechą doskonałości oznaczone. W psalmie np. 103, wyobraźnia nasza zatrzymuje się chętnie nad najwspanialszym widokiem. Prorok widzi Boga w całym blasku chwały. Zda mu się, że go otaczają słońca i światła, jest to płaszcz który go okrywa:

Ciebie obeszła w koło cześć świetna i chwała,
Ciebie jasność jako płaszcz ozdobny odziała.

Tak zwróciwszy zdumione oko na Boga samego i chcąc dzieła ręki jego opiewać, najwłaściwiej zaczyna pieśń od widoku niebios, w których wielkość Twórcy jaśnieje:

Tyś niebo jako namiot rozbił ręką swoją,
Nad nim wody za twojem rozrządzeniem stoja,

tych zacnych dowcipów i wydając one, okazać rodakom zaszczyty, dawnością trzech wieków zakryte, w którychbyśmy i narodowe pamiątki i niewyczerpaną obfitość języka i ślady okazałych dowcipów z roskoszą upatrywali, a razem przekonali się, jak przodkowie nasi, w nadobnych rymotwórstwa płodach, ubiegli inne narody.

Większa liczba tych starożytnych pieśni, duchem religijnym natchnionych, niepospolitych ztąd zalet nabywa, że ją krasi nieskazona czystość języka, ujmująca prostota, tkliwość niewinna, czucie prawdziwe, dalekie od tej przesady, jaką zwykle postrzegamy w epokach psującego się smaku i zaniedbania doskonałych wzorów.

Jaki wdziek języka, jaka łatwość składni wierszowej, zdobi pobożne Grochowskiego pieśni! Dosyć byłoby przypomnieć umieszczony wypis w literaturze Bentkowskiego. Jest to jedna z piosnek o Narodzeniu Chrystusa, w których poeta wyczerpując wszystkie obrazy powszechnej świata radości, w niewinnych przyrodzenia skarbach, szuka miłych darów dla Boskiej Dzieciny. Pieśń ta ma na sobie napis, *Szczygiełek ptaszek* i dziwnie szczęśliwie wyraża tklivy a radosny pomysł poety.

Zbywszy próżnych myśli z głowy,
Szedłem w bliski gaj lipowy.
Gdy tam rymy tworzę sobie,
O twój matce i o tobie,
Ten szczygieł do mnie przyleciał,
Pocnie śpiewać; w tym do niego
Tak rzeknę śpiewającego:

Czego chesz ptaszku pisany
Płaszczkiem pstrych piór odziany?
On tak powie: Proszę panie,
Niech to mam za me śpiewanie,
Weź mię, zanieś do owego
Jezusa i Matki Jego,
Niech słuchają nas obojga
Lepiej mi tam, niż tu w gaju.

Sam do Jego drobnej ręki
 Będę latał, i przez dzięki,
 Obok stołu Tój Dziecinki,
 Będę zbierał odrobinki,
 I pić z kieliszeczka Jego
 Będę się ważył u niego.

A nie chcę służyć inszemu
 Do méj śmierci tylko Jemu.
 Choćby też w czym urażony
 Kazał mi lecieć w swe strony,
 Wolę Go raczej przeprosić
 Niżli się nędzny wynosić.

W ogólności nie ujdzie to pilniejszej uwagi, iż dzieląc znane pieśni pisarzy naszych, na te których głównym znamieniem jest wdzięk i prostota, oraz na te, gdzie rymotwórcy za wznioślejszém ubiegali się wygórowaniem, więcej pięknych wzorów w pierwszym, niż w drugim rodzaju znajdziemy. Dla tego trwałej nas do siebie pociąga, nie wytworny, a pełen zawsze duszy i serca Karpiński, niż wzniosły Naruszewicz, który często usiłując być szczytnym, szumność tylko i nadętość spotyka. Dawniejsi nasi poeci, których szereg Naruszewicz zamyka, szukali pospolicie ozdób rymotwórstwa, w erudycyi starożytnych zmyśleń mitologicznych. Natrafimy tam wszędzie na to mnóstwo obcych nam imion i obrazów, które ile w miarę użyte, może utwory nasze ożywiać, tyle przeciążone odstręcza, utrudza i nie-smak sprawuje. Przez sprawiedliwe uszanowanie dawnych klasyków, więcej naśladowano ich formy i słowa, niż treść i ducha. Nie ten jednak stworzy nam Słowiańskiego Horacyusza, kto nas ustawicznie przenosić będzie do odległych czasów, z których on czerpał natchnienie; lecz kto zdolny jego zalety pojmuwać, ten w sobie, w swoim narodzie, w swoim świecie, znajdzie widoki i farby, godne zmysły nasze zająć i serca zachwycić. Ta własnorodna moc i siła odznacza między dawnemi Jana Kochanowskiego. Czyli na arfie Dawida Boskie jego pieśni powtarza, czyli rzymskiego rymotwórcę wiernie naśladuje, czy własne uczucia na serce

Chmury twój wóz, twe konie, wiatry nieścignione;
 Duchy posłańcy, słudzy gromy zapalone.

Możnaż w kilku wyrazach rozwinąć żywszą imaginacyi obfitość? Jak ta sama prostota porównań, powziętych od wozu, koni, sług i posłańców, wznosi przedwiecznego potęgę i mierzy razem niezmierny przedział między ziemią i niebem, między stworzeniem i Stwórcą. Jakże wielkim jest ten, co niebo w kształt namiotu rozpostarł, co kryształem wód sklepienie mieszkań swoich otoczył, co na skrzydłach wiatrów, przechodzi się w nieograniczonej świata przestrzeni? Trzebaż morza osuszyć, lub dobroczynne rosy upragnionym ziemiom przesyłać, na jego skienienie wiatry to czynią. Trzebaż bezbożne miasta pochłonać i zniszczyć, piorunowe ognie rozkazu tylko czekają:

Twym rozumem tak mądrze ziemia osadzona,
 Że na wieki nie będzie nigdy poruszona,
 Na téj, jako powłoka, przepaści leżały,
 A góry niezmierzone wody zakrywały.
 Ale skoroś rzekł słowo, a niebo zagrzało,
 Wody spadły, a morze na dół uciekało,
 Skały ku górze poszły, pola rozciągnięte,
 Opanowały miejsca przez cię naznaczone,
 Zamierzyłeś kres pewny morzu, że wiecznemi
 Czasy wezbrać nie może, ani szkodzić ziemi.

Ileż rysów szczytnych w tym trzecim obrazie! Od tronu Boga zstąpił poeta do podnóża jego. *Terra scabellum pedem ejus*. Wody zrozumiały groźne słowo pana świata i uszły z przestrachem. Bojaźliwe nie przestąpią więcej zakreślonej sobie granicy. Ale nadewszystko ta chwila, gdy skały idą ku górze, a pola obejmują miejsca naznaczone, jakimże jest obdarzona życiem!

W następującym obrazie wystawia poeta źródło, deszcze, rosy niebieskie — słowem wszystkie dobrodziejstwa Twórcy.

Stawił się tu poeta w chwili stworzenia i obecny jest temu cudownemu działaniu. Widzi jak Bóg źródłom przejście w skałach okazuje. Widzi razem zwierzęta oczekujące na tę ochłodę

drzewa brzegi rzek zdobiące, ptastwo na nich osiadłe, jego pieśni, a dalej tę obfitość ziemi rodzajnej deszczem niebieskim, który nasz tłumacz tak szczęśliwym przymiotnikiem uświęcił.

Ty w skale ukazujesz drogę zdomom nowym,
Które posiłek niosą rzekom kryształowym.
Tu się wszelki zwierz chłodzi, który w polu żyje,
Tu łoś mieszkawiec leśny upragniony pije,
Tamże ptacy mieszkają, a w krzewach zielonych
Nie przestają powtarzać pieśni ulubionych.
Ty z pałaców swych świętych, Ojciec uwielbiony,
Spuszczasz na niską ziemię deszcz nieprzełacony,
A ona nieprzebraną łaski twojej syta,
Wszystkiego wszystkim starczy....

W żadnym z rymotwórców, nie znajdziemy tej ciągłej szczytności, jaka tu widzieć się daje. Natchnęła ją wysokość celu, i dla tego podobno, najpoprawniejszy z pisarzy nowoczesnych, Rasyń, nigdzie tak szczytnym nie był jak w Atalii, bo go tam ciągnęła xiąg świętych ożywiająca wzniosłość.

Miedzy narodowymi pisarzami pieśni, znakomite i sprawiedliwe przyznajemy zalety: Mikołajowi Rejowi, który Jana Kochanowskiego poprzedził, Grochowskiemu, Miaskowskiemu, Twardowskiemu Samuelowi, Kochowskiemu. Świetny ten szereg liryków Polskich, pomnożyli już za bliższych, już za obecnych nam czasów: Naruszewicz, Karpiński, Kniaźnin, Trembecki, Woronicz i znani powszechnie żyjący pisarze. Sarbiewski pisząc językiem Rzymian, lubo tyle się przyłożył do chwały Polaków, liczony jednak być nie może do skarbów mowy naszej. Literatura wszystkich narodów, mieści go bez zaprzeczenia na czele liryków łacińskich, którzy po upadku mowy Rzymskiej, w tym języku pisali. Słusznie się żalić można, że większa liczba wspomnianych rymotwórców, ledwie uczonym znajoma, nie tyle się udziela wiadomości powszechniej i że własne bogactwa nasze, mniej nam są przystępne niż obce. Godnym usiłowaniem będzie przyjaciół mowy ojczystej, zebrać wyborniejsze plody (jeżeli nie wszystkie),

wybrał piękne i doskonałe, mógł niekiedy na mniej szczęśliwe natrafić. Nie mając między swojemi przewodnika i wzoru, mógł pobrać. Lecz iluż pięknościami te błędy opłaca, czy z Dawidem wielbi potęgę najwyższego, czy opiewa bohaterów, czy odmieniając ton lutni, nuci słodką przyjaźń i miłość, wiejskiego wczasu swobodę! Na przemiany wyniosły i tkliwy, jest poetą serca, tłumaczem prawdy, rozumu, cnoty. Bo jeżeli wdzięk i oglądę, przypisać należy jego geniuszowi, wychowaniu, znajomości starożytnych pisarzy, wreszcie obcowaniu z wielkimi ludźmi; równie ten duch prawości, ta szlachetność, to umiarkowanie które ciągle dzieła jego ożywia, będą dowodem jasnego rozsądku, który wie co cenić, zdrowej duszy, która wie co kochać należy. Wposród pochwał których Kochanowskiemu nie odmawiano za życia, które mu wdzięczna potomność oddaje, nie ostatnią jest ta, że był rymotwórcą obywatelem. Wszystkie pienia jego tchną miłością kraju, uwielbieniem cnoty i męstwa, wzgardą dla występków.” Tak go pod wszelkim względem zalet ocenia znakomity pisarz, a nie omylny sędzia prawdziwych talentów, który przed ośmnastą laty w gronie naukowym wyrzekł godną Kochanowskiego pochwałę.

Zadziwia często zdolność i wyrobienie mowy polskiej pod piórem Kochanowskiego, już nie tylko w porównaniu z rymotwórcami bezpośrednio po nim idącymi, ale nawet z temi co w niedawnych czasach Stanisława Augusta kwitnęli. Nie trudno mi było znaleźć tego dowody, w przekładach pieśni Horacyusza, lecz w tych Kochanowski chciał być więcej naśladowcą niż tłumaczem. Widoczniejszą się okaże różnica, w wierniejszym tłumaczeniu Anakreona. Pieśń jego *do lutni* tak Kochanowski przełożył:

Ja chcę spiewać krwawe boje,
Łuki, strzały, miecze, zbroje;
Moja lutnia Kupidyna,
Pięknej Afrodyty syna.

Jużem był porwał bardony,
I nawiązał nowe strony,
Jużem spiewał Meryona
I prędkiego Sarpedona;
Lutnia swym zwyczajem gwoli
O miłości spiewać woli.
Bóg was żegnaj krwawe boje,
Nie lubią was strony moje.

Jakaż tu łatwość, jak miła prostota! któryż wyraz zadawnieniem lub niewłaściwością obraża? Jakież rozdźwięk przerywa ton ciągle łagodny i miękki?

Taż sama pieśń w przekładzie Naruszewicza:

Czy na Kadma lutnię stroję,
Czy krwawe Atrydów boje;
Uporczywa pańskiej dłoni,
Kupidyna tylko *dzwoni*.
Więc chcąc inne zacząć pienie
Ledwo całej nie odmienię,
Uderzam w Herkula znoje
Ona przecie równo swoje.
Bóg wam zeszlj długie zdrowie
Przemożni bohaterowie,
Bo moje strony *łaskawe*,
Wolą mieć z miłością sprawę.

Zda się że Gracye poddawały Kochanowskiemu wyrazy, tak przekład jego jest łatwy i mile w ucho wpadający. Nie ma tej zalety tłómaczenia Naruszewicza, bo ogólnie mówiąc rymotwórca ten bardziej w myślach i obrazach, niż w kolorach i wysłowieniu naśladowanym być powinien. Gdyby trudny dar smaku, wdzięku i przyzwoitości nie był mu obcym, zapewne Naruszewicz osiągnąłby w poezji lirycznej wysoki stopień doskonałości. Znajdujemy w nim szczęśliwe pomysły, zamożną wyobraźnię, moc czucia i pojęcia, ale razem nie uniknie uwagi naszej niejaka przesada i szumność, która chcąc więcej powiedzieć, często brzmiące a próżne słowa w niewdzięczny wiersz sprząga i coby

ziomków przelewa, zawsze jest sobą samym. Odbiera niekiedy wdzięk rytmom jego, mniej teraz znana miara wiersza, zatrzymują czasem zadawnione i z pospolitego użycia wyszłe wyrazy, ale pomysły i postęp rymotwórczy, dają mu wszędzie wyższość i czynią go znamienitym lirycznej poezji wzorem. Umie w rymotwórczym zapale wznosić się do światów nieznanach:

Kto mi dał skrzydła, kto mię odział pióry
I tak wysoko postawił, że z góry
Wszystek świat widzę, a sam jako trzeba
Tykam się nieba?

Tu widzę, ani wieczne mgły dochodzą,
Ani śnieg, ani zimne grady szkodzą:
Wieczna pogoda, dzień na wszystkie strony
Trwa nieskończony.

Umie szlachetne powody uświęcać.

Przeto chciejmy wziąć przed się myśli godne siebie,
Myśli ważne na ziemi, myśli ważne w niebie,
Służmy pocziwiej sławie, a jako kto może,
Ku powszechnemu dobru niechaj dopomoże.

Komu dowcipu równie z wymową dostaje,
Niech szczepi między ludźmi dobre obyczaje,
Niechaj czyni porządek, rozterkom zabiega
Praw ojczystych i pięknej swobody przestrzega.

A ty, coć Bóg dał siłę i serce po temu,
Uderz się z poganinem, jako słuszna cnemu,
Prostak to który z mnóstwa wrogów swych szacuje;
Zwycięstwo liczby niechce, męstwa potrzebuje.

Najlepiej Kochanowskiego ocenił autor rozprawy o życiu i dziełach tego rymotwórcy, J. U. Niemcewicz.

„Samo czytanie Jana Kochanowskiego, przekonywa nas o nie zaprzeczonej prawdzie, że on język Polski w wysokim stopniu zbogacił i wydoskonalił, że pierwszy rymotwórstwu nasze-

mu dał wdzięczną miarę, tok i gładkość, że na ostatek nic od poprzedników nie wzięwszy, stał się dla następów godnym naśladowania wzorem. Mielśmy przed nim znakomitych w łacińskim języku pisarzów, w ojczystej nawet mowie, słynęli Ocieski, Warszewicki, Czarnkowski. Lecz w poezji, gdy po rytmach Reja, Kochanowskiego czytamy, jakaż nas różnica uderza! Ledwie nie współczesni, bo za życia jeszcze pierwszego, już drugi wślawiać się zaczął, zdaje się jednak, że ich przedzielały wieki. Rej dowcipny, wesoły, mało winien ukształceniu, mniej pracy, oddaje się tej naturalnej i snadnej łatwości, która bez wyboru tworzy obficie; w pismach jego, jak na nieuprawnym polu, nadobne kwiaty ledwie gdzie niegdzie postrzegać się dają; nie ma jednak ani mocy, ani ducha poezji, często prozaiczny i twardy, częściej w wierszu niż w prozie przeciw dobremu smakowi wykracza. Kochanowski, do równej zdolności jaką go hojne przyrodzenie obdarzyło, przydał głęboką naukę i doskonałą znajomość rymotwórców łacińskich i greckich. Z ich to dzieł wy-czerpnął tę smakowność, tę tkliwość na harmonią, którą w rym ojczysty przelać usiłował. Któż nie postrzeże, jak wiele wyrażen i szczęśliwych zwrotów językowi naszemu przyswoił? Jeżeli zaś obok mocy i wyniosłej szlachetności, nie wszędzie uniknął słusznych zarzutów jakie mu delikatniejszy smak czynić może, pamiętajmy że, gdy to mówimy, trzeci wiek od czasów Kochanowskiego ubiega, że pierwszy, bez przewodnika, mało od następów przewyższony, dziś jeszcze wzorem dla nas być powinien rzeczy i myśli. Po Kornelu, Rasynie, Wolterze, nie wszystkim we Francyi zrozumiałemi są zadawnione rymy Marota, Baïfa, Ronsarda nawet, z którym Kochanowskiego przyjaźń łączyła: nasz rymotwórca, na własną czy na języka chlubę, wskazuje nam wszędzie mowę czystą, wdzięczną, zdolną rozmaite tony przybierać, w której nie wiem czy nie więcej znajdziemy bogactw godnych odzyskania jako drogiej własności, niebacznie postradanę, niż tego co nam dziś pominąć przystoi. Jan Kochanowski, pierwszy w rymotwórstwie naszym, szukając miar i tonów, jeżeli

więcej zajmowało w prostocie, próżnym wysileniem osłabia i niszczy. Wracać zaczęło rymotwórstwo polskie do przyrodzonych znamion swoich, pod piórem Naruszewiczów, Trembeckich, Kniazninów, a szczególnie Krasickich i Karpińskich, w których, jeżeli jednym nieco nadętości ująć, drugim nieco zapału i wygórowania przydaćby można, znajdują słuchacze niepospolite w narodowej literaturze wzory, z nich czerpać mogą i szlachetne natchnienie i naukę w sztuce pisania.

W tém miejscu przypadałoby mówić o Elegii. Ten rodzaj poezji znany starożytnym, a bardzo rozwinięty przez nowożytnych poetów, obejmuje miłosne, smętne i filozoficzne obrazy. P. Kazimierz Brodziński, w tym właśnie czasie czytał na posiedzeniu Towarzystwa przyjaciół nauk i wkrótce potem drukiem ogłosił, gruntowną i bardzo zajmującą rozprawę o Elegii, do niej odsyłam słuchaczy moich ¹⁾.

¹⁾ Rozprawa ta jest także w zbiorze dzieł Kazimierza Brodzińskiego, wydany w Wilnie po śmierci autora.

POEZJA DYDAKTYCZNA.

Ziemiaństwo Wirgiliusza.

Starożytni pisarze Grecyi i Rzymu, tak mało nam zostawili do wynalezienia nowych kształtów w płodach twórczej wyobraźni, nie omieszkali przydać do dziedzictwa poezyi, tej rozległej krainy, w której rymotwórstwo nie wyrzekając się przywileju zmysłów i wdzięków, przyswaja sobie wszystkie nauki i umiejętności, wszystkie obrazy przyrodzenia, wszystkie prawdy, wszystkie dziejów podania i samą nawet poezję, przez pojętą naucza.

Tak Hezyod w *Pracach i dniach swoich*, wskazywał ziemianom lubo zatrudnienia, każdej porze roku właściwe; tak Aratus na wezwanie króla Macedońskiego, głosił *Zjawiska niebios*; tak Teogonia Hezyoda, *Terapeutyka* Nikandra, *Polowanie i rybolarstwo* Officiena, sławne poema Lukrecjusza *O naturze rzeczy*, Wirgilego *Ziemiaństwo*, Owidyusza *Przemiany*, *Sztuka rymotwórcza* Horacego, nieskończenie rozszerzyły granice rymotwórstwa, tak dalece, że mu nic nie jest obcym, co umysł ludzki pojąć, co zgłębiać, czego dociekać jest zdolnym.

Jeżeli w liczbie dzieł tego rodzaju, które nowa literatura tak obficie pomnożyła, a których samo wyliczenie, obszerneby pismo zajęło, słusznie wybierać mamy najdoskonalsze, staje się na czele tych poematów wzór, nad który cała starożytność, nie nam szanowniejszego, nie więcej wykończonego, nie poprawniejszego, nie wreszcie wybornym smakiem bardziej zaleconego nie zosta-

wiła, wzór niezrównany dotąd żadnym naśladowców usiłowaniem, Ziemiaństwo Wirgiliusza.

Powtórzę, o tém dziele, zdania najznamienitszych sędziów literatury, bo cóżbym przydać zdołał do tych wiekami utwierdzonych sądów, prócz może innych słów, któremibym moje podziwienie wyrażał?

Rolnictwo, mówi Delille, było celem religijnej czci u najdawniejszych narodów. Mówiąc o samych tylko Rzymianach, w historyi tego ludu czytamy imiona konsulów i dyktatorów, których brano od pług i którzy, jak mówi Plinius, z blasku kapitolńskich tryumfów, powracali do ojczystych zagród, do ziemi, słusznie mogąc się chlubić, że ją zwyciężkie ich uprawiały dłonie.

Nie tylko najwięksi bohaterowie, ale najwięksi pisarze starożytności byli miłośnikami rolnictwa. Hezyod w sto lat po wojnie Trojańskiej żyjący, pisał poema ziemiańskie. Demokryt, Xenofon, Arystoteles, Teofrast, prozą o niem pisali. U Rzymian Katon, sławny cenzor, ułożył dzieło o gospodarstwie wiejskiem, i był naśladowany przez uczonego Warrona. Katon pisze jak stary i pełen doświadczenia ziemianin; dzieło jego obfituje w zdania poważne; do prawideł rolnictwa łączy prawidła moralności. Warron więcej się oddaje teorii; usilny w tym przedmiocie badacz starożytności, wyświeca etymologią wyrazów i jemu winniśmy wiadomość o pisarzach, którzy go poprzedzili. Najznaczniejszem jednak w historyi rolnictwa, jest dzieło Kolumelli. Wielu także panujących, oddało winną cześć ziemiaństwu, temu źródłu bogactw i szczęścia krajów, pisząc o niem.

Lecz między temi pisarzami, Wirgiliusz bez żadnej wątpliwości pierwsze miejsce trzyma, bez względu nawet na nieporównany jego geniusz rymotwórczy i na czarującą sztukę pisania. Sam do dwudziestego roku uprawiał w bliskości Mantui dziedziczną wioskę. Wtenczas to pierwszy raz ukazał się w Rzymie i znalazł przystęp do względów Augusta. Długa zaciętość wojen domowych, ciążyła wówczas nad krainami Latynów. Spu-

stoszące i wyludnione pola odłogi leżały, Rzym nawet, już zaczynał doznawać klęsk okropnych, i August mógł się obawiać, aby nad samymi pustyniami i grobami nie panował. Wielką część gruntów podzielono między żołnierzy, więcej nawykłych do ich niszczenia, niż do uprawy. Trzeba więc było ożywić między Rzymianami pierwotne ich zamiłowanie w rolnictwie.

Mecenas, który własną znajdował chwałę w powiększeniu chwały władcy i przyjaciela swego, skłonił Wirgiliusza do przedsięwzięcia dzieła o którym mówimy. Jest to znamienity dowód, ile piękne sztuki wpływać mogą na szczęście ludów i jeżeli niekiedy w skażeniu swoim, przywiedzione zostają do tego aby rozweselały tęsknotę bogaczy, aby zatrudniały krytykę mniemanych znawców, aby się stawały celem zawiści i nieszlachetnych zabiegów, świadectwo przecież dziejów, przyznaje im udział w udoskonaleniu człowieka.

Wirgiliusz siódem lat pracy Ziemiaństwu swemu poświęcił. Niech mi tu wolno będzie zwrócić uwagę słuchaczów na tę długoletnią nad nieobszernym dziełem usilność. Kiedy często-kroć dorywcze pierwszych doświadczeń plody, łatwo przywłaszczają sobie chlubę talentów; kiedy poeta, jakkolwiek pisze, mniema że przez to nową drogę otwiera; kiedy mniemana zaleta łatwości, palmy geniuszu rozdaje, nie tak już jest trudno zostać poetą. Każdy pomysł jest tworem, każde wykonanie sztuką. My jednak co się nad pięknościami Wirgilego zinstanawiać chcemy, czuć to przedewszystkiem powinniśmy, że gdy tego rzędu rymotwórcą, tak znaczną część życia swego, czterem pieśniom poświęcił, geniusz i talent muszą potrzebować niezmordowanej poprawności i wytrwałego przejrzenia, ażeby długo żyć mogły i w dalekiej potomności przetrwać wszelkie sądów ludzkich błędy, które sto razy powstaną i sto razy z przywłaszczonego miejsca zstępując, hołd prawdzie oddadzą.

Widać w całym dziele Wirgilego, cel jaki sobie zamierzył, i widoki Mecenasu, które oddał do wykonania poecie. Lecz najbardziej to uczuć się daje w tkliwych jego uzaleniach nad za-

niedbanym rolnictwem, na końcu pierwszej księgi i w pięknej wiejskiego życia pochvale na końcu drugiej:

„Szczęśliwi, gdyby znali dobro swe rolnicy!
Dla nich łąn od wojennej wrzawy oddalony,
Hojnie przynosi, łatwe do pożycia plony.
Lubo tam przez wyniosłe pałaców podwoje,
Nie cisną się poranne witających roje.
Choć na sklepieniach marmur nie błyszczy bogaty,
Ni korynckie naczynia, ni złociste szaty;
Lecz za to słodki pokój, bezzawodne życie,
Różne tam zdroje bogactw rozlewa obficie.
Tam na błoniach szerokich luby wczas przebywa.
Tam i chłodne jaskinie i krynica żywa,
Tam cienista dolina, wesół ryk stada,
I miękki sen pod drzewem na powieki spada.
Tam są gaje, tam w kniejach połowne zwierzęta;
Tam skromna i pod pracą młodzież nie ugięta;
Tam cześć bogów, cześć ojców; uchodząc ze świata
Niewinność, tam ostatnie zamieszkała lata.”

W tej życia wiejskiego pochvale, połączył rymotwórca wszystkie wdzięki, wszystkie ponęty, aby ziomków swoich z opuszczonym rolnictwem pojednał. Wspomnijmy tu, że Wirgiliusz pierwszy do Rzymu wprowadził trzy oddzielne poezyi rodzaje, wzięte od trzech znakomitych Grecyi pisarzy: Teokryta, Hezydoda i Homera. Ten ostatni przewyższa go zapewne niewyczerpanym bogactwem imaginacji, zadziwiającym pojęciem i prawdą obrazów. Teokryt, w każdym względzie może sobie jedynie dawności przyznawać pierwszeństwo: lecz Hezydod, równie w rzeczy jak w wykonaniu, żadnego z Wirgilim porównania nie wytrzyma. Jest on więcej rolnikiem, niż rymotwórcą; chce zawsze nauczać, rzadko podobać się pragnie; nigdy przyjemny ustęp nie przerywa u niego jednostajności prawideł. Taki sposób opisywania jednego po drugim, każdego miesiąca, ma w sobie coś zbyt pospolitego, zbyt jednobrzmiącego. Sztuka nie starała się o wdzięki i nic prawie nie zostawiła własnego poezyi. Znajdujemy wpra-

wdzie w Hezyodzie wierne przyrodzenia obrazy, lecz zbywa im często, na najważniejszy zalecie, to jest na trafny wyborze. W samych nawet prawidłach swoich, nie zawsze tego zarzutu unika; mieści je bowiem tłumem i bez porządku, drobnymi niekiedy szczegółami obciąża. Wreszcie uważać należy dzieło Hezyoda, jako pierwsze doświadczenie georgicznego poematu. Odległa potomność, przywiązuje do tego pomnika pewny rodzaj uszanowania; lecz jeżeli chcemy widzieć to samo dzieło, do wspaniałej wzniesione godności, jeżeli kształt jego ma być poprawniejszy, świetniejsze kolory i obraz doskonały zupełnie, czekać go jeszcze było potrzeba z ręki wielkiego mistrza.

Takiem jest poema Wirgilego. Utwór ten najdoskonalszy, nie uszedł przecież zarzutów. Uprzedzenie sędziów, upatrywało w nim zdania mylne. Rzeczą jest godną zastanowienia, że tyle ubliżając rymotwórcy rzymskiemu, nie wazono się przynajmniej czarującego stylu jego potępić. Ale przejdźmy te wszystkie zarzuty.

Sądzę, mówi Delille, że ci którzy znajdują w Georgikach mnóstwo zdań mylnych, wyrok ten zasadzają na samem wyobrażeniu poematu. W ich pojęciu, rymotwórca, nawet o poważnej rzeczy piszący, z powołania swego stara się więcej podobać niż uczyć, i aby dopiął tego celu, chętnie błąd przyjemny nad clikwą prawdę przekłada. Lecz dosyć tu jest wspomnieć, jak zwyciężko Wirgiliusz na ten zarzut odpowiedzieć może. Zbija go to uszanowanie, z jakim wszyscy późniejsi pisarze rzymscy, mówiąc o rolnictwie wspominają Wirgiliusza. Pliniusz odwołuje się często do jego powagi, a podobne świadectwo jest niezawodnie wielkiem dowodem na stronę poety.

Lecz jakże w istocie swojej dzikim jest ów zarzut? Jakież to wyobrażenie o rymotwórstwie przypuścić może, ażeby piszący, bez dokładnej znajomości przedmiotu o jakim mówi, mógł się samą tylko poezją utrzymać? Alboż ta sztuka istnieć zdoła, odłączona od obszernych wiadomości wszystkich nauk? Praw-

da że Wirgiliusz w drobne szczegóły nie wchodził, nie dozwalała mu tego po większej części sama natura i poezji i poematu; objął tylko ogólne i wielkie prawdy gospodarstwa wiejskiego, a kiedy te są prawie jedne we wszystkich miejscach i czasach, tem więcej przeto odpowiedział celowi swojemu.

Mniemają, że sama starożytność dzieła, ściąga nań podejrzenie tych błędów. Lecz jeżeli zastanowić się zechcemy nad tem, że rolnictwo, po sztuce zwyciężania, było najulubieńszą sztuką u Rzymian, że jemu winni byli znaczną część swojej wielkości; że sztuka poważana, bywa pospolicie najbardziej udoskonaloną; że ona była przyjemnym największych ludzi zatrudnieniem; jeżeli wspomnimy, że Wirgiliusz mógł zbierać doświadczenia wieków, że mógł się z bogacić postrzeżeniami pisarzy którzy do nas nie doszli; uznamy z łatwością iż nie było rzeczą niepodobną, aby jeden z największych poetów Rzymu, dobrze i dokładnie pisał o rzeczy znaniej i szanowanej od najpierwszego ludu w świecie, w czasach jego najświetniejszych.

Można zapewne znaleźć w pierwszej zwłaszcza i w czwartej księdze niektóre wiersze i mniemania, którym czas, kolej doświadczeń, wynalezienie narzędzi inny dziś tór naznaczyły, ale część o roli, drzewach i zwierzętach, jakże się sprawdza podziś dzień! W opisanu pszczół, przyswoił autor starożytne podanie, mniej jak naturalista, więcej jak poeta, bo wyczerpnął z tego podania najprzyjemniejszy ustęp Arysteja, a w nim Orfeusza i Eurydyki, ustęp, który zdaniem wszystkich uznany jest za arcydzieło czucia i poezji. Jakążbyśmy stratę ponieśli, gdyby ta cudowna bajka nie znajdowała się w poemacie!

Godzi się sądzić, iż w dziele tém nie masz porządnego układu? Usilna systematyczność właściwą jest pismom przekonującym; a i te nawet, pewnej potrzebują ozdoby; lecz w dziełach gdzie przyjemność, zmyślenie, imaginacya, tyle mają przewagi, autor powinien zapewne mieć na pilnym względzie właściwą kolej wyobrażeń; przytém jednak trudniejsze na niego wkłada-

my warunki. Rozmaitość, sztuka malarstwa, urok obrazów i dźwięków, jakże wiele po nim wymaga! Musi nam każdy przedmiot w najkorzystniejszym świetle wystawiać, szukać sprzeczności dla silniejszego wydania prawdy, dobierać kolorów, cieniować je, mieszać, urozmaicać, tak, ażeby lubą przemianą miękkości i mocy, smutku i uśmiechu, opisu i akcyi, zachwycony czytelnik, zawsze rokosz i przekonanie znajdował. Umysł nasz, w czytaniu dzieł poetycznych nie tego żąda, aby go wieść zwolna od wyobrażenia do wyobrażenia, przez wszystkie szczeble pośrednie, nie tego, aby kolejno liczyć wszystkie ogniwa łańcucha, ale pragnie wolno przebiegać od przedmiotu do przedmiotu, używać miłej przechadzki, nie zaś utrudzającej podróży. Takim jest Wirgiliusza porządek i układ.

Zarzucano mu także niedostatek wyraźnego przejścia od rzeczy do rzeczy. Wyznać potrzeba, że takowe u niego przejścia są mniej powolne, niż w naszych dziełach niektórych, nawet do wymowy lub do poezyi należących. Przestaje często Wirgiliusz na jednym łączniku, który podobność albo różność przedmiotów wskazuje. Mały wyraz trzyma u niego miejsce przejścia i stąd właśnie styl jego postępuje żywo i nagle. W poematach bowiem, równie jak w malarskich obrazach, taka mieścić się powinna sztuka mieszania kolorów, iżbyśmy widząc ich wyraźną różnicę, nie dostrzegali przecież gdzie się jeden kończy a drugi zaczyna. Ale żeby przejścia od przedmiotu do przedmiotu miały rzeczywiście tę lekkość, potrzeba wprzód, ażeby same wyobrażenia naturalnie wiązały się z sobą. Nikt lepiej od Wirgiliusza nie znał téj sztuki. Przejścia jego mało potrzebują wyrazów, bo się mieszczą w samych wyobrażeniach.

Ważniejszym byłby zarzutem brak interessu w jakimkolwiek dziele. Możnaż tę wadę przypisać rymotwórcy, mającemu zawsze na celu przyjemność i użytek? Poeci wszędzie i zawsze powinni naśladować naturę, a ta jakże trwale we wszystkich tworach swoich oba powyższe przymioty łączy. Dwojaki ten interess mieści się w Ziemiaństwie Wirgilego. Poeta

obrał za ośnowę rytmów swoich najzacniejszą sztukę, tak dawną jak ród ludzki, spólną wszystkim miejscom i czasom. Cóż bardziej użytecznego? coż razem bardziej zamożnego w ozdoby poezyi? Powab życia wiejskiego, prace i zabawy pasterskie, cudowna rozmaitość skarbów które w sobie ziemia zawiera, obfitość żniw, bogactwo winobran, gaje, pola trzody, wszystkie te przedmioty, co zawsze mimo skażenia obyczajów, mimo przesądów pychy, tyle mają władzy nad sercem naszym, o to jest Wirgiliusza poema, bogate jak przyrodzenie, jak przyrodzenie niewyczerpane. Przydajmy do tego wyobrażenia pokoju, niewinności, i szczęścia, przydajmy z jaką rokoszą oczy nasze, znużone blaskiem miast i dworów, zwracać się lubią ku prostym wdziękom, i tak rozmaitym cudom natury i pytajmy się potem, co miłej zajmować może serce, niepozbawione jeszcze wszelkiej czułości.

Starożytni zostawili nam poemata dydaktyczne w innych przedmiotach. Osnowa ziemiaństwa przewyższa wszystkie, bo rymotwórca obrał przedmiot, który ciągle imaginacyą uderza, ciągle przemawia do duszy. Nauki jego stawają przed oczyma naszymi w żywych postaciach, prawidła w obrazach.

Kształt poematu Wirgiliusza nie jest mniej doskonałym od treści swojej. Umie on uszlachetnić najprostsze działania i najpospolitsze narzędzia. Z równą godnością mówi o sierpie żniwiarza, jak o mieczu wojownika, o wozie wiejskim jak o tryumfalnym; pług godnym jest konsulów i dyktatorów. Wreszcie, powiedzieć można, że w tym poemacie, co do stylu, nie tylko innych pisarzy, ale samego siebie przewyższył. Żywość jego obrazów daje nam jaśniejsze wyobrażenia, niżby mógł sprawić widok rzeczy samych, i opisywane przedmioty mniejby nas zająć zdołały niż jego opisy. Ale prawidła w jakiegokolwiek wdzięki przybrane, utrudziłyby nas nakoniec musiały, gdyby rymotwórca nie posiadał wielkiej sztuki urozmaicenia. W tym celu, Wirgiliusz do przestróg rolniczych, zręcznie przydaje niekiedy zdania moralne. Jeżeli na przykład w przesadzeniu rośliny, radzi obie-

rać grunt, do jęj ojczystego gruntu podobny, przydaje zaraz z właściwą sobie szlachetnością:

Tak to ważny wpływ nadal mają młode lata!" Jeżeli w hodowaniu trzody każe od młodocianego jęj wieku poczynać, jakże tkliwie zwraca naszą uwagę na tak rychło ubieżane chwile wieku człowieka! A jako poeci przedsiębiorcy pisać w przedmiotach moralnych, starają się umilić obrazy swoje wdziękami czerpanymi z przyrodzonego rzeczy porządku, tak fizyka Wirgiliusza, szuka w moralności swych ozdób; że zaś te rysy dla krótkości swojej nie zawsze zdołają rozerwać uwagę czytelnika, dla tego rymotwórca nowęj w szczęśliwych ustępach szuka pomocy. Niech to dla nas będzie ważną nauką, że jeżeli ustępy, nawet w poematach bohaterów, gdzie interes ważnej akcyi utrzymuje pisarza, tak są potrzebne, tém bardziej żąda ich rodzaj dyktatycznej poezyi, ażeby trafnie jednostajność przerywać i tęsknotę prawideł łagodzić."

Ale Wirgiliusz baczny i rozsądny nawet w zboczeniach swoich, chce aby wszelkie ustępy, chociażby najpiękniejsze, ściśle się zawsze z dziełem łączyły. Kwiaty, okrywać powinny, że tak powiem, ciernie poematu; ale razem na tymże samym gruncie, bez przenoszenia ich z obcej ziemi, rodzić się mają; a nakoniec, ustępy, co się na pierwszy rzut oka zdają być najwięcej obce jego osnowie, łączą się z obrazem głównym przedmiotu.

Gdybym chciał najcelniejsze miejsca z Georgik przytaczać, zajęłoby to nie jedno posiedzenie nasze.

Uważmy jak jest prosty, a razem okazały postęp poematu, W pierwszej pieśni mówi poeta o uprawie roli, o żniwach, o narzędziach rolniczych, o obrotach nieba, o rozmaitych porach każdej pracy przychylnych, o znakach przepowiadających pogody lub burze. Rozmaitość obrazów, zapęd biegu, znamionują tę księgę, kończącą się wspaniałym ustępem o śmierci Cezara.

W drugiej znajdujemy więcej sztuki i więcej śmiałości niż we wszystkich innych. Poeta nadaje drzewom wszystkie namię-

tności i uczucia ludzkie, pamięć, żądze, przyjaźń i związki rodzinne. Czwartą, obfituje w przenośnie, chociaż mniej śmiałą, ponieważ właściwiej jest przypisywać czułość człowieka zwierzętom, aniżeli istotom roślinnym. Trzecia księga najwięcej zdaje się wypracowaną ze wszystkich. Nadzwyczajna siła i zapal panuje w opisanu konia. Zima Scytyi, moc, gwałtowność miłości, przechodzą wszystko co w tym rodzaju czytać można, i ażeby choć jeden wyjątek przytoczył, wspomnę obraz konia, kiedy rymotwórca naucza, jak to szlachetne zwierze do sławnego zawodu wkładać należy:

„Jeżeli go zamýślasz sposobić do bitew,
Albo do nadalfajskich wozowych gonitew,
Lub w gaje Jowiszowe wywieść na igrzyska:
Niech z polyskiem orężów oswaja się z bliska,
Widzi zbroje rycerzów, słyszy trąby dźwięki,
I warkliwy kół turkot i wędzideł szczęki.
Niech mu pragnioną roskosz pańska sprawia łaska,
Niech mu drga kark okrągły, gdy go pan pogłaska,
Tęj zrzebić łagodności zawczasu doznawszy,
Przyjmie twarde wędzidło, i będzie łaskawszy,
Choćby był jak najbardziej w narowach uparty,
Gdy zaś trzeci rok skończył, a zaczyna czwarty.
Niechaj w okrąg pędzony składnie zbiera nogi,
Niech w rzutnym jego pędzie warkną twarde rogi,
Niech się wznosi nad ziemię, niech z wiatrami goni,
Jakby nie czuł wędzidla i nie znał twęj dłoni,
I ledwie ślad zostawiał nieścigniony w biegu.
Tak Akwilon, gdy huczy po Scytyjskim brzegu
Suchem dęciem zgęszczone obłoki rozrywa;
Pływające po łanach zginają się żniwa,
Wyniosłe dębów szczyty trzęsie burza grzmiąca,
O spieniony brzeg morski fala się rostrąca.
Taki rumak w Alfejskiej wślawi się przestrzeni,
Żądza zwycięstwa krwawe usta mu zapieni,
Albo też do zaprzężnej przydatniejszy jazdy,
Pociągnie, kark zagiąwszy Belgickie pojazdy."

Wiersz w tym przekładzie jest gładki i harmonijny, lecz jeszcze nie oddaje piękności oryginału.

Przekład wyrównywający takiemu wzorowi, byłby tryumfem szczęśliwego pisarza, i godzi się życzyć, aby tłumacz który zawód swój poetyczny otworzył przyswojeniem tego dzieła naszej literaturze, wrócił raz jeszcze do walki w której już tyle czucia, zręczności i usposobienia okazał. ¹⁾

W czwartej pieśni, Wirgiliusz z największem upodobaniem zdaje się mówić o pszczołach. Uszlachetnia wszystkie czyny tych drobnych stworzeń, przenośniami wziętemi z najważniejszych działań człowieka. Nie z większą siłą opisuje bitwy Eneasza i Turna, jak spotykające się hufce tych drobnych rojów. Jeżeli w Enejdzie prace Trojan przyrównywa do pszczoł i mrówek, tu trudy owadu idą w porównanie z trudami Cyklopów.

Wreszcie, ta czwarta pieśń ziemiaństwa już zapowiada Enejdę. Z taką okazałością mówiąc o pszczołach, wcześniej zwiastował jakim śpiewem głosić będzie przedmioty prawdziwie wspaniałe i wielkie. Jednem słowem, Georgiki Wirgiliusza mają w sobie wszelką doskonałość, jakiej dostąpić mogło dzieło pisane przez największego z poetów, w wieku, którym najżywsza imaginacya, łączyła się z dojrzałym rozsądkiem.

Ta doskonałość poematu, dostatecznie usprawiedliwia co nam historya podaje, że Wirgiliusz Georgiki nad Enejdę przekładał i na nich nadzieję swojej nieśmiertelności gruntował. Enejda, mimo błędów jakie w niej surowa krytyka znajduje, jest przecież od ośmnastu wieków, roskoszą wszystkich miłośników poezyi; a jednak to dzieło uwielbiane od Rzymian, nieśmiertelne jak chwała tego ludu, którego jest najzacniejszym pomnikiem, dzieło które autorowi swemu zjednało zaszczyt iż na widowisku uczeczony został przez lud Rzymski, podobnym okrzykiem jakim

¹⁾ Mówi to L. Osiński o tłumaczeniu Georgik, przez F. Frankowskiego wydaniem w 1820 roku.

Augusta witano; dzieło to mówię z woli poety miało się stać pastwą płomieni, gdyby go August, o własną i wieku swego chwałę troskliwy, nie był ocalił.

Przemiany Owidyusza.

Do rzędu jeszcze znakomitych w tym samym zawodzie rymotwórców, którzy uświetnili wiek Augusta w Rzymie, należy bez wątpienia Owidyusz. Nie będę go równał z Horacym i Wirgilim; nie dozwala tego skończona doskonałość ich wzorów, nie dozwala wyższość rodzajów jakie obrali. Lecz jeżeli zwrócimy uwagę na samą tylko zmyśleń i obrazów obfitość, na niewyczerpany dowcip, na szczególniejszy powab różnaitości: któż nie przyzna, że dzieło jego pod tytułem *Przemian* lub *Przeobrażeń*, stało się niejako szkołą poetów i dało początek nowemu rodzajowi rymotwórstwa, w którym nowocześni doszli do wysokiego doskonałości stopnia. Trudniejszym jest rymotwórcy zawód, gdy od niego epepei lub tragedyi żądamy, lecz i ten talent co z łatwością przebiega obszerne wyobraźni pola, a z trafu lub z upodobania wybrane przedmioty, w żywych wystawia kolorach, nie wiążąc się bynajmniej utworem jednej całości, i ten mówię talent, acz nie zdoła ważyć sławy twórczych w sztuce geniuszów i mistrzów, odznacza przecież i wślawia zdolnych pisarzów,

Nikt nie był od Owidyusza, zdolniejszym upięknąć poetycznemi farbami cudownych zmyśleń Mitologii. Poezya była jego żywiołem. Chcąc mówić o rymotwórstwie opisującym, które w czasach naszych tylu dzieł stanowi zaletę, pominąć nie możemy jedyne go poematu jaki nam w tym rodzaju starożytność zostawiła. Piętnaście pieśni tego autora, obejmujących w sobie zbiór religijnych i historycznych podań, tworzą dzieło jedyne i w celu i w rodzaju swoim."

Lubo poeta opisujący, nie potrzebuje trudnej sztuki osnowania zdarzeń i tworzenia jednej całości, przecież i ta najwyższa zaleta poematów, nie jest zupełnie obcą Przemianom Owidyusza. Myliłby się, kto by je uważał za dorywcze zebranie powieści i zmyśleń wynalezionych niegdyś w Egipcie i w Grecyi. Jest to ciąg obrazów zręczną połączonych osnową, w których kolejną i nieprzerwanym porządkiem, zdarzenia, osoby, dzieje, następują po sobie. Wiedzie go zawsze, w mnóstwie tak różnych i cudownych powieści, jasna przewodnia, wcześniej kres zawodu wskazująca: i kiedy nam się zdaje, że rymotwórca słucha tylko rozkazów swobody imaginacyi, że natchniony duchem malarstwa, dowolnie przedmioty swoje obiera, tym czasem nie puszcza on nigdy z uwagi następstwa wieków, ludzi i zdarzeń od początków świata aż do Augusta. Długi ten szereg allegorycznych obrazów, zawsze do jednego dzieła należy.

Mitologia jest po dziś dzień dziedzictwem sztuk wszystkich. Podoba się ona i zawsze podobać się będzie, nie dla tego iżby, jak mówi Fontenelle, urojenia były żywiołem umysłu ludzkiego, ale dla tego, że imaginacyi naszej pochlebia, że ożywia tę najczyniejszą władzę człowieka. Filozofia nawet, która tak sprawiedliwie przyznaje sobie niezmierny wpływ do dzieł sztuki, odkąd światło i prawda do gruntowniejszych wyobrażeń zwróciły poezją, nie zawsze przecież wyrzeka się złudzeń, tego że tak powiem czarodziejstwa starożytnego. Mędrzec szuka niekiedy w tych przyjemnych allegoryach, skutecznego poparcia sądów swoich, i jeżeli nadużycie potępia, nie broni obok przekonania serca, do wyobraźni przemawiać.

W wierszach przynajmniej, czemużby prawda przybierać czasem nie miała uroczystego wdzięku dawnych zmyśleń? Powinna owszem zdobić niemi swoje obrazy, jak Homer upięknił małżonkę Jowisza, pożyczoną od Wenery przepaską.

Jakże szczęśliwie Delill w Ziemianinie użył tego rodzaju zmyślenia, nie tylko pożyczając go od Owidyusza, ale go nawet wiernie tłómacząc, gdy w opisaniu kanału Langwedockiego, trafnie

przytacza ową allegoryczną bajkę Herkulesa, co nad ludzką siłą Acheloja rzekę poskromił, i człowiek nad żywiołem odniósł zwycięstwo. Dzieło to dowodzące przemysłu i pracy ludzkiej ogromem swoim zadziwia: w czterdziestu pięciu milach długości połączonem zostało, mimo przeszkód ziemi, morze Śródziemne z Oceanem. Nie zatrzymała przedsięwzięcia, góra ze skały, przez którą trzeba było wody prowadzić. Przebito ją na wskrós i pod zadziwiającem sklepieniem, posłuszna woda statki przenosi. Tak śmiałe a razem tak użyteczne dzieło, winna jest Francya geniuszowi Rykietego.

Powórzmy to miejsce, nietylko dla poparcia przytoczonej uwagi, ale dla przypomnienia razem jednego z najpiękniejszych wzorów poezyi opisującej, pomnąc i na to że język polski nie ma nad ten doskonalszego wiersza i wyborniejszego przekładu.

Rykiet wielkich przedsięwzięć wykonawca śmiały,
Najwyższego w tej sztuce dosiagnął stopnia chwały,
Kiedy do dziwiącego swym ogromem dzieła,
Które niegdyś zakonów gorliwość zaczęła,
A które gmin świetniejsze chcąc mu dać początki
Za starożytnych Rzymian uznawał pamiątki,
Nowe dziwy przydając stał się skutku panem,
I połączył Śródziemne morze z Oceanem.
I kolosy Egipskie i zalewy Nilu,
Nie zdumiewają świata zbiorem cudów tylu.
Tam nie pojętą mocą czarnoksiężkięj sprawy,
Widać na mostach rzeki, na powietrzu nawy,
Na wskrós gór drogi, skały w sklepienia zagięte,
Gdzie liczne rzeki w ciemne więzienia ujęte,
Do podziemnych otchłani porywają łodzie,
Co się zdają po czarnej Styxu płynąć wodzie,
Potem w bramę przeciwnę dostawszy się strony,
Widzą nagle przed sobą Eliz otworzony,
Łąki w kwiaty ubrane, sad w owoc obfity,
I jaśniejące niebios pogodnych błękity.
Postrzegłszy dalej przepaść, z wysokości skały,
Rzeka z przestrachu cofa na czas bieg swój śmiały;

Ale z miejsca do miejsca sztuką prowadzona,
To zatrzymana w pędzie, to znowu puszczone,
Zbawiennym się poddając prawom mimo woli,
Uczy się z progu na próg zstępować powoli;
Potem spokojnie łąki przechodząc zielone,
Wyprowadza na morze nawy ośmielone.
Tak wodę, ziemię, skały, kunszt zwyciężył z laty,
I połączył dwa morza, łączące dwa światy.

Jaki obraz! jaka sztuka malarska! ile rysów mistrzowskich!
Wszystko tu żyje; i ta rzeka co nieznaną sobie siłą na wierzech
góry porwana, cofa się z przestachu, widząc przepaść przed
sobą, a zbawiennym radom powolna uczy się z progu na próg
zstępować, i łodzie, co już do trudów nawykłe, śmielój wychodzą
na morze. Czerpał rymotwórca, i z Elizu i ze Styxu właściwe
rzeczom kolory; nie obszedł się bez tych czarujących zmysłów,
które talentem Homera i Wirgilego był swój bajeczny przetrwa-
ły. Lecz ta sama allegorya, wkrótce go dalej unosi; szczęśliwem
jój stosunkiem zajęty, z czasów i z rzeczy obecnych wychodzi,
a w dawnym, w urojonym świecie przekonania szuka. Śmiały
kunsztmistrz, co podług praw fizycznych może pola i łąki swoje
od wylewu rzeki ochronić, jest w oczach jego Alcydem, co silne-
go Acheloja pokonał.

„Lecz te korzystne rzeki, niosą klęsk tysiące,
Poskromić ich wylewy umnięj pustoszące.
Znały tę sztukę wszystkie i wieki i kraje,
Owidy nam w dowcipnych rymach ją podaje.
Słuchaj powieści jego, w której jest ukryta.

Wydarłszy się z Achelój z ciasnego koryta,
W swe burzliwe odmety zagartywał trzody,
Złote żniwa po falach płówój toczył wody,
Lasy, wsi, miasta walił, porywał, wypleniał,
I krainy przelekkę w pustynie zamieniał.

Chcą pohamować zapęd jego wyuzdany,
Alcyd przypada, w groźne rzuca się bałwany,
Silnemi je przez barki, wściekłość ich ukraca,
I tłocząc, wrzące wiry do łożyska zwraca.

Jeszcze warczy zezłości i w więzieniu rzeka:
Chce się mścić, postać węża na się przyobleka,
Syczy, wspina się, skręca, rozkręca się, wije,
I szerokimi sploty brzeg piaszczysty bije.
Postrzega chytrą zdraycy Alcyd niezwalczony,
Chwyta go, potężnemi krępuje ramiony,
Ciśnie, dusi, rozrywa, i wśród bojowiska,
Węża konającego splot ostatni ciska.

Sam powstaje i rzecze mu w gniewu zapale:
„Tyż to śmiesz na Alcyda targać się zuchwale,
Który, dziecięciem w sławie prześcignawszy męża,
Miał sobie za igraszkę zjadłe dusić węże?”

Zdumiała i zażartsza po dwoistój klęsce
Rzeka, z nową wściekłością wpada na zwycięzcę.
Już to nie wąż pokorny, zwinny, podejść chcący,
Snadnych się wygięć pasmem po piasku snujący;
Ale byk dumny, z czołem dzikiem i szerokim;
Łbem rostrąca powietrze, iskry sypie okiem,
Porze, rozrywa brzegi zemstą rozsrożały:
Ryknął, a na głos jego niebiosą zadrżały.
Nowa wojna nie trwoży walecznego męża,
Pędzi, leci, napada, toczy bój, zwycięża;
Przywala swym ciężarem, przytłacza kolany
Jego kark żyłowaty, gardziel zadyszany;
A dumny że go pożył i odwrócił klęski,
Róg mu zdarty zatrzymał, jako łup zwycięzki.

Wkrótce Nimfy tych brzegów i młodzi Sylwanie,
Którym ocalił skarby, wrócił panowanie,
Alcyda co po bitwie spoczywał pod cieniem,
Laurowym wieńczą liściem, wdzięcznem wielbią pieniem,
A bogacąc szczęśliwy róg hojnością swoją,
Napełniają owocem i kwiatami stroją.

Przemiany Owidyusza, nie za samą tylko igraszkę zmysłów
uważać potrzeba; mitologia jego jest zarazem pomnikiem najda-
wniejszych sztuk i nauk starożytności; a z tych allegoryi, bez któ-
rych rymotwórstwo straciłoby większą część swego powabu, roz-
sądek moralne wyprowadza zdania i prawdy. Jakoż, rozbierając

powyższą powieść i świetne Herkulesa zwycięstwo, któż, że tu jeszcze wyrazów Delilla użyje:

Któż w tym wężu, w półkolach giętkich jego splotów,
Nie widzi obłąkanęj wody krętych zwrotów,
Która swój bieg niepewny ująć nam pozwala?
Ów byk dumny, ryczący, jest to grzmiąca fala;
Dwa mu wyrastające z czoła groźne rogi,
Rozchodzącęj się rzeki są to dwie odnogi;
Róg co go w bitwie zdobył gromiciel potwory,
Pełen szacownych darów Pomony i Flory,
Tego, który uwięził rozchukaną wodę,
Szczęśliwego zwycięzcy wyraża nadgrode;
A obfitość ozdobna dotąd znaki temi,
Leje swe dobrodziejstwa na mieszkańców ziemi.

Wspomnienie tego obrazu, byłoby dostatecznem dla okazania wartości Owidyusza. Można go nazwać obfitym skarbem wymowy i poezji, gdyż oba te rodzaje połączył. Strzeżmy się jednak mieścić go obok Homera lub Wirgilego. Ci są wzorami doskonałości, do których zbliżenie się jest chwałą; ten w częściach zajmujący, znalazł naśladowców co mu zrównać zdołali, lecz znalazł i takich, co obdarzeni łatwością rymopistwa, zastępując szczegółami pięknościami, niedostatek twórczego geniuszu, większą lub mniejszą liczbą szczęśliwych obrazów, okupić chcieli trudny do osiągnięcia zaszczyt poetów. Stąd wszystkie niemal poezye, przybrały nazwiska poematów, a nieporównany talent Delilla zdał się do nas mówić: iż sztuka pisania wierszy, może niejako ważyć sztukę rymotwórstwa, że zbiór obfity dobrze kreślonych obrazów, może zastąpić nieśmiertelny pomysł Homera, ten utwór jeden, cały, nierozdzielny, a tak razem w szczególne piękności bogaty, że tam i nasze płody i Owidego Przemiany swoje źródło znajdują.

Więcej się o tej prawdzie każdy przekona, kto z bliska rozważy i porówna tegoczesne poemata opisujące. Chcąc bliżej poznać autora naszego, usłyszmy jeszcze zdanie o nim jednego najbardziej znawców, Laharpa:

„Owidyusz, mówi on, był jednym z geniuszów najszcześniejszym do poezji zrodzonych i przeobrażenia jego są najpiękniejszym darem, jaki nam starożytność zachowała. W tém on jednym dziele, wznosił się nad wszystkie inne prace swoje, ale jakież w nim za to postrzegamy zalety! A najprzód jak zadziwiająca sztuka w osnowaniu poematu! Jakże on zdołał, tyle rozmaitych powieści, które pospolicie jedne drugim są obce, w jedną całość ułożyć, tak dobrze powiązać; jak mógł trzymać w ręku, nic niedostrzeżoną, która nie przerywając się nigdy, prowadzi w tym labiryncie zdarzeń cudownych! Jak umiał osnawać tyle czynów, które jedne z drugich się rodzą, wprowadzić tyle osób z których jedne działają, drugie opowiadają, a wszystko się rozwija, bez przerwy, bez trudności, bez nieładu, od ciemności zamętu, aż do ubóstwienia Cezara. Jaka giętkość wyobraźni i stylu! Przybiera kolejno wszystkie tony, podług natury przedmiotu, i rozmaitością wyrażenia urozmaica tyle wypadków, których istota zawsze jest jedna i taż sama, to jest, przemiana postaci. To właśnie w czytaniu dzieła jego największą przyjemność stanowi: owa nadzwyczajna różność kolorów, branych do obrazów ciągle odmiennych, czyli to szlachetnych i wspaniałych aż do szczytności, czyli prostych aż do pospolitego życia, tych strasznych, tych tkliwych, tamtych przerażających, innych śmiejących się, wesołych i słodkich.

„Wszystkie jego obrazy są bogate, a zdają się mało kosztować. Kolejno albo nas wznosi, albo rozrzuca, albo przeraża; czyli otwiera pałac słońca, czyli śpiewa żale i skargi miłości, czy szaloną zazdrość i czarne zbrodnie maluje; z równą łatwością zdolny opisywać bitwy jak rokosze, bohaterów jak pasterzów olimp i gaje, jaskinię zawiści i chatę Filemona.

„Nie wiemy z pewnością, czego mu mitologia dostarczyła i co sam do niej mógł przydać. Lecz ileż najprzyjemniejszych powieści! jakże wiele brano z tego źródła, a nie wyczerpano go dotąd. Wszystkie teatry, w Owidyuszu widowisk swoich szukały.

„Zarzucają mu i nie bez powodu, zbytek w stylu, to jest za

nadto obfitości i ozdób: jednakże nie jest to obfitość słów próżnych i bez znaczenia, ale jest to raczej nadmiar rzeczywistego bogactwa. Ozdoby jego, nawet tam gdzie ich ma za nadto, nie noszą na sobie śladu przymusu i pracy. Nakoniec dowcip, wdzięk i łatwość, trzy zalety które nie odstępują go nigdy, pokrywają w nim niejaki zaniedbania i lekką jego wytworność. Można o nim sprawiedliwiej niż o Senece powiedzieć, że się nawet w błędach swoich podoba.

„W dwudziestu latach byłem za Owidym, jestem za Horacym w czterdziestu.” Jeżeli ten co te słowa wyrzekł, chciał przez nie okazać, że smak Horacego wyższym jest i pewniejszym, wyraz jego żadnemu zaprzeczeniu nie podpada: mniemam jednak, że autor *Przemian* w każdej dobie życia, może się i wiele podobać. Nikt zapewne nie ośmieli się porównywać stylu jego, ze stylem pisarza *Eneidy*, ale może nie czulibyśmy, ile nie dostaje Owidemu, gdybyśmy Wirgilego nie znali.“

Taki sąd, stosowany do dzieł, które późniejszych naśladowanie utworzyło, nie dozwoli nam w ocenieniu ich wartości pobłądzić. Uważajmy nadewszystko, że ten doskonały znawca, za główną rymotwórcę naszego poczytuje zaletę nie chwilowe ozdoby, których nawet wyszukania i wytworu bronić nie chce, nie pojedyncze tylko obrazy i powieści, ale ściśle i konieczne do całości dążenie, ile tego przedmiot dozwalał.

Ma nadto Owidysz inny jeszcze, a nader znakomity przymiot. Poema jego opiera się wszędzie na pewnej akcji dramatycznej, na mnóstwie działających osób, które wyprowadza na scenę. Ich czyny i mowy oczom naszym obecne, przywiązują nas stale; czego ciągle, jednostajne, chociażby piękne nawet opisy, sprawić nie zdołają, a co jest główną wadą wielu dzisiejszych poematów opisujących.

Nie łatwoby mi było bliżej dać poznać słuchaczom moim autora o którym mówię. Dwóch tłumaczy, Żebrowski i Otwinowski, *Przemiany* jego na język Polski przełożyli. Usiłowania te chęciom pisarzy nie odpowiedziały. Przystawać musieliśmy

na cząstkowych przekładach, między którymi mało znajdowaliśmy takich jak *Alcyd* i *Acheloj*, w *Ziemiańninie* bardziej naśladowany niż tłumaczony, lub jak ustęp *Tetydy* i *Peleja*, może nie na właściwem miejscu użyty, lecz wyborném *Trembeckiego* piórem skreślony w *Zofijówce*.

Ozdobiła się niedawno literatura ojczysta, zupełnem tego dzieła tłumaczeniem, szczęśliwie wykonaném przez *Brunona Kiścińskiego*. Praca czyniąca tyle zaszczytu pisarzowi, w której wszędzie nadzwyczajna łatwość jaśnieje, jest już pod sądem czytelników i należy do najważniejszych płodów, jakie rymotwórstwo polskie w tym czasie wydało.

Przytoczę krótki wyjątek z pięknej powieści o *Apollinie* i *Dafnie*; w której słuchacze moi przypomną sobie ową natarczywą pogoń boga poezji, za nadobną *Nimfą* córką *Peneja* i przemianę jej w drzewo laurowe:

„Jeszcze mówił, lecz *Dafne* na błaganie głucha
Ucieka i ginących słów jego nie słucha;
Coraz była piękniejszą; wiatr szatą szeleścił,
Uchyłał się i z łonem nadobnym się pieścił.
Rozpuszczone jej włosy powiewy unoszą,
Lekkość wdzięku dodaje. *Feb* pałą rokoszą.
Porzuca próżne skargi i czece narzekania,
Przyśpiesza biegu, leci, kochankę dogania.

Jak na otwartem polu chart zająca żenie,
Ten pragnie znaleźć zdobycz, tamten ocalenie:
Ten doganiając myśli, że schwycił zająca,
Kiedy nozdrzami tylko, ślad jego potraça;
Tamten trwożliwy, śmierci zręcznie się wymyka,
Zostawując otwartą paszczę przeciwnika:
Tak lecieli. *Apolla* nadzieja schwytania,
Dafnę bojaźń, do biegu pędzszego nakłania.
Ale bóg, gdy mu miłość skrzydeł swych użyczy,
Coraz żywiej dopędza; już bliski zdobyczy,
Już chwycił, lecz go zwodzi nadzieja zdradliwa,
I tylko włos rozpierzchły tchem swoim rozwiewa.
Z sił spadłszy zbladła *Dafne* i zmożona biegiem,
Tak zawoła stanąwszy nad *Peneju* brzegiem:

„Jeżliś bogiem, broń ojczel niech zginie w przemianie,
 Piękność zbyt ujmująca i przesładowanie.”
 Ledwie skończonej prośby wysłuchała rzeka,
 Miękka kora pieszczoną pierś Dafny powleka;
 Widać włos w liściach, rękę niknącą w gałęzi,
 Nogę dawniej tak lekką, ziemia w sobie więzi,
 Wierzch pokrywa jęj czoło i w drzewa postaci,
 Jeszcze nadobna Dafne piękności nie traci.
 Jeszcze do nięj Apollo żywym ogniem płonie;
 Czuje bicie jęj serca w zdrętwiałém już łonie
 Przyciska lube drzewo dla pocałowania,
 Ale i drzewo, jeszcze uścisku zabrania.
 Rzekł więc Apollo: Losu wołą niecofnioną,
 Kiedy nie możesz Dafne zostać moją żoną.
 Będziesz choć drzewem mojem, twém liściem uwienczę
 Kołczany, łuki, strzały i skronie młodzieńcze.
 Laurzel ty będziesz wodzów Łatyńskich nagrodą,
 Gdy ich do Kapitolu zwycięztwa przywiodą,
 Będziesz zamku Augusta najświetniejszą strażą;
 Z liśćmi dębu twoje liście się skojarzą;
 A jak włos mój nie dozna wieków nienawiści,
 Tak nigdy nie uwiednie świeżość twoich liści.

Umilkł Pean: w laur zaraz Dafne się przemienia,
 I schyla wierzch powiewny, na znak dziękczynienia.”

Ziemiaństwo Delilla.

Jeżeli w tém miejscu, pomijam liczne poemata dydaktyczne, słuchacze moi łatwo mię usprawiedliwią, że nie tyle trzymać się będą kolei czasów, ile podobieństwa i wartości utworów. Po Ziemiaństwie Wirgilego, wspomniałem najobfitsze źródło poezji opisującej, tak blisko z dydaktyczną złączoną, dając obraz cudownych przemian Owidyusza. Bliżej już czasów naszych, Francya osiągnawszy wysoką doskonałość we wszystkich rodzajach literatury, na starożytnych wzorach

ukształconej, po sztuce rymotwórczej Boala, która na czele poematów o jakich mówić mamy, słusznie mieścić się powinna, wydała dzieło wyższego rzędu, nie mogące zapewne równać się z Georgikami Marona, lecz zbliżone do nich przynajmniej, wzorową sztuką pisania. Wszystkie najtrudniejsze zalety, poeta rzymski w zupełności osiągnął; i w tych niezrównany dotąd, jedynym dla ubiegających się o chwałę poezji jest wzorem; lecz autorowi francuzkiego Ziemiaństwa, przynajmniej szczęśliwego daru pisania najpoprawniejszych wierszy, trafności malarskiej, i obfitości wdzięków, odmówić nie można. Jakób Delill, za życia jeszcze swego policzonym był w szereg najlepszych poetów francuzkich; tyle ma przewagi harmonia i baczna poprawność; iż nie wahano się stawić go obok z Rasynem i Boalem. Sądzone, iż on odkrył na nowo tajemnicę wierszopiską, która z dwoma temi rymotwórcami zaginęła. Rzecz godna uwagi i najsilniej mówiąca za niezmierną wyższością Wirgiliusza, że Delill, ten świetny swój wstęp, tę pierwszą i na zawsze ustaloną w świecie uczonym chwałę, winien był tłómaczeniu Georgików łacińskich. Wolter umieścił tę jego pracę między dziełami czyniącemi najwięcej zaszczytu językowi francuzkiemu. Fryderyk Wielki nazwał je dziełem oryginalnem, jakie się od dawnego czasu we Francyi nie pokazało. Jest to najchlubniejsze a razem najsprawiedliwsze świadectwo, jakie dać można doskonałym przekładom.

Laharpe mówiąc o poemacie Rosseta, który w pierwszej połowie upłynionego wieku napisał swoje Rolnictwo, tak się w tym względzie wyraża: „Między czasem układu a epoką wydania wspomnianego poematu, miał język fzancuzki, znaczną liczbę pism rytmowych o gospodarstwie wiejskiem i poezya narreszcie pogodziła się z językiem georgicznym, który aż dotąd obcym się dla nięj zdawał. Autor Rolnictwa, w przedmowie swojej zaledwie wspomina, komu Francya winna jest to nowe bogactwo. Przemilczanym jest Delill, może dla tego, że był tylko tłómaczem. Ale zasługa zwyciężonych trudności, nie jest dla

tego mniejszą, że ten poeta z obcej mowy przenosił do własnej, wszystkie szczegóły prac ziemiańskich; a jeżeli tłumacz musi się na więcej ośmielać, aby zachował i ważność przekładu i duch autora; tego rodzaju odwaga nie przestaje być trudną i niebezpieczną, kiedy idzie o przekład Wirgiliusza. W obu razach poskramiać niejako potrzeba język nasz poetyczny i przymusić go do przyjęcia mnóstwa wyrażen, które oddawna zdawać mu się mogły nie właściwemi, a nawet przeciwnemi poezyi. Rosset, nie zastanawia się także, mówi dalej Laharpe, nad porami roku (Saint Lamberta) dla tego że to dzieło nie jest poematem dydaktycznym. Nie jest nim zapewne i Rosset. On pierwszy powziął myśl zamknięcia w sześciu książkach, które pieśniami nazywa, wszystkich przepisów i prac rolniczych, od zasiewu, do drobiu, nie zdobiąc dzieła swego żadnem bogactwem imaginacyi, żadnym szczęśliwym ustępem. Pojąć nie można, co go skłoniło do tak niekorzystnego układu. Pięknym jest pewnie zamiarem, utworzyć ojczyste georgiki, ale kto się wyrzeka wszelkiej wyobraźni w dziele, które tyle przystępu jęj daje, ten niewątpliwie nie jest rymotwórcą.

Delill oswojony i z rzeczą i ze sztuką, przez samo tłumaczenie najlepszego wzoru, chciał sam być twórcą nowego. I Francya i obce narody przyznały mu, że się stał godnym naśladowcą wielkiego mistrza. Co Fryderyk II powiedział o przekładzie Delilla, to samo słusznie powiedzieć można o polskiem tłumaczeniu francuzkiego ziemianstwa. Feliński tyle przez nie zubożył nasz język, iż za wzór pisania wierszy, poczytanym być winien. Stał on się naszym własnym, przez mistrzowską rękę tłumacza, a gdy w tych uwagach przytaczać będziemy wyjątki, nauczymy się razem, jaka słodycz, jaka giętkość mowy, jaka za-
możność wyrażen, towarzyszyć powinna dobremu pisarzowi, który i wybornym smakiem, i dokończoną poprawnością to sobie zapewnił iż przewyższonym nie będzie w sztuce tłumaczenia. Ważniejszym tu przecież dla nas jest wzór pisania wierszy, niż

samego rzeczy układu, im więcej bowiem zajmują nas wszystkie zalety najbieglejszego pisarza, tém więcej żałować możemy, że Feliński nie zostawił nam raczej przekładu Wirgiliusza.

W ogólnem pojęciu treści dzieła, zajął oryginalnego pisarza, wspaniały obraz mędrca, który czulszym od innych obdarzony zmysłem, w nieskończonych rozmaitościach przebiega sceny wiejskie, a przez to pomnaża swoje uciechy i uczucia. Rozlewając około siebie, szczęście własne powiększa. Przyrodzenie daje mu przykład tej dobroczynności. Wszystko w niém jest nieustanną zmianą dobrodziejstw i pomocy. Stosuje się więc do układu wiecznego.

W tak obszernym zawodzie jaki sobie rymotwórca zakresił, sama bujność imaginacyi, odjęła poniekąd Delillowi, ważną niezmiernie zaletę, owę prostoty i porządku, którą tyle uwielbia w Rzymskim poecie. Jeżeli czytając tamtego, chętnie o reszcie świata zapomniećbyśmy mogli, gdyby nas sam rymotwórca do niego często nie zwracał; tu przeciwnie, wieś potrzebuje ustawicznie ponęt i ozdób, wyszukiwanych starannie po za jęj granicami.

Człowiek zepsuty widokami miasta, młodzieniec płochy rzucający mieszkanie ojców, aby w murach stolicy zbliżył się do możnych, i ich wejrzenie pozyskał, człowiek uwiedziony dumą, nie może czuć smaku w roskoszach wiejskich. Taki jest wstęp pierwszej pieśni. Przyznając więc Poeta, że trzeba rozweselić mieszkanie na wsi; maluje powaby, jakimi przyrodzenie, miłośników tego rodzaju życia uszczęśliwia.

Piękne te obrazy umie autor urozmaicać szczęśliwym zwrotem uwagi na uczucia serca ludzkiego, na drogie wspomnienia. Tak naprzykład upragniony powrót pogody, stawia mu natychmiast obraz przyjaźni.

Podobne rysy, gdy ich rymotwórca szczęśliwie używa, stają się duszą poezyi. Wiosna, lato, jesień, zima, obficie Delillowi dostarczają najpiękniejszych widoków; jaśnieje w nich najżywsza poezya opisująca; rybołówstwo, strzelanie ptaków i polowanie

na jelenia, wytrzymać mogą porównanie z najlepszymi w tym rodzaju wzorami.

Lecz szczęśliwość życia wiejskiego nie ogranicza się temi zabawami. Chętnie więc autor, wyczerpawszy tak świetne i poetyczne obrazy, pośpiesza do moralnych uczuć. Dobroczynność, ludzkość, te cnoty łączące ludzi, te najsłodsze towarzystwa związki, wypływają z obrazów natury. Jak czuła jest jego wymowa, gdy maluje nierozzerwane związki gościnności, gdy nawet te uczucia przyjaźni, czci i wdzięczności w pamiątkach zmarłych uwiecznia.

Poważniejsza myśl, wspomnienia za któremi tak blisko idzie rozrzewniające dumanie, ustępują wkrótce miejsca weselszym opisom. Bakałarz wiejski, i rozrywki młodzieży, w których baczne przewodnika oko dostrzega przyszłych nadziei; tyle nadają dziełu rozmaitości, że czytelnik nie może się od tak przyjemnych widoków oderwać. Jakże łatwo znakomitemu rymotwórcy, odmieniać kolory, i tony. W jak prawdziwém i korzystném świetle każdy przedmiot wystawia.

Tego rzędu pięknosciami napełniona pieśń pierwsza, zapowiada okazalsze w następnych; i nie zawodzi poeta oczekiwania naszego.

Osnowa rzeczy zawartych w pierwszej pieśni ziemianina Delilla, okazuje zaraz na wstępie, ile pisarz francuzki chciał się różnić od poety rzymskiego. Różność ta pochodziła zapewne z samego uszanowania, jakie miał dla nieporównanego wzoru, który wyborném tłómaczeniem francuzkiej literaturze przyswoił. Trzeba mu było nową drogę obierać i tym sposobem uniknąć trudnej do utrzymania walki z pisarzem, który mimo tę chwalebłą przezorność naśladowcy, nie przestaje być wyższym, dla tego samego, że w mniej obszernym zakresie, nie wychodząc łatwo z granic ulubionej wioski, umiał w niej tak zamożne bogactwa poezji wynaleść, i w najpospolitszych nawet pracach, narzędziach, obrazach rolniczych, wysokie stworzyć piękności. Lemiesz oracza, zawadzający o przyłbice rycerskie, wznosi głos

rymotwórcy aż do bohaterskiej szczytności; pospolite wróżby pogody i słoty, mienią się nagle w zdumiewające zjawiska, jakie zwiastować mogły zgon wszechwładnego Cezara; drobne pszczoły, zapowiadając wyższego rodzaju pieśni śpiewaka Enejdy, prowadzą go do najozdobniejszych Arysteja a w nim Orfeusza i Eurydyki, ustępów: słowem, geniusz co żywym pomysłem, i słodycze życia wiejskiego i cuda przyrodzenia i lube zwroty do najczulszych wspomnień człowieka i uroczystości ubóstwień razem ogarniał; nie mógłby służyć nam za prawidło w korzystném ocenieniu zalety francuzkiego pisarza.

Nie tylko więc postęp nauk przyrodzonych, nie tylko wygórowanie sztuki, stały się Delillovi powodem, do przedsięwzięcia obszerniejszego układu, ale podała mu tę myśl rozsądna siła własnych rachuba. Otworzył sobie pole daleko rozleglejsze, gdzieby zbierać mógł obrazy nieznane pierwszemu. Stąd jego ziemianin, łączy liczne sztuki i umiejętności; nie odstępował go towarzystwa miast wielkich, potrzebuje tylu zabaw i wiadomości, aby ziemianstwo swoje ozdobił, iż po odczytaniu pierwszej pieśni, człowiek ten wiejski, zda się w nas wzbudzać niejaką wątpliwość, czyli bez tych wszystkich tak kosztownych pomocy, samemu zostawiony rolnictwu, zdołałby i siebie i nas do niego stale przywiązać. To było jednak głównym celem Wirgiliusza.

Początek drugiej pieśni, wyklada powtórnie zamiar Delilla. Nie mógł on nie pomnieć o doskonałym wzorze poprzednika i nie mógł świetniejszym opisem i sprawiedliwszą pochwałą, zawodu swego otworzyć.

Szczęśliwy kto na łonie domowej ustroni,
Przed krajowych się niezgód nawałnością chroni:
A lubej zażywając w ukryciu swobody,
Kocha cnotę, nauki, pola i ogrody!
Tak niegdyś, kiedy ostrzem bratobójczej stali,
Trzej mężowie o drżący Rzym się dobijali;
Wirgili obcy wojnie, w czarującym rymie,
Uczył echa powtarzać Amarylli imię,

Któżby zmiekczony głosu tak miłego wdziękiem,
 Śmiał był jego spokojność mieszać broni szczękiem?
 A gdy szaleństwo tyłu ziemia zmordowana,
 Odetchnęła pod rządem łaskawszego pana,
 Jeśli go błagać przyszedł o zagony swoje,
 Własność naddziadów, którą wydarły mu boje;
 Wkrótce blasku i rzymskiej unikając wrzawy,
 Ten przyjaciel zacisza, cieniów i murawy,
 Wrócił, gdzie śnieżny łabędź igra po wód łonie,
 Deptać wówczas tak piękne swęj Mantui błonie.
 Tam, w gajach odzyskanych wyrokiem Augusta,
 Po swoich fletach wodził harmonijne usta:
 A odżywiając miłość wieśniaczych słodczy,
 Dumnym Rzymianom śpiewał miły kunszt rolniczy.
 Jam nie wziął, jak Wirgili, po naddziadach roli,
 A co mam, i to bogów zostawuję woli.
 Lecz jak on, pośród krwawych w ojczyźnie zapasów,
 Z miast burzliwych uciekam do milczących lasów,
 I wywodząc na prostym flecie wiejskie tony,
 Kunszt ziemianom szczęśliwym śpiewam ulubiony...
 Kiedy rolnictwa zawód przebiegam obszerny,
 Nie myślę już, Wirgila naśladowca wierny,
 Moim rodakom, rzymskich powtarzać prawideł:
 Lecz w śmiałym locie własnych doświadczyć chcę skrzydeł:
 I sochę Tryptolema strojąc w kwiaty nowe,
 Na własnym nucić flecie Ziemiaństwo krajowe.
 Świetniejszym tu się wyda kunszt roli szczęśliwy;
 Śpiewam nie jego prace, ale jego dziwy,
 Najśmielsze przedsięwzięcia i najrzadsze dary.
 Płodna w sposoby wielkie i wielkie zamiary,
 Już to nie prosta pierwszych rolników Królowa,
 Dawnych strzegąca ustaw; jest to Cyrce nowa,
 Która dotknięciem rószechki sprawując uroki,
 Otwiera skarby nowe i nowe widoki,
 Udoskonala grunta i roślin rodzaje,
 Krnąbrne skały poskramia, górom żyzność daje,
 Zwraca nurty silnemi ujęte zagrody,
 Zdziwione rzek dalek ich łączy z sobą wody,

A dłoń jęj rozsypując wszędzie plon bogaty,
 Miesza czasy i miejsca i pory i światy."

Chociaż ten wypis nie jest jednym z najdoskonalej przełożonych, szczególna jednak znamionuje go płynność, pociąga łaćtwość i wdzięk, przez co Ziemiaństwo Delilla więcej u nas znajduje miłośników i wielbicieli. Lecz mimo tę wiele znaczącą na stronę naszego rymotwórcy przewagę; któż z czytelników Wirgilego, równie jak to sam Delill uczynił, nie przyzna mu pewnego rodzaju wyższości w sztuce i wynalezieniu? Poeta francuzki, potrzebuje w dziele swoim mieszać czasy i miejsca i pory i światy, aby obrany zawód rozszerzył; chętnie traci z oka wiejską zagrodę, aby za jęj granicami szukał żywiołu poezji: kiedy przeciwnie autor łaciński, nie opuszczając ojczystej wioski, zda się do niej sprowadzać te odmienne czasy i miejsca i pory i różnemi płodami przyrodzenia zbogacone świata krainy.

Prostym jest wstęp Wirgiliusza; zda się obiecywać mało, aby wiele dotrzymał.

„Co użyznia zasiewy, w której roku porze
 Doświadczony gospodarz grunt lemieszem orze,
 Jak o wiaz czepiać wino, jak wypasać woły,
 Jak skrzętne Mecenasy utrzymywać pszczoły,
 Opiewać przedsięwzięcie."

Do jakiegoż natychmiast wysokości stopnia wznosi się poezja, kiedy wezwawszy pomocy bóstw opiekuńczych, obraca mowę do władzcy Rzymu.

„Ty co jeszcze nie wiemy do którego grona,
 Wnijdziesz bogów Cezarze! czy rozległe łądy,
 Wsi i miasta wyniosłe, zechcesz objąć w rządy,
 Czy wieńcem macierzyńskim opasawszy skronie,
 O porach myśleć będziesz i o żyznym plonie;
 Czy cię władzą wód morskich cześć będą żeglarze;
 Czy cię wezwą najdalsi Tulańscy wyspiarze.
 Czy ci nimfę nadobną Tetys da za żonę,
 Albo czy w Zodyaku nową zajmiesz stronę:
 Już bowiem, kędy gwiazdy goreją na niebie,
 Świetne się stanowisko rozstwarło dla ciebie;

Gdziekolwiek rządzić będziesz, wzywam twój pomocy:

Bo pewnie nie zamieszkasz w państwie zimnej nocy.

Wiem, że się do tych rządów nie skłoni twa wola,

Choć Grekom zachwalono Elizejskie pola,

Choć się w nich Prozerpinie zostać podobało.

Racz stwierdzić com przedsięwziął może nazbyt śmiało,

Prowadź nas z gospodarzem do niemyłnej drogi,

I ucz się być wzywany tak jak inne Bogi.

Cóż to za bogactwo wyobraźni! i jak podobne wezwanie rozszerza i uzacnia zamiar autora. Nie będą go ścieśniały, szczupłe na pozór ściany ojczystego ustronia: owszem, myśl nasza zadziwi się nad nieprzebranym źródłem rokoszy, piękności i bogactw natury.

Delill zamyśla także o rolnictwie śpiewać, ale nie o tém, którémby wszelkiego stanu i mienia, wieśniak mógł uszczęśliwić życie i serce uszlachetnić; zajmuje go rolnictwo cudowne, które zwycięża przeszkody, przymusza skały, pokonywa żywioły, walczy z naturą. Poeta, wśród krwawych jak mówi ojczyzny zapasów, uciekający z miast burzliwych do milczących gajów, miał nam malować rokosz wieśniaczej swobody,

I wywodząc na prostym flecie wiejskie tony,

Kunszt szczęśliwym ziemianom śpiewać ulubiony.

Ale wkrótce nie wiejskie i nie prostego fletu odgłosy słyszymy. Zdaje nam się widzieć w dalszym ciągu poematu, nie człowieka wiejskiego, ale raczej potężnego władcę, nie pojedynczych ludzi, ale usiłowania całych ludów, wspieranych siłą swych rządzców. W takim zaś rzeczy pojęciu, można z przekonaniem powiedzieć, że ile dzieło Wirgiliusza cel zamierzony osiąga, tyle może dzieło Delilla nie odpowiada swojemu. Nie zdołał autor wyczerpać wszystkich bogactw, jakie do osnowy swojej zagarnął. Dla tego może powziął myśl utworzenia oddzielnego poematu, Trzech królestw przyrodzenia. Sam jednak chętnie i dość często powraca do właściwych zamiarowi swemu obrazów i pięknoscią ich dowodzi, że Ziemianstwo jego nie straciłoby na tém, gdyby się nie już co do obszerności, ale co do

układu i treści, w bardziej umiarkowanych, a przez to w bardziej właściwych mieściło granicach. Talent jego umie się wszędzie podobać; lecz wybór rzeczy niekiedy pozwala pytać się, czy było tu dla nich miejsce właściwe? Bo jeżeli zadziwiają nas w tej drugiej pieśni okazałe opisy Langwedockiego kanału, tam i grobel batawskich, kunsztu i machin jakie przemysł ludzki wynalazł; może za to miliej przywiązują w Wirgiliuszu, podobne widoki szczęścia ziemianina, drzew z pod różnego nieba przyswojonych, niż odezwa do Alchimistów, lub satyra anglomanii Francuzów, lub nareszcie ustępy nie bez niejakiego trudu i przymusu naciągane do osnowy.

Pełen jest wdzięków, obraz ogrodu zaludnionego mieszkańcami dalekich krain:

Lecz jeśli drzewo jakie z dalekiej krainy

Szczycąc się pięknym kwiatem lub kształtem foremnym,

W oczach ziomek przychodniem staje się przyjemnym;

Drzewa nasze, dla wdzięków, a nie dla rzadkości,

Zachowują ku niemu prawa gościnności.

Tak szczodrzeniec zstąpiwszy z śnieżnych Alp siedliska

Uśmiecha się i złotym dla nas kwiatem błyska;

Tak wyrwana z ogrodów babilońskich łona,

Przez miłość, posępności wierzba poświęcona,

Przyszła, długie warkocze spuszczać niedbale,

Dzielić u nas kochanków nieszczęśliwych żale;

Tak topola wysmukła, wyniosła i świeża,

Do sióstr swoich przybyła z Adygi nadbrzeża;

Tak nakoniec sprzykrzywszy jarzmo Alkoranu,

I panujący drzewom Cedr zstąpił z Libanu.

Jak ci jeszcze ściąganych zewsząd roślin tyle,

Przechadzkom poświęcone uprzyjemni chwile.

Te wśród śniegów zielonym liściem strojne jodły,

Co się w górach Wirgińskich lub Szkockich wywiodły,

I ta osada w krzewy dwóch lądów bogata,

Przenoszą cię z jednego na drugi brzeg świata.

Zwiedzasz kolejną dzikie i kształcone kraje,

Myśl podróża, szczep każdy państwem ci się staje,

A nie rzucając miłej naddziadów zagrody.

Odmieniasz tysiąc razy strefy i narody.

Przy całym jednak talencie wierszopistwa, krótki ten obraz nie unika zarzutu niejakięj wytworności i przesady. Cedr z stępujący z Libanu, dla tego że go Alkoran uciążliwym jarzmem uciska, ta podróż myślna, w której każdy szczep dla ziemianina państwem się staje, w której on nie zmieniając miejsca, zwiedza kolejną dzikie i kształcone kraje, i tysiąc razy strefy i narody odmienia; nie wiem czyli dość blisko godzi się z żądzami prostego miłośnika lubej naddziadów zagrody, czyli nie jest raczej płodem wymyślniej rokoszy tych, którym wieś wystarczyć nie zdoła, czyli nakoniec nie oznacza wykwintnych sztuk zmordowanej sytości.

Kto czytał podobny obraz w Georgikach Wirgiliusza, nie odmówi mu wyższości, już przez ten wzgląd, że toco Delill za nawiasową w dziele swoim przyjął ozdobę, może dla tego iż jęj osobne poema w ogrodach poświęcił; to w Wirgiliuszu tworzy okazałą pieśń drugą, w której poeta, zamiast szukania licznych i dalekich przedmiotów, w jednymże, tak liczne, tak rozmaite, tak podziśdzień nowe piękności znajduje. Jak zaś pragnie zawsze serce zniewalać, jak zdolny jest w każdej chwili najśłodsze w duszy cnotliwej wzbudzać uczucia; dowodzi tego, w tém właśnie miejscu, owe najszcześniejsze przejście, kiedy wspomniawszy cudowne różnych krain płody, zwraca Rzymianina do skarbów ziemi ojczystej. W téj myśli, w tém uniesieniu szlachetnego serca, każdy zapewne czytelnik silniej rodzinną ziemię pokocha.

Podobnym do rzymskiego wzoru jest opisanie szczęścia rolnika. Przydał mu jeszcze autor francuzki nowy powab, w tkliwém własnego losu wspomnieniu. Nie masz bowiem pewniejszego sposobu do zajęcia czytelnika, jak zwracać go często do uwag i wspomnień, które on łatwo do siebie stosując, równego z autorem rozrzewnienia doznaje. Prawdziwe tylko uczucia nasze, przechodzą do serc czuć umięjących.

Kończy Delill pieśń drugą, ustępem Dolona i Egieryi, która w polskim przekładzie Oitony nazwisko przybrała. Powieść ta następuje blisko po wspaniałym opisie zadziwiających tam przemysłnej Hollandyi. Tém silniejszym jest ten obraz, że w nim rymotwórca główne tylko rysy wyraził, i w same niejako słowa chciał przelać obrazy.

Zdumiewasz się? Idź obacz jak Batawów śmiałość

Oceanu samego poskramia zuchwałość.

W jego łonie utkwiony głęboko i stale,

Dąb wstrzymuje żywiołu burzliwego fale,

Choć liści i konarów swoich pozbawiony,

Któreśmi zdobił wiosnę, walczył z Akwilony;

Na inne dzisiaj szturmy pień jego wydany

Srożącego się morza rostrąca bałwany.

Patrz jak tam rozciągniona z gibkich prętów tama,

Którą kunszt czyni trwałą, silną słabość sama;

Czeka spokojnie wału co na nią naciera;

Zdradza jego gwałtowność i gnąc się odpięra,

Stąd te grunta zdobyte, które z wody łona

Wychodzące widziała ziemia zadziwiona;

Te pola, te okryte trzodami pastwiska.

Wzdłuż tych szańców, na które morze gromy ciska,

Słyszysz nad głową swoją wędrownik zdumiany,

Ryczącą nawałnicę i grzmiące bałwany.

Tam dzisiaj (prace wieków tyle dokazały,)

Cała natura kunsztem, urokiem kunszt cały."

„Jeżeli, jak sprawiedliwie sam Delill uważa, usilna systematyczność i pewna uporządkowana kolej wyobrażeń, nie jest tyle potrzebną w dziełach imaginacyi, które wzruszać i porywać mają, ile w dziełach naukowych, które przekonywać powinny; temu zaprzeczyć nie można, że płody rymotwórców, dopominają się pewnego następstwa obrazów, tak aby słabsze nie zacierają wrażenia poprzedzających, i nie ostudzały zajęcia, które głównym jest celem pism wszystkich. Mniemano iż temu warunkowi nie dosyć odpowiedział pisarz francuzkiego ziemiaństwa, w téj przynajmniej pieśni o której mówimy. Szły dotąd wyborne obrazy

z większą uszykowane sztuką, aniżeli w pierwszej księdze, gdzie poeta zdawał się zbyt za opisami ubiegać, i utrudzające ich mnóstwo umieścić. Tu one właściwszym postępują szeregiem, znaczniejsze i bardziej uderzające. Od przyswojenia drzew zagranicznych, przejście do zwierząt mile prowadzi do swobody, jaką życie wiejskie udziela; wkrótce, rozrównieni wspomnieniami pisarza, zdumiewamy się nagłą przemianą tonów, gdy nam cuda sztuki, pracy i przemysłu maluje. Wzrasta zapęd poezji w cudownie wydaną allegoryi o rzece Acheloju, którą tém sprawiedliwiej przytoczyliśmy, że do niej szczęśliwie Delill przyswoił przemianę Owidyusza. Alcyda godne są trudy Batawów, gdy ziemię swoją zabezpieczają od wciekłości oceanu. Umie poeta dziwnym urokiem malarstwa każdy przedmiot w najkorzystniejszém świetle wystawić, szukać trafnych sprzeczności, dobierać kolorów, cieniować je, mieszać, urozmaicać. Lecz po tym ostatnim obrazie, zapęd jego zdaje się nagle ustawać. Mówi jeszcze o szkodach jakie nieposkromiona wód nawałność zrzządzać może.

Częstokroć cypel gruntu lekkiego, ruchawy,
Od gliniastej się nagle oddziela podstawy,
Slizga się, płynie, krąży z błędzącym wód biegiem
I z cudzej majątności łączy się brzegiem.
Dziedzic, którego wody uczynne panoszą,
Ockniony, nowe państwa ogląda z rokoszą,
Kiedy na drugim brzegu ten co poniósł szkodę,
Z żalem postrzega zbiegłą swych ojców zagrodę.
Wznos się muzu i śpiewaj zwiększonymi tony,
Żal szczęśliwej w nieszczęściu swoim Oitony.

Obszerne to zboczenie ma za ośnowę, że ojciec Oitony posiada grunt nie rozległy lecz żyzny, który ma być posagiem córki. Dolon, dziedzic lasu i łąki na brzegu leżącym naprzeciw tej ziemi, kocha Oitone, której ojciec innego męża przeznaczył. Miłość sprzyja kochankom i to bóstwo przeznacza Eolowi nadobną nimfę Dorydę, jeżeli dziedzictwo Dolona zniszczy. Wykonał to Eol, burza połączyła ziemie dwojga kochanków i ojciec zezwala

na śluby, którym się dotąd sprzeciwiał. Mimo talent pisarza, powieść ta nie sprawia żadnego wrażenia, bo jak widzimy, z małego bardzo powodu wynika. Ujmuje jej także wdzięku, nie dość poprawna trafność kolorów. Cóż bowiem wspólnego ma Eol i mitologia miłosna, z czasem poematu i z miejscem sceny, które autor na wielkiem jeziorze u podnóża gór Szkockich oznacza? Niedawno pamiętny na tę właściwość rzeczy, gdy przemianę Owidyusza, jak najrzeczniej do swego dzieła przenosił, wołał ją tylko jak przykład uważać: dla czegoż tu wspomina Eola, jakby nie obcego francuzkiemu ziemiaństwu?

Chciał rymotwórca naśladować nieporównany ustęp Arysteja, w czwartej Wirgiliusza pieśni. Lecz ten jakże jest różnym, jak bogatym, a razem tak z rzeczą związanym, iż poczytano go za arcydzieło i czucia i poezji! Wszakże do przyznania mu tej zalety, nie będzie nam przeszkodą myśl, że Wirgiliusz przyswoił bajeczne o rodzie pszczoł podanie. Pisał on powszechnie razem jak poeta i naturalista; w tém jednem miejscu chciał być tylko poetą. Lecz gdzież najprzód znajdujemy ten ustęp? oto w pieśni której ciągłą ośnowę składają pszczoły, do tak wysokiego stopnia czucia, przemysłu, towarzystwa, rządu i obywatelstwa, pod piórem Wirgilego wzniesione. Cóż jest tego ustępu ośnową i celem? oto odrodzenie się tak interesującego stworzenia, gdyby kiedy zatraconém być mogło. Gdzież właściwiej mówić można było o cudach niebian i zmyśleniach mitologicznych, autorów właściwych, jak obok spisu stworzeń, najbliższych przystępujących do przezorności człowieka? Co naostatek pomnaża bogactwo tego ustępu? oto najrzeczniejszy obraz Orfeja i Eurydyki, tak naturalnie połączony z główną ośnową powieści, która przy tej ozdobie stała się rokoszą serc czułych, równie jak podziwieniem znawców sztuki pisania.

W trzeciej już pieśni Delilla usuwa się z oczu naszych owa scena, którąśmy tyle polubili. Rozpoczynamy okazały bieg historii naturalnej, dociekamy tajemnic przyrodzenia, zwiedzamy najbogatsze zbiory zjawisk jego; ale po całej świetności tylu

cudów, jakież uczucie w sercu naszym zostaje? Dziwimy się sztuce poety, że tak trudne i niedostępne przedmioty, przyswoiła poezji; lecz razem podobno nie przestajemy tęsknić do właściwych ziemiaństwa obrazów, do jakich nas Delill w dwóch pierwszych pieśniach przywiązał. Godna jest zwycięskiego wawrzynu ta śmiałość, z jaką geniusz rymotwórcy walczyć niejako chciał z geniuszem głębokich badaczy natury. Kiedy Buffon, umie często kolorów poezji używać, poeta mógł się zdolnym okazać, do wywikłania trudnych kolei przyczyn i skutków przyrodzonych, nie tracąc nigdy nadzwyczajnego daru gładkości, harmonii i wdzięku. Dowiódł przez to, że nie masz nauki tak poważnej i surowej, któraby się uwalniać mogła od czynienia Gracyom ofiary.

Ale oddając hołd podziwieniu najzdolniejszemu z pisarzy, jeżeli chcemy poezją przy jej właściwem powołaniu zostawić, nigdy o tém nie zapominajmy, co mimo zboczenia ludzi największemi talentami obdarzonych, zostanie zawsze duszą i zaletą poematów. Powinny mieć jedność swoją i całość; nie wolno przerywać interesu, co czytelnika pociąga, zajmuje, w ciągłym oczekiwaniu trzyma i do zamierzonego wreszcie doprowadza celu.

Nie przeczę, że gdy o poezji dydaktycznej mówimy, nie mamy może prawa podciągać jej pod ścisłe przepisy, innym rodzajom poematów służące. Ale z drugiej strony, potrzebna jest pewna baczność, jeżeli nie na formy, do których nigdy ślepo nie chcemy się przywiązywać, tedy bez wątpienia na rzecz, na ośnowę, na przyzwoitość samą. Smak na dobrych ukształcony wzorach, sąd dojrzały i baczne dzieł porównywanie, doprowadzają nas do téj krytyki, co samemi nawet pięknościami uwodzić się nie daje, lecz z pomiędzy wielu najwłaściwsze wybiera. W takim sztuki pojęciu, gdy zwracam uwagę na księgę Delilla, zaledwie ją nazwać mogę Ziemiaństwem; ten zaś mędrzec, który mię tylu pięknych rzeczy naucza, nie koniecznwie w przekonaniu mojem jest wiejskim człowiekiem.

Znany jest talent rymotwórcy naszego. Ten co z taką dos-

konałością malował Herkulanum i Pompeję, wulkany, góry i skały, odkrywając tajne ziemiorodztwa przemiany; czemużby nie mógł w tém samém dziele, pomieścić innych wiadomości ludzkich? Jego człowiek wiejski, otoczony księgami narodów i wieków, mógłby nam wydobyte z nich skarby do zamięłowania podawać, lub téż uprzyjemniając wielkie ustronie tworami malarstwa i rzeźby, znalazłby sposobność mówienia o sztukach; lub wreszcie własnym zostawiony myślom, w dumaniach swoich ogłaszałby czytelnikom prawdy, ozdobione wszelkim powabem spokojności, szczęścia i swobody. Cóż więc skazówką będzie w wyborze pomiędzy tylu obrazami? Nie inny zapewne wzgląd, jak usilna właściwość, jak ten zamiar, iżby serce słuchacza moenięj zniewolić. Nie waham się przeto utrzymywać, że poema Delilla, obok znakomitych zalet, co do szczególnych piękności, ma wady nie łatwe do usprawiedliwienia.

Bliższe oznaczenie miejsca sceny, która być ma ziemianina pobytem, mogłoby nadać całemu poematowi większy interes. Jeżeli wzór Rzymskiego poety, nie zdaje się tego wymagać, tedy odmienny cel francuzkiego pisarza, wskazywał mu potrzebę obznajmienia nas z tą ziemią szczęśliwą, na której mieliśmy cudowne skutki wyższego rolnictwa oglądać. Kto wspomni, jak wiele w sielankach Wirgilego ujmują nas miejscowe opisy, ten nie zaprzeczy ogólnej prawdzie, że sam widok sceny, do lepszego wydania działających na nię aktorów dziwnie pomaga. W georgikach łacińskich, same rolnicze prace składają treść dzieła, i za każdym krokiem widzimy przynajmniej, z jaką rokoszą poeta zwraca uczucia swoje do ziemi ojczystej, lub jak trafnie dla ziemiańskich trudów tam obiera miejsce, gdzie go na chwilę wspomnienia narodowe zawiodły. Tak na przykład, po strasznym obrazie zgonu Cezara, gdy Filipińskie boje malować zaczyna, mówi zaraz:

„Przyjdzie czas kiedy rolnik w pięknej wiosny porze,

Miejsca tych krwawych bitew w gęste skiby zorze;

O pożarte rdzą strzały sosznikiem uderzy
Lub motyką zbutwiałych dobedzie puklerzy;
Pełne trupów poległych, poruszy mogiły,
Ogromne mężów kości będą go dziwiły.
Wy bóstwa opiekuncze! ojczyzny nadziejo!
Dozwólcie, z tylu nieszczęść niech Rzym ocaleje.
Matko Westo! Romulu! dozwólcie łaskawi,
Niech August w tém wstrząśnieniu szczątki nasze zbawi.

Nie zbywało francuzkiemu rymotwórcy na podobnych wspomnieniach, przecież nazbyt oszczędnie ich użył. Ileż razy w obcych krajach wyszukuje przykładów swego rolnictwa i jak często myśl swoją do krain nowego świata przenosi, aby nas przez to talentem malarskim zadziwił, a natomiast samą odległością wynajdowanych ozdób oziębł. Nikt zapewne nie umiał tyle czuć i oceniać piękności Wirgilego, jak Delilla, lecz naśladować bliżej tak doskonałego wzoru, czy się nie ważył, czy nie mógł.

Drugą wadą równie z osnowania rzeczy wynikłą jest, że francuzki pisarz, nie sam raczej obecnie stawia się między wyda-
niami przez siebie obrazami, jak to czyni Wirgiliusz, ale na opo-
wiadaniu przestaje. Trudniój stąd przychodzi mu wzruszać czy-
telnika, i akcja sama traci na tém, gdy człowieka wiejskiego bli-
żej nie znamy, a rymotwórca zbyt rzadko ożywia rzecz swoją ta-
kimi scenami, w którychby sam był widziany. Tak pierwiastko-
wo powzięty przez Delilla układ dzieła, stał się przyczyną no-
wój niedogodności, że wiele przedmiotów musi nam wystawiać
w mniej wzruszającej, a nawet dosyć niemilej postaci. Wszakże
kiedy w pszczołach Wirgiliusza widzimy życie, czucia, obyczaje,
rządy, prawa, zabiegi, niezgody, wojny tego interessującego na-
rodu; trzecia pieśń Delilla, chcąc nam malować podobne istoty,
woli raczej wskazywać je w martwych zbiorach, w tokach ułożo-
nych sztuką badacza natury, nie zaś w żyjącym stanie i działa-
niu. Szczęśliwy Ziemianin, z prawdziwą rokoszą oglądaćby po-
winien swobodne roje różnobarwnych motylów, niż je za szkłem
w pokojach swoich systematycznie umieszczać. Często prócz te-

go zdarza się natrafiać, w ciągu najpiękniejszych obrazów, nieja-
ką chęć dowcipności, która w epigrammatycznych ucinkach i żar-
tach, ubliża dostojności rodzaju poematu. Nareszcie utwór ten
Delilla, aż do czwartej pieśni, nie jest właściwie poematem dydak-
tycznym, ale należy do rzędu poezyi, zwanój opisującą.

Mnóstwo świetnych obrazów rozlewa wszędzie poetyczne bo-
gactwa, znamionuje nadzwyczajny piszącego talent, lecz śmiem
powątpiewać czy dosyć czytelnika zajmuje.

Już przeto od połowy dzieła, człowiek wiejski, zmienia prze-
znaczenie swoje. Zaledwie niekiedy śladów ziemianstwa dostrzedz
zdołamy, aż do chwili, kiedy poeta, raz jeszcze w czwartej pieśni;
osnowę zmieniając; już nie jak ziemianin, nie jak mędrzec pełen
najszybszych wiadomości, ale jak prawodawca smaku i sztuki,
uczy nas jak o życiu wiejskiem pisać należy, i podaje najdosko-
nalsze prawidła, których sam poniekąd nie zachował.

Tę ważną między Wirgiliuszem a Delillem co do poety-
cznych ozdób uważać można różnicę; że pierwszy w samej ich
oszczędności niezmiernie bogactwo wynalezienia okazał, drugi
tak niemi dzieła swoje przeciążył, jakby ich wyborowi nie ufał.
Pierwszy, ilekroć się wznosi za popędem imaginacyi malarskiej,
zawsze do niej powód znajduje w treści raz obranej; drugiemu
osnowa rzeczy zda się obojętną i łatwo jej wyjątek opuszcza, by-
le obraz wynalazł. Wirgili nigdy nie jest doskonalszym pisarzem;
jak kiedy z ciągu rzeczy snuje, lub ustęp, lub opis, i z niego bez
trudu do rzeczy powraca; przeciwnie Delille, najmniej téj sztuki
posiada. Ginie w dziele jego i często rwie się osnowa, w pośród
mnogich obrazów; kiedy u rzymskiego rymotwórcy znaleźć nie
można rysu, przy którymby cel główny tém mocniej, tém wyra-
źniej nie jaśniał.

Aby się o tém przekonać, dosyć przeczytać bądź opisanie
mocy miłości, bądź zimę Scytyjską, bądź przerażający widok mo-
rowej zarazy. Ten ostatni nic równego nie ma w dziejach dawnój
i nowój literatury.

„Nieba! odwróćcie od nas tę klęskę szkaradną!
Niech podobne nieszczęścia na bezbożnych padną.

Nie raz wół idąc w pługu, ciężkim potem zlany,
Padł, z nozdrzów wyrzucając krwisty potok piany:
Tą niespodzianą stratą trapią się oracze:
Gdy nieszczęsny towarzysz zgonu brata płacze;
Rolnik rzuca robotę, pług zostawia w polu,
A smutnemu bydłeciu nic nie zmniejsza bólu;
Ani łąki rokoszne, ani gaj cienisty,
Ani grzmiący po zwirach zdroj jak bursztyn czysty.
Chudną mu spaseł boki; w oczach mu się ciemi,
Wyprężon z pługa, głowę swą zwiesza ku ziemi.
Cóż mu ztąd że ponosił pracę dobroczynną!
Że mu sposób do życia tyle ludzi winno,
Że nie znał wina, nie znał wymyślnej potrawy,
Że nie jadł prócz gałązek i poziomej trawy,
Że mu napój dawały czystych rzek strumienie,
Że mu snu nie zrywało ciężkie utrapienie!..
Wieść niesie, że po takiej klęsce na bydłeta;
Gdy w krajach tych Junonie odprawiano święta,
Nie znalazłszy krów białych w całej okolicy,
Bawołami wciągnięto rydwan do świątynicy.
Już gospodarz robocze postradałszy byki,
Sam musi grunt uprawiać ciężkimi motyki,
Dłonią odwraca ziemię, sam kraje zagony,
Sam się zrywa po górach do pługa wprężony:
Już i wilk nie pomyśli o niszczeniu stada,
Gdy go równie jak innych wściekły ból rozjada;
Już się teraz nie będzie srożył pod oborą,
Ani się do owczarni wkradnie nocną porą.
Chodzącego wśród mieszkań zobaczysz daniela,
Przyjść pomiędzy psy gończe jeleń się ośmiela;
Morze rybę wymarłą wyrzuca obficie,
Jak tych co na ląd płyną poniosłszy rozbicie;
W korycie wody rzecznej płynie morska krowa:
Nawet wąż przed zarazą napróżno się chowa:
Próżno się łuski jeża na złąkłej gadzinie,
Jadem świat zarażała, jadem sama ginie.

I ptaszyna zrodzona w chmur wyniosłych szczycie
Od własnego żywiołu traci teraz życie.
Próżno pastwisk odmianą chcą ratować stada.
W ostatnim kresie nieszczęść już zapóźna rada.
Karmiąca się nieszczęściem, srogością rozjadła,
Już wściekła Tyzyfona z więzień swych wypadła,
Śpieszy klęski rozsiewać, ludzkiej krwi nie syta,
Na pobladłej jej twarzy straszna śmierć wryta,
Wysławszy przodem trwogę i klęski morowe
Okropną na blask dzienny ukazała głowę.”

Otóż obraz zdolny bogactwem wybranych rysów, mnóstwo
innych zastąpić. Należy on do ciągu dzieła, bo go tam właśnie
poeta używa, gdzie mówi o pielęgnowaniu zwierząt domowych.

W obrazach jego, uderzają nas wszystkie przymioty, nie
tylko z imaginacyi, ale z serca i filozofii poety swój początek bio-
rące. Nie jest to sama sztuka opisywania, łączą się z nią najtkli-
wsze opowiadającego uwagi: Tak, w wyborném opisanu morowej
zarazy: ten płacz nieszczęsnego wołu po zgonie poległego towa-
rzysza pracy, ten zwrot myśli na jego życie, na dobrodziejstwa
ludziom wyrządzone, ów obraz spustoszenia, kiedy w smutnej oko-
licy niestało bydła do ciągnięcia wozu bogini, to umieszczenie
pełzającego węża obok nadpowietrznej ptaszyny, ten nakoniec
rys nasilniejszy, kiedy wściekła Tyzyfona samym widokiem fa-
talnej twarzy, ziemi i powietrze zaraża; są utworami nieporó-
wnanego mistrza.

Był celem podziwienia w poemacie francuzkiego pisarza,
obraz odrobiny marmuru, wyrażający jego razem i świata prze-
miany. Jest zapewne wybornym, tem bardziej, że go Feliński
tłumaczył.

Lecz po cóż rzucać lubą wsi twojej dolinę?
Na startego marmuru spojrzij odrobinę:
Co za droga pamiątka! Jój odmian koleje,
Jak wielkie odmian świata zachowują dzieje!
Sklejon ze szczątków istot które miały czucie
Ten marmur za swój pierwszy zaród miał zepsucie,

Dla utworzenia szczątków z których płyn go złożył,
 Jakże długie pokoleń szeregi czas pożył!
 Jak długo morskie nad nim toczyły się wały!
 Jak długo w swojém łonie fale go miotaly!
 Z gór niegdyś, do swych pieczar zstępując głębokich,
 Ocean go zostawił na skałach wysokich,
 Wichler na odwrót w morskim pogrążył przestworze,
 Znowu na inne brzegi wyrzuciło morze,
 I wzięło i oddało. Tak wytrzymał stale
 Ząb czasu, wściekłość wiatrów, grzmiące morza fale.
 Wreszcie wzięwszy początek z dumnych gór początkiem
 Był wprzód skałą, ta skała dziś jest drobnym szczątkiem:
 Lecz płód, czasu, powietrza i ziemi i wody,
 W swoich przygodach, świata wystawia przygody”

Piękny oryginał natchnął tłómacza. Czuje każdy ile tu miał trudności do zwyciężenia.

Lecz co do wewnętrznej zalety; która wyłączną jest własnością Delilla, obraz powyższy, równie jak wiele innych jak doskonałym jest uważany pojedynczo, tak, w ziemiaństwie francuzkiem, nie dość blisko wiążąc się z rzeczą, nie mało przez to samo ze swojej ceny utracą. Już nie z równym ale z większym daleko skutkiem, mieściłby się może w poemacie tegoż autora, pod napisem *Trzy królestwa przyrodzenia*.

Otóż jest główna trudność poezji dydaktycznej. Im mniej ona zda się dążyć do tworzenia poematów, jednych, oddzielnych i całych; tém łatwiej pisarzów swoich na zbyt dowolne zboczenia prowadzi. Kto przy talencie Delilla i Felińskiego, potrafi tej wady się ustrzedz, ten wam da wzór pożądaný. Inaczej, najrzeczniejsze wierszopistwo, nie zastąpi godności rymotwórcy. Bo układ i osnowa, bo mądre powiązanie części do wielkiej całości, będzie zawsze prawidłem sztuki, i miarą sądu o dziełach. Ten przepis starożytnego Arystolesa, jest razem przepisem rozumu.

Ogólnie mówiąc, z rozbiórki ziemiaństwa Delilla, powziąć można więcej wyobrażenia o poezji opisującej, niż właściwie dydaktycznej. Jeżeli rodzaj ten polega na kreśleniu szczególnych

obrazów, trudno w tym względzie lepszy wzór znaleźć. Wiersze z taką sztuką pisane, nie pozwalają często zwracać uwagi na wewnętrzną wartość poematu. Ale jeżeli mówić nam przyjdzie o zdolności wynalezienia, o tém pojęciu prawdziwie twórczym, które znamionuje poetę, równie dzieło Delilla, jak cały rodzaj poezji opisującej, nie będą należeć do rzędu wielkich utworów. Zdaje się, iż nowocześni pisarze, chcąc być różnemi od dawnych, a nie mając ich geniuszu, zastąpić usiłowali ten niedostatek nowością nazwisk. Łatwiej im było nowy rodzaj poezji niż nowe poema wynaleść. Gdy dzieła ich nie odpowiadały wzorom, rymotwórstwo opisujące, miało nową sztukę utworzyć; sztukę mniej trudną bo żadnych nie mającą granic.

Kiedy Delill z ziemiaństwem Wirgiliusza porównywa porę roku Tompsona, przyznaje temu drugiemu obfitość obrazów, i wspaniałość wyrażen. „Nic, mówi, nie masz tak świeżego, jak jego wiosna, tak gorejącego jak lato, tak bogatego jak jesień, tak posępnego jak zima tego poety. Mieszkanie i obyczaje wiejskie, mają w pieśniach jego nadzwyczajny powab. Nie przestał na malowaniu klimatu w którym mieszkał; Afryka, Azja, Ameryka, świat cały, płaci daninę jego poezji. Lecz nie umie wstrzymać popędu; nie opuszcza pomysłu, póki go do ostatka nie wyczerpa; zbywa mu na porządku i przejściach. Wirgiliusz ma cel pewny i stały, Tompson żadnego; w Wirgiliuszu nader szczęśliwe zwroty, od obrazów do prawideł, od tych do uczuć moralnych, nadają dziełu miłą rozmaitość; w Tompsonie nieprzerwany ciąg opisów zraża nakoniec czytelnika, utrudzonego mnóstwem obrazów.“

Te same uwagi do poematu Delilla zastosowane być mogą.

POEZJA PASTERSKA.

Od scen wiejskich które nas dotąd zatrzymywały, bliskie mamy przejście do *Poezyi Pasterskiej*.

Jeżeli nowa literatura, przewyższyła poniekąd, w rymotwórstwie opisującym, znajome starożytności wzory; daleko od nich pozostała w tym rodzaju, o którym mówić mamy. *Poezya pasterska*, mimo tak liczne usiłowania pisarzy, mało wskazuje dzieł wolnych od zarzutu; i stąd niektórzy surowsi krytycy sądzą, że ta część literatury, najmniej jest zgodną ze smakiem i obyczajami naszymi. W samej rzeczy, kiedy stan społeczeństwa ludzkiego tak znacznie oddalił się od pierwotnej życia pasterskiego swobody; kiedy wzory téj urojonéj może szczęśliwości nie są nam obecne; sztuka z trudnością zastępuje niedostatek rzeczywistości: wyobrażnia zaś nasza, z łona miast, z przepychu dworów, niełatwo odgadnie najprostsze wdzięki przyrodzenia, żadną sztuką nieskażonego.

Taż sama ozdobność, co tyle nowych powabów przydała bajce, szkodzi jéj kiedy się zamienia w przesadę i wytworność. Równego baczenia wymaga poezya pasterska. Jest to piękność wstydem i skromnością nadobna. Niepogardza ozdobą, ale się za nią ubiegać nie zwykła.

„Jako młoda pasterka w piękny dzień wiosnowy,
Wykwintnemi strojami nie obciąża głowy,
Ani pereł na śnieżnych piersiach rozpościera,
Lecz na kwiecistém polu swe ozdoby zbiera;...

Tak się piękna w swym toku, w okrasie niewinna
Doskonała sielanka wydawać powinna...
Wszystko w niej tchnie prostotą; sam głos przyrodzenia
I zdobić, i ożywiać ma pasterskie pienia.”

Taką jest sztuka poematów sielskich; takie wzory *Teokryta* i *Wirgilego*. Jedynie w pilném ich rozważaniu, znaleźć możemy tę drogę, której nam już dzisiejszy stan towarzystwa nie wskazuje, którą i oni sami w tym zawodzie odgadnąć musieli: bo jakkolwiek dawną zdawać się nam może *Ekloga*, *Idylla*, *Sielanka*, daleko ona jest przecież późniejszą od owych wieków, w których to rzeczywistość cią było, co teraz, według pojęcia naszego, stanowi jéj przedmiot. Pierwsi aktorowie tych scen pełnych roskoszy, swobody i niewinności młodego świata; woleli zapewne używać szczęścia swojego, niż je w wierszach malować. Skoro zaś poezya zajęła znakomite miejsce u ludów w towarzystwie zebranych, zdaje się, że zasługi prawodawców, cnoty obywatelów, czyny wojowników, najprzód ożywić musiały wyobraźnią poetów: a jeżeli, obok tych świetnych obrazów, kreślili oni lubie wiejskiego życia powaby; jeżeli po okazałych widokach, po krwawych walkach, dawali spocząć i sobie i słuchaczowi na łąkach ubarwionych kwiatami, rymotwórstwo pasterskie, było więc ozdobą niż przedmiotem ich pieśni. Na łonie dopiero ukształconych społeczeństw, w pośród blasku dworów, przy pomnożonych dziełach geniuszu i sztuki, serce człowieka doznało potrzeby zwrócić się do tych wieków, a raczej chwil błęgiego pasterstwa, które imaginacya miłszemi tworzyła. Tam, sytość obecnej roskoszy, wskazywała rymotwórcy wyższy stopień uszczęśliwienia, a co umysł pojmował, to poezya w urok prawdy przybrała. Tak na dworze Ptolomeusza Teokryt, na dworze Augusta Wirgili, wymarzonych opiewali pasterzy. Tak pieśni sielskie, stały się sztuką poezyi i częścią literatury każdego narodu.

Jakikolwiek nareszcie naznaczyćby można początek tego rodzaju rymotwórstwa, zaprzeczyć nie zdołamy, iż w nim mieszczą

się wszystkie wdzięki prostoty i niewinności. Stawi tu rymotwórca myśli naszój, lube sceny przyrodzenia, do których się chętnie zwraca utęsknione serce człowieka. Maluje nam byt pożądany, z którym się łączą wyobrażenia pokoju i swobody. Gotowi zawsze jesteśmy do przyjęcia tych słodkich wrażeń, bo w nich zapomnieć możemy na chwilę trosk burzliwego świata; łatwo nakoniec przywiązujemy się do poety, który nam sprawia tak pożądane złudzenie. Jakież obfitszy zawód mogła sobie obrać poezya? Ileż tu bogatych, ile różnych wzorów, wskazuje przyrodzenie do opisania? Cóż właściwszego dla mowy poetycznej, dla harmonii, jak te żywe obrazy rzek, gajów, gór, dolin, trzód i pasterzy?

Lecz obok tych korzyści jakie zdają się ze wsząd towarzyszyć rymotwórcy sielskiemu, przekonywamy się z rozbioru wielu pisarzów, że nie masz prawie rodzaju poezyi, w którymby trudniej było doskonałość osiągnąć; widzimy jak mała liczba dzieł i autorów otrzymała ten zaszczyt.

Życie pasterskie uważać można pod trzema różnemi względami. Takie, jakiego dzisiaj świadkami jesteśmy, ciężką pracą i trudem okupujące chwilę spoczynku; zaiste nie zdoła natchnąć poety: wiernie z niego czerpane obrazy nie miałyby oglądy i wdzięku. Takie, jak nam wyobrażnia maluje w pierwszych wiekach świata, kiedy życie pasterskie było razem łatwem, swobodnem, we wszystko obfitem; kiedy prosty w obyczajach pasterz, używał bez przeszkody darów natury: w tém chętnie poezya szuka wzorów swoich. Takie naostatek, jakiego nigdy nie było i zapewne nie będzie, w którymby wyższa delikatność uczuć, smak ukształcony, i wszelka obyczajów ogląda, łączyła się z szczęściem, niewinnością i prostotą wieków pierwotnych; taki obraz nie miałby prawdy, która jest zasadą wszystkich dzieł sztuki. Obu niebezpiecznych ostateczności unikać należy: bo jeżeli sztucznie niekiedy zarzucano Teokrytowi mniej szlachetne pomysły; sprawiedliwiej obwiniać można wielu włoskich i francuzkich pisarzów, ilekroć oni swoich Dafnisów, w dworaków, filozofów i pedantów przeistaczają.

Najdawniejszym ze znajomych nam pisarzów sielank, jest *Teokryt* Sycylijski. *Idylle* jego, tak bowiem nazwał zbiór swoich poematów, nie wszystkie równe mają zalety, i ściśle mówiąc, nie wszystkie do rzędu poezyi wiejskiej policzone być mogą. Ani pochwały *Hierona* i *Ptolomeusza*, ani walki *Kastora* i *Polluxa*, ani *Epitalamium Heleny*, ani urodzenie *Herkulesa* i zwycięztwo jego *Nemejskie*, nie są właściwie sielankami. Nazwisko więc, pod którym Grecy obejmować chcieli lekkie poetyczne utwory, obrazy w rodzaju przyjemnym, a niekiedy ulotne imaginacyi płody; stało się przyczyną dla mniej bacznych naśladowców, którzy więcej usiłowali trzymać się form zewnętrznych, niż przejmować ducha i istotę rzeczy; stało się mówię przyczyną, że tak niepodobne do prawdziwych wzorów dzieła swoje, pod ogólny pasterskiego rymotwórstwa szereg podciągnęli; a co gorsza, niewczesną dowcipnością i niewłaściwym tonem, prostotę wiejską zaćmili. Tak *Moschus* i *Bion*, bez rozróżnienia ich dzieł, policzeni zostali między pasterskich poetów.

Lecz gdzie Teokryt wystawia pasterzy, tam jest zupełnie tego rodzaju rymotwórcą. Nie przestaje on na niemy obrazie pól, na wprowadzeniu osób, które z imienia tylko za pasterzy wziąć można; ale wierny malarz natury, ich obyczaje, ich mowę, ich sposób tłumaczenia się, ich uczucia, z nieporównaną prawdą wystawia. Krajów i czasów odmiennosc, nie dozwala nam zapewne z nieomylnością sądzić, jakie rzeczywiście były sycylijskie *Dafnisy*, *Menalki*, *Galateje*. Znamy je tylko z pędzla poetów, a sztuka domyslać się każe, iż w tych obrazach własne także rysy kreśliła: inaczej poezya traciłaby swój najszacowniejszy przywilej twórczenia. Dla tego, jak w czytaniu Teokryta mocno nas zajmuje jego łatwość, niejaka bezstronność, ścisła prawda w oznaczeniu charakterów, uczucia razem mocne i proste; mniej się nam podobać zdołają gminne kłótnie pasterzy kóz, w piątój jego *Idylli*, niszczą one bowiem poniekąd przekonanie nasze, o lubych wdziękach, niewinnych igraszkach, sporach nawet przyjemnych,

tych mieszkańców pól i gajów, o których sam Teokryt tak miłe w nas wyobrażenie utworzył.

Przy każdym rodzaju poezji, należałoby powtarzać tę prawdę, że jeżeli obrazy, któremi zdobić chcemy dzieła nasze, powinny być czerpane w naturze, sztuka, to jest smak i rozsądek kierować ma ich wyborem, a poezya właściwych kolorów dostarczać. Są znamiona miejscom i czasom właściwe, które na obcą przeniesione ziemię, w różnym wydane języku, częstokroć dziwnie się zdają; lecz znowu są piękności powszechne wiekom, które zawsze i wszędzie podobać się będą. Te początek swój mają w przyrodzeniu, które znamion swoich nigdy nie zmienia. Tak, szczerą skromność Dafnisa w *Idylli siódmej*; zręczny sposób którym Teokryt wystawia rycerskie dzieła Hierona, sposób jakiego użył, aby bez obrażenia przyzwoitości, w ustach pasterza pochwały wojownika umieścić; tego rodzaju piękności są bogactwem dla sztuki, są godnym naśladowania wzorem.

Virgiliusz, przyswajając Rzymianom rodzaj pieśni Teokryta, przeszedł i rzeczą i kształtem i poprawnością, wzór który miał przed sobą. Już tu w dziesięciu jego eklogach, nie masz nietylko żadnej sielanki, ale żadnej jej części, któraby rodzajowi sielskiemu właściwą nie była: chociaż ich osnovy tak są rozmaite, tak różne od siebie, iż od najprostszego życia pasterzy, dosięgają szczytnych poezji obrazów. Przypisują mu niektórzy wynalezienie nowego rodzaju allegorycznych sielanek, i znowu tém zdaniem, nie dość może bacznie wyrzeczoném, sztuce z siebie prostęj, mylny nadają kierunek. Śmiało powiedzieć można, że w pieśniach pasterskich Marona, nie trzeba się do allegoryi udawać, aby ich cel pojąć i uczuć piękność. Cóż jest nie pasterskiem w słowach Melibeja i Tytyra, gdy mówią o Rzymie i dobrodziejstwach Augusta? Co przechodzi zakres wyobrażeń wiejskiego człowieka, w najtrafniejszych obrazach wieku złotego? Kiedy nawet bóstwa leśne wchodzą z pasterzami w rozmowę; też sama zawsze

prostota, wyższe im rzeczy objawia. Lecz naśladowcy, nie obdarzeni Virgiliusza talentem, gdy allegoryą za rozszerzenie granic pasterskiego poematu przyznają, i w niej nowe upatrują do zboczeń pole; wtenczas prosta z powołania swego sielanka, ogłaszając zaślubiny możnych, ich zabawy, znaczenie i dostojęństwa, często na kwieciste łąki, pychę dworów i cliwość miast niezręcznie przenosi.

Właściwém Virgiliusza znamieniem, odznaczającym go między wszystkimi rymotwórcami, jest wybór i rzeczy i ozdób, nigdy od przyzwoitości, nigdy od prawdziwego smaku nie odbiegający, trafność przedmiotów i uczuć które maluje, i ta nienaśladowna oszczędność ozdób, której nie podobna inaczej ocenić, jak przez rozwagę przeciwnych jej błędów.

Wiosna z całym swoim urokiem, z całym bogactwem wdzięków, otacza pasterzów, o wyższość pieśni walczyć mających. Czegóż więc potrzeba do uświetnienia wiejskiej zabawy? Ileż tu pokus dla miernego poety? Jak się wstrzymać od opisania tylu rozmaitych wdzięków? Czy wszystkich użyć; lub które wybrać? Perły rosy, zieloność drzew, barwa kwiatów, tchnienie zefirów, woń róży, wszystko będzie nie nowém, wszystko powtórzoném, i wszystko słabszém od tego wspaniałego obrazu co go wielki talent nakreślił. W dłuższych opisaniach, sama mnogość rysów często odejmuje im wartość. Czytając je, nasyceni jesteśmy ich pięknnością samą; kiedy przeciwnie, czytając opisy Marona, powtarzać je lubimy nie doznając nigdy sytości. Gdzie w szczegółach trudny wybór, zatrzymuje on ogólne rysy, wyraża je zwięźle, dobitnie i kilku śmiałemi słowami tak rzecz maluje, aby w nich myśl słuchacza, znaleźć mogła te wszystkie powaby, których wyobrażenia chętnie dopełnia.

Cóż mówić o stylu, o téj naśladowczej harmonii wiersza, przez którą same dźwięki zdają się rzecz wyrażać: co nakoniec o poprawności, jakiej żaden z pisarzy nie doszedł? Wszystkie języki za własne poczytują bogactwo, dobre takiego rymotwórcy tłómaczenie. Najznakomitsi poeci, jak Pope u Anglików, Delill

we Francyi, od naśladowania Wirgilego poczynali swój zawód, a pisarze sielanek w nim ozdób szukali.

Język polski szczycił się oddawna, w pieniach pasterskich, przyswojeniem licznych piękności Wirgiliusza, nim eklogi jego w zupełności przyswoił nam Lipiński. Mamy i drugie tłómaczenie, które literaturę naszą nowém usiłowaniem talentu z bogaci. Przytoczę początek z jego eklogi, którą mu wdzięczność natchnęła.

Poeta miał na celu wzruszyć serce Augusta i zyskać od niego powrócenie zajętych Mantuanom rodakom swoim siedlisk, a razem wyrazić żywą wdzięczność za dobrodziejstwo, które przy pomocy Polliona, Mecenasa i Warra otrzymał, odzyskując rolę po ojcu.

Jest to wiejska rozmowa dwóch pasterzy: *Tytyra* w którego osobie rymotwórca siebie wystawia, i *Melibej*, którego w odmiennym stanie wprowadza, aby okazał smutny los tych, co siedlisk swoich pozbawieni zostali.

MELIBEJ.

Pod rozłożystych buków spoczywając cieniem,
Tytyrze, na mdłej słomce dumasz wiejskiem pieniem:
My kraj własny, my lube rzucamy zagrody,
My z ojczyzny uchodzim; ty pośród swobody,
Nadobną Amaryllą brzmieć nauczasz lasy.

TYTYR.

O Melibaju! Bóg nam takie zrządził wezasy:
Gdyż on zawsze mym bogiem! Jemu często w darze
Jagnię z mojej owczarni krwią skropi ołtarze;
On mój trzodzie, jak widzisz błakać się nie wzbrania,
I mnie nucić na trzcinie, do czego chęć skłania.

MELIBEJ.

Nie zazdroszczę — bardziej mię dziwi taka dola,
Gdy zewsząd zamieszanie burzy nasze pola,
Ja sam popędzam kozy, pogrążon w żalobie;
A nawet tę zaledwie prowadzę przy sobie,
Co w leszczynie, nadzieje i trzody i moje,
Na gołym głazie bliźniąt porzuciła dwoje:

Te zaś klęski, (jak pomnę) ałem wiary nie dał,
Dąb rażony piorunem często przepowiedał,
Z jodły spruchniałej wrona wróżyła złowroga...
Ale przecież Tytyrze wymień tego Boga?

TYTYR.

Miasto które zwą Rzymem, w prostocie pasterza,
Mniemałem, że do tego podobieństwem zmierza,
Do którego spędzamy trzód przypłódki drobne.
Do psa szczenię, do matki koźlę niepodobne.
Wielkie rzeczy z małemi chciałem łączyć spolem:
Gdy Rzym między miastami wyniesiony czołem,
Tak panuje, jak cyprys nad giętką kaliną.

MELIBEJ.

Cóż do widzenia Rzymu było ci przyczyną?

TYTYR.

Wolność która wejrzała na mój stan niedbały,
Choć późno, bom już z liców podstrzygał włos biały,
Lecz wejrzała i przyszła, z długą lat koleją,
Kiedym dla Amarylli zerwał z Galateją...

MELIBEJ.

Dziwił mię na twych drzewach owoc nie zerwany,
I za kim Amarylla wzywała niebiany.
Tytyra tu nie było; za Tytyrem modły
Wznosiły same wody i krzewy i jodły.

TYTYR.

Cóż miałem począć, ni wyjść z niewoli tak srogiéj
Ni obecne gdzieindziej mogłem poznać bogi.
Tam ujrzałem młodziana, ku którego chwale
W każdy miesiąc ofiarę na ołtarzu spałę.
On rzekł na moje proźby: „Jak wprzód, wieśniacy
Paście woły i cielce; ruszajcie do pracy.

MELIBEJ.

Śczęsny starcze więc twoje ocaleją łany,
Dość obszerne dla ciebie! chociaż na przemiany
Otacza je głąz nagi z sitowiem bagniska;
Nie zwabią macior kotnych nieznane pastwiska.

Literatura każdego narodu, mówi tłómacz eklog Wirgiliusza, nosić powinna pewne znamiona jego charakteru, i muzyka

każdemu ludowi właściwa, bardziej się wydaje w pieśniach wieśniaków, niż w dziełach sławnych mistrzów. To samo powiedziecby należało o rymotwórstwie wiejskiem. W niem szczególniejszy okazywać by się powinien, cechy rodzinnej ziemi, odmienne własności nieba, różne przyrodzenia dary, szczególne obyczajów różnice. Przecież nigdzie prawie w nowej literaturze dostrzedz nie można tych znamion. Uczeni bowiem, trzymając się po większej części, nie piękności i ducha ale zewnętrznej postaci wzorów zostawionych w dziełach dawniejszych; nie patrząc na to co mieli przed oczyma; stawali się najczęściej naśladowcami kopij, nie naśladowcami prawdziwych obrazów natury.

Nigdzie w tym rodzaju nic takiego upatrzeć nie można, co by było własnym nowej literaturze, Objawiał się wszędzie pod różnemi postaciami Teokryt i Wirgiliusz, więcej szkolną umiejętnością skażony, niż zalecający się własnym natchnieniem pisarzów. Najpierwsi nawet rymotwórcy nie unikają tego zarzutu.

Zapewne krainy włoskie, ta ojczyzna odrodzonych nauk i smaku, powinny były wznowić pienia wieszczu Sycylii, lub mantuańskiego śpiewaka. Toż samo niebo, ta ziemia, te płody, te wdzięki pięknego przyrodzenia, łatwo mogły ożywić sielskich poetów. Ale następcy Rzymian odziedziczyli ich ziemię, pola, gaje, pomniki; nie odziedziczyli razem geniuszu, czucia, sztuki i duszy.

Najdawniejsi, Mantuan, Petrarca i Sannazar, pisali eklogi w łacińskim języku. Nikną zazwyczaj w tego rodzaju usiłowaniach główne przymioty dzieła, gdzie chwała piszącego zdaje się na tém polegać, aby cudzą mowę bez błędu powtarzał: mało znajdujemy dzieł, któreby tę ogólną prawdę odpięrały. Może w prozie, trafni dopełnители Liwiusza lub Tacyty, stanowią małą liczbę wyjątków: wspierała ich tu bowiem nauka dziejów, przy której łatwiej było zbliżyć się do niejakiemu podobieństwu ze stylem historyka którego naśladowali: lecz w utworach własnych, język po większej części zastępował natchnienie. Lud o tém sądzić nie mógł czego nie czytał: smak więc publiczny żadnego nie miał

udziału w pracach, które raczej owocem były umiejętności niż talentu. Szukano tam cudzych miar, cudzych słów, cudzego uczucia. Jakoż pierwszy z wspomnianych pisarzy, Mantuan, pisząc eklogi w murach klasztoru, tak dziłą treść do nich wybierał, że nawet szkolne dysputy jego zakonu, w nich postrzegamy. Nic on nie ma wspólnego z Wirgilim, prócz łacińskiego języka. W tém zaś, jakże wielka być musi różnica, między poetą pełnym życia i ognia, któremu mowa ojczysta posłuszną jest zawsze, której nowego wdzięku i bogaectw użyć, równie jak sam z niej czerpa swoje kolory; a pisarzem ciężkim, sztucznym, wysilonym, któremu nie wolno słowa własnego powiedzieć, lecz tylko zbieranie cudzych wyrazów powtarzać.

Téj saméj wadzie podlega i Petrarca, łącząc do przywar wieku i narodu swego, i własne jeszcze skazy, kiedy się wszędzie za wytworem i dowcipnością ubiega. Śpiewy jego miłosne, wśród najżywszych uniesień, pełne są przesady; wiemy co tam wytworności, co sztucznych obrotów, co dowcipu, zastępuje miejsce tkliwości i czucia, kiedy poeta w tysiącnych zmianach o swojej Laurze przemawia. Starożytność włoska wielką przywiązuje cenę do tego pisarza. Lecz jest to więcej uszanowanie dawnej pamiętki, niż uszanowanie doskonałego wzoru.

Sannazar, mający wprowadzić wiele zalet, równie w tym, jak w innych rodzajach, ujął wdzięku swoim eklogom, gdy za ich przedmiot obrał ludzi powołania mniej szczęśliwego i mniej przyjemnego. Łatwo to każdy uczuje, że *Rybacy*, których sposób zarobku jest pracowity i mniej swobodny, mniej też muszą być miłymi w *sielance*, niż mieszkańcy łąk i gajów. Scena otaczająca pasterzy, daleko więcej ma różnaitości; pory roku i mieniające się z niemi zatrudnienia, zabawy i rozkosze, bez porównania więcej zajmują.

Sławny romans *Sannazara* w języku włoskim pisany, pod nazwiskiem *Arkadyi*, ma w sobie szczęśliwe natchnienia lubéj melancholii, co nadgradza po części widoczny w tym poemacie niedostatek życia i ruchu.

Ogólnie mówiąc o pisarzach włoskich, powszechne a nader sprawiedliwe uwielbienie Wirgiliusza, między uczonemi tego narodu, miało wielki wpływ na ich twory, nie zawsze dosyć szczęśliwy. Ponieważ Bukoliki rzymskiego rymotwórcy, są dziełem wyborném, chciano je naśladować we wszystkiém. W tych przyjemnych scenach wiejskich, upatrzone pewien rodzaj dramatów; przeniosły się więc sielanki na teatru: a że niekiedy Wirgiliusz, jak w czwartej eklodze, umie wznosić pienia pasterskie do wyższych obrazów; sztuka omylona w sądzie, nie pojmując w samym Wirgiliuszu różnicy, jaką on tak wyraźnie poznać daje, kiedy te same obrazy w wierszu bohatérskim maluje; poczytała eklogę za zgodną z osnowami komedyi lub tragedyi; a tak chciano w sielankach mieścić sztuki Terencyusza, Seneki, a nawet Sofokla i Eurypida.

Nie zboczę od mojej treści, kiedy w tém miejscu wspomnę przykład, jak Wirgiliusz osnowy swoje, w miarę rodzajów poematu w których są umieszczone, rozróżnia. W czwartej naprzykład eklodze, ciągle mówi jak natchniony, i ciągle czytających tym urokiem zajmuje. Miał do śpiewania przedmiot wyższego rzędu, duch więc jego i śpiew jest wszędzie wyniosłym, ale razem obrazy jego, wyrażenia, wszędzie są proste, kształty i podobieństwa, nie wychodzą z granic pasterskiego życia. Nie zapomina o tém nigdy, że mowa jego składa pieśń pasterską, i z tego tonu nigdy wychodzić nie powinna. Cóż więc czyni? Przedmioty właściwe eklodze, podnosi do najwyższego stopnia, na jaki tylko podnieść je można, bez obrażenia jednak przyzwoitości, bez zapomnienia tonu sielanki. Cokolwiek z tego rodzaju wychodzi, to wszystko albo pomija, albo lekko przywodzi, albo, ile sztuka i smak czysty dozwala, zbliża do wiejskiej prostoty, jaka poematowi jego przystoi. Trudny ten kunszt pisanja, rzadka trafność, najszczęśliwsza miara, może być wykazana z licznych jego przykładów. Chce naprzykład mówić o korzyściach pokoju, lekko wspomina wojnę. Wrzawa krwawych obozów, nie przystałaby téj wiejskiej scenie, której z widoku nigdy nie traci. *Erunt etiam altera bella.*

A kiedy za cel twojej zdołasz wziąć zabawy,
Chwałę twych bohaterów i ojcowskie sprawy,
Gdy twój umysł pojmować powab cnoty zaczniesz;
Ziemia się miękkim kłosem uzłoci nieznacznie.

Dzikie ciernia rumiane obciążą jagody,
I twardy dąb stopnieje kroplistemi miody,

Niejakie jednak znamię dawnych zdrad zostanie;

Odwagę się okręty na morskie otchłanie,

Okrażą miasta, z muru warowne obrony,

I żelazo na ziemi wyrzuci zagony;

Powstaną nowe kłótnie i mordercze boje,

I znowu wielki Achil stawia się pod Troję.

Lecz gdy cię wiek dojrzały na męża ustali;

Nie powierzy się więcej sternik morskiej fali,

Żeglowna sosna mieniać towarów nie będzie.

Wszystkiego ziemia sama dostarczając wszędzie,

Nie ścierpi pługa, grono pod ostrzem nie leże,

I oracz woły z jarzma na zawsze wyprzeże."

Przestał tu Wirgiliusz na lekkim wspomnieniu o wojnie: nie wdał się w malowanie srogości zaciętych bojów, chociaż ich pamięć i okropne skutki niezgód domowych, i zbrodnie krwawych *Tryumwirów*, obecne wtenczas były Rzymowi: raczej cały swój talent, cały urok poezyi, zwrócił do wydania wdzięków pokoju, do malowania powabów niewinnego i swobodnego życia.

Inaczéj on tę samą swobodę wyobraża w Enejdzie, tam gdzie wyniosłość bohatérskiego poematu, innych mu dozwala farb, innego tonu i wyrazu. Mówiąc o ustaniu zjadłych bojów, kiedy nareszcie August zawarł podwoje świątyni Janusa, jakichże słów używa:

Dirae ferro et compagibus arctis

Claudentur belli porta:

„Sama wojna, sroga niezgoda i bezbożne szaleństwo, siedząc na stosie krwawych orężów, skrępowane żelaznemi łańcuchy, próżno ciężkie węzły stargać usiłuje." Jaka różnica stylu! Obraz jego staje się razem pyszny i okropny. Jeden cel zajmował pisarza w tych wierszach epopei, których moc trudno jest wysłowić,

równie jak w wierszach eklogi: to jest szczęście rodu ludzkiego, pod rządem plemienia Cezarów. Ale różny rodzaj poezji, różnego też wymagał wyboru obrazów. W bohatérskim wierszu malował całą okropność wojny; w sielance całą słodycz pokoju. W pierwszym chciał dać uczuć szczęście z tego co ustać miało, w drugim z tego co już zdawało się zaczynać dla Rzymu. Można pisać wiersze, można się odważyć i na silne obrazy: ale jakże trudną jest ta sztuka, co umie miarę zachować, co nie miesza rodzajów, co w obranym przedmiocie, prawym kierowana smakiem, trzyma się granic, jakie rozum i przyrodzenie wskazuje!

Wróćmy do dalszego szeregu pisarzów eklogi. Skaził jej prostotę smak najfałszywszy, kiedy śmiał pomyśleć o tragedji pasterskiej. Potrzebaż sztyletów i trucizn, ażeby nam sceny wiejskie malować?

Orfeusz Policjana (favola di Orphee) pierwszym się stał przedmiotem takiego utworu. Dzieło to, w rodzaju trajedyi pasterskiej, graném było na teatrze Mantuańskim, w końcu piętnastego wieku, jeszcze na obchód wjazdu dostojnego kardynała *Guigi*. Nigdy w tém samém miejscu, gdzie niegdyś *Tytyr Marona*, uczył echa powtarzać imię nadobnej *Amarylli*, nie odezwały się pienia bardziej niepodobne do siebie.

Elegje Aryosta, nazwane od niego *Capitoli amorosi*, mogą być także za sielanki uważane; bo w nich panuje miłość, i sławny ten poeta, więcej rokosze, niż cierpienia tego uczucia opiewa. Przecież rymy jego więcej porównywane być mogą z rymami Owidego, Tybulla i Propertiusza, niż je liczyć należy do rzędu poezji Teokryta.

Jak Policjan w Orfeuszu, tak największy włoski poeta, Torkwat Tasso, sielankę na scenę teatralną wprowadził. Pisarz ten, słusznie z innych dzieł swoich, mianowicie z epeji, pierwsze trzyma miejsce między poetami nowéj literatury: nie zdołał przecieżyć uchronić się powszechnéj wady wieku i narodu swego. Kazi go często niesmaczne za igraszką słów ubieganie się ta przymuszona wytwarność, lub, jeżeli ją tak nazwać mogę

dworskość wyrażen miłosnych, która tém bardziej odraża, gdy ją między pasterzami widzimy. Kiedy naprzykład *Amintas* postrzeżga na drzewie włosy swojej kochanki, takimi słowy przemawia: „Okrutne drzewo! mogłobyś te piękne włosy uszkodzić, które są teraz jedyną twoją ozdobą? nikt nie może krzew byłże godnym tak nadobnych uplotów? i t. d. jakąż korzyść mają słodzy miłości, jeżeli te drogie więzy są im wspólne z drzewami?” Nie tak się prawdziwa czułość odzywa — i podobne koncepta jak nie przystoją wzruszeniu, tak tym więcej przeciwią się rodzajowi prostéj sielanki. *Amintas* równie jak *Orfeusz*, jest ciągiem eklog, źle z sobą powiązanych. Lecz talent pisarza nie mógł go wszędzie opuścić. Niektóre więc szczegóły, a nadewszystko powab stylu, piękność mowy, każą niekiedy zapominać o błędach całości. Wielki człowiek, w złym nawet rodzaju, umiał wznieść godną siebie pamiętkę i ślady talentu swego zostawić.

Wierny Pasterz Gwariniego, wyszedł na widok publiczny wtenczas, kiedy Tasso, którego to poema było naśladowaniem, ostatniém dotknięty nieszczęściem, najokropniejszego losu doznawał. Poklaski jakie Gwarini otrzymał, zdały się ubliżać sławie poprzednika jego; były jednak poniekąd sprawiedliwe, bo dzieło to więcej jest ożywione i więcej ma akcji dramatycznój. Oddycha w nim słodycz idylli, jaśnieją ozdoby poezji, jeżeli nie wyższe, równe przynajmniej jak w *Amincie*. Lecz nieszczęściem, przeniesienie na teatr, zaszkodziło równie pasterskiej, jak dramatycznój poezji.

We Francji, *Marot* otwiera szereg pisarzów, których dzieła są zapomniane w wieku naszym. Pisma jego napełnione są tą słów igraszką, tym zepsutym smakiem, który zastał, przy którym, ekloga, jakkolwiek wykształcona, nigdy nie przysła do starożytnego wdzięku i przeznaczenia swojego. Od wykwintnych pieśni trubadurów, przeszła jakaś zmyślona czułość w ten rodzaj, który zdaje się nie być rodzajem nowéj literatury. *Ronsard* śpiewał w sielankach pochwały dworu francuzkiego, przekształcał dostojne osoby, w postaci pasterskie. Jeżeli zaś *Se-*

grais, wielu współczesnych przywar uniknął, jeżeli idylle *Fontenella*, mają niejaka zaletę, jeżeli je Boalo nie bez pochwały wspomina; to jedynie w porównaniu z ich poprzednikami. Deshoulières umieściła w sielankach swoich, wiele wdzięku, łatwość stylu, wreszcie delikatność uczuć, właściwą płci swojej. Ale nieprzerwane porównania życia ludzkiego, to do strumyka, to do szczęśliwej doli owiec, tętną nudzącą jednostajnością i przymusem. Fontenelle w późniejszym wieku wydał rozprawę o tym rodzaju rymotwórstwa, w której zdrów sąd krytyka podaje najwłaściwsze prawidła i uwagi. Te są najlepszym sądem własnych jego płodów. Wiedział to i wyznał; a ta miłość prawdy, żywsza od miłości własnej, większy mu przynosi zaszczyt, niż same sielanki. Porównywały je z rozprawą, łatwo wszystkie wady postrzeże, tę mianowicie główną, że dowcip, który w innych jego dziełach na swoim miejscu jaśnieje, a który w tym rodzaju tak słusznie miarkować radzi; nazbyt jest w pieśniach jego widocznym i wyrachowanym. *Wieśniaczki* Fontenella, są to damy dworskie w strój pasterski przebrane.

Gresset, naśladowając Wirgiliusza, chciał zwrócić smak publiczny do lepszego wzoru, lecz nic własnego nie stworzył. *Wiek pasterski*, własna jego ekloga, pełna zalet wiersza, tkliwości i dobrego smaku, nie ma przecież wyższej zalety dramatyczności i wynalazku. Jest to raczej pieśń złożona z pochwał temu wiekowi właściwych, i więcej do rodzaju ody liczyć ją można.

Krótkości pieśni wiejskich, w których trudno jest akcyą i intrygę zawiązać, przypisywał Floryan małe upodobanie dzisiejszych społeczeństw, w tym rodzaju. Doświadczał przeto, czyliby dla panującego smaku nie można raczej pisać pasterskich romansów. Własne atoli dzieła jego najlepszym są dowodem, że ile przez to przybyć mogło zajęcia, w rozmaitości wypadków, w osnowaniu całości, w przemianach katastrof; tyle z drugiej strony, oddalamy się od powabu i spokojności życia wiejskiego, od tych obrazów, które powinny być pierwszym celem poety.

Nic więc tyle nie zbliża się w rocznikach nowoczesnej literatury do celu tego rymotwórstwa, ile same tłómaczenia, albo bliskie naśladowanie Wirgilego. Jeden *Gessner* u Niemców przewyższa wszystko, co w tym zawodzie pisarze innych narodów wydali. Porzuca on owe tysiąc razy powtarzane osnowy, tę jednotonną, cikliwą i omdlewającą miłość pasterską i chętnie w przyrodzonych uczuciach serca ludzkiego szuka obrazów, które szacowniejszym czynią człowieka, a które w stanie bliższym natury, prostotą swoją więcej zniewalają. *Gessner* oddalając się od wszystkich wzorów późniejszych, jednego tylko Teokryta zdawał się po części naśladować. Atoli wyższym jest od niego w wyborze przedmiotów, w delikatności uczuć i w czystej moralności. „Kto chce nabyć smaku, mówi jeden z znawców francuzkich, niech się uczy Wirgila; kto chce ukształcić serce, niech czyta *Gessnera*. Z tamtym litujemy się nad smutną dolą *Melibeja*, z tym kochamy cnotę.“

Pisarza tego przekładano zaraz na wszystkie języki. Może więcej znalazł czcicieli i naśladowców we Francyi, niż w własnej ojczyźnie. Wielorakie być mogą przyczyny tej uderzającej sprzeczności. Styl *Gessnera*, jest tak prosty i naturalny, że w miernym nawet przekładzie może nie wiele utracić. Nie ma tej oryginalności zwrotów, tej sztuki kolorów, która zwykle tłómaczenia utrudnia. Główna jego zaleta polega raczej w myśli, niż w wysłowieniu, raczej w ogólnym toku dzieła, niż w wykonaniu obrazów. Pisał prozą: naśladowania więc rymowe, mogły mu czasem przydać nieco wdzięku, przyjemności, i tej harmonii, która się w wierszu żywiej czuć daje. Dowodem tego jest przekład *Naruszewicza* jego sielanki: *Pacierz Staruszka*; tłómacz, wszędzie surowy a często nadęty, w tej jedyniej pracy zaleca się prostotą i wdziękiem.

Kleist i Voss, nowój przydali literaturze swego kraju ozdoby idąc torem *Gessnera*. Ostatni chciał rzeczywisty obraz teraźniejszych wieśniaków może zbyt wiernie malować. Nie uni-

knął przez to zarzutu, że kiedy prawdę wystawia, niekrasząc jej żadnym urokiem złudzenia, niekiedy mniej przyjemne kręśli obrazy.

W pięknych czasach Polski, kiedy rodacy nasi równym z innemi narodami szli krokiem, a niektóre dziś wsławione, w naukach uprzedzali; kiedy obcując ze tak powiem z starożytnemi, dzieła ich wzorowe językiem ojczystym wydać starali się; muzie Polskiej nie obcém nie było. Pieśni Teokryta i Wirgilego natchnęły rodaka naszego, który pierwszy ozwał się na fletni wiejskiej.

Szymon Szymonowicz, naśladowując wzory starożytnych i sam torując sobie drogę; otworzył zawód nowy i nie łatwy: to bowiem, co w stanie ludu naszego, znaleźć się może do wystawienia w przyjemnym obrazie, poznał, i zręcznie ujął. A jeżeli nie mając jeszcze wzoru, jaki w naszym czasie na rodzaj sielanek przystoi, wiele w tym względzie do udoskonalenia zostawił i ma tę wielką zaletę, iż w wielu miejscach sam z siebie dochodził i podał myśl, jakby można pisać krajowe eklogi. Wystawia on czułość, dobroć, prostotę, zwyczaje i łagodność ludu naszego, a mianowicie zwyczajną mu powolność w nieszczęściu.

Zimorowicz i Gawiński poszli za śladem Szymonowicza: Z obrazami życia wiejskiego łączą obrazy ucisku wieśniaków, którego dopuszczają się nieludscy dozorca, oraz najazdów tatarskich. Obadwa pisarze, chcieli przez to uczynić panów litościwszemi na dolę włościan. Wszyscy trzej dali sielankom swoim formę Teokryta i Wirgilego; pozbawili się zatem tego wdzięku, któryby ich utworom nadały pieśni ludowe. Dla badacza obyczajów ludu, wiele obrazów w tych sielankach, rzuca światło na obyczaje i przesady Rusinów.

Karpiński jest bez zaprzeczenia najcelniejszym u nas w tym rodzaju poeta. Pieśni jego nie przeszłyby do ust wszystkich, gdyby im właściwą nie była ta cecha prawdy, rozsądku i smaku, która dzieła ludzkie od niepamięci ochrania. Nie masz w nim blasku poezyi, ale serce żywo zajęte powabami ustronia wiejskiego,

z dziwną prostotą, niekiedy nawet z zapałem mówi o wiejskiej swobodzie. Uniknął Karpiński wad poprzedników, których widoczny przymus naśladownictwa wdzięków pozbawiał. Nie unosi, nie zachwyca, ale zwolna i na zawsze przywiązuje słuchacza. Przy tych zaletach, wiejskie zagrody nie przestaną za nim powtarzać imienia Justyny.

Pośrednim utworem, pomiędzy sielanką a poematami opiewanymi, są dwie poezye Trembeckiego: *Powązki* i *Polanka*.

SATYRA.

Pomniejsze rodzaje poezyi, o których mam mówić, nie mogą być z taką ścisłością oznaczone, jak te które nas dotąd zajmowały. Niektórym piękność wybornych wzorów, lub wielkie imię pisarzów, lub też sama ośnowa, nadały pewniejsze formy i prawa: inne, polegające na żywości uczucia, na wylaniu tkliwego serca, na szczęśliwym pomyśle, na jednej chwili zajęcia, jakże się dadzą określić i pod miarę rozumowań podciągnąć? Wdzięk, smak, dowcip, czucie prawdziwe: oto jest teoria, tak trudna do wykładu, jak niepodobna jest tłómaczyć i rozprawiać, dla czego nam miła osoba, za pierwszym oka rzutem podobać się zwykła? dla czego nas jedno spojrzenie zniewala jeden uśmiech zwycięża jedna łza rozbraja. Piękność nawet sama, piękność w kształtach nadobna, wolna od skazy, piękność zadziwiająca, zdaje się tu pierwszeństwa ustępować, owemu niepojętemu powabowi, co nie wiemy dla czego, wciska się w serce nasze. Lecz nim do tych nieokreślonych płodów lekkiej poezyi przystąpię, zastanowię na chwilę uwagę słuchaczy moich nad rodzajem, któremu Juwenalis, Persyusz, Horacy u Rzymian, u nas Krasicki i Naruszewicz, znakomite miejsce w literaturze zapewnili.

Nie możemy sądzić o początkach i różnym kształcie, jaki z postępem czasu przybierała Satyra u starożytnych Greków, ponieważ żadne tego rzędu ich dzieła, znajomości naszej nie doszły. Wiemy tylko z historycznych podań, jak szkodliwym i zgubnym był ten oręż w ręku Greckich pisarzy, kiedy Hipponax i Archiloch, sławni z satyrycznych rytmów, pierwszy wygnaniem

z kraju, drugi śmiercią opłacili niebezpieczny swój talent. Satyra najbliższe ma podobieństwo, co do celu, a razem i praw swoich, z komedią. Jak druga, daleka od jadu i potwarzy, obyczaje tylko w żywym obrazie wystawia, tak pierwsza nie różny od tego cel sobie zakłada. Moralność jest obu tych rodzajów i treścią, i zasadą; karcie mogą człowieka, nigdy dotykać nie powinny osoby. Pod tym jedynie względem należeć mogą do szeregu dzieł składających piękną literaturę; zbaczając od niego, stałyby się zarazą, godną słusznego wstrętu serce uczciwych i szlachetnych. Komedyje Arystofana najlepszym są dowodem, do jakiego stopnia dojść może wyuzdana swawola i poetów i ludu, kiedy ich nie wstrzymuje przystojność, i rzetelne społeczeństwa dobro. Nie tylko czyni ludzkie, ale nazwiska i postaci osób, jak wiemy, wprowadzano na teatru greckie, wtenczas, kiedy jeszcze prawdziwej wartości i powołania sztuk pięknych cenić nie umiano. Często rymotwórca, dla osobistej niechęci, najszanowniejsze imiona znieważał, a słuchacze niebaczni, poklaskiwali tej rozwiązłej swawoli. Było to skazanie obyczajów, surowej nagany godne. Archiloch w jednym z pism swoich, tak srodze powstał na cześć niejakiego Likamba, który mu był córki w małżeństwo odmówił, że ten nieszczęśliwy z rozpacz życia sobie odebrał. Cnotliwy Sokrates nie był wolnym od takich samych pocisków szyderstwa. Przystąpiono granice rozsądku; zamiast poprawy obyczajów, skażono wstyd publiczny; targnięto się na przystojność i spokój społeczeństwa, aż nareszcie prawa, surowością swoją, położyć musiały tamę nadużyciom nienawistnego talentu. Cóż to za dar nieszczęsny! jak nieszczęsna sława takiego dowcipu!

Z tej podobno przyczyny, Rzymianie sobie samym przywłaszczają Satyrę taką, jakie dziś do niej przywiązujemy wyobrażenie, wolną od zgrozy i ohydy jaką miała u Greków. *Satira quidem tota nostra est*, powiedział Kwintylian. Te słowa nie inaczej rozumieć potrzeba, jak tylko że pisarze rzymscy, przywiedli Satyrę do właściwszego jej powołania.

„Zamiar tego rodzaju poematu, na pierwszym wstępie pism własnych trafnie i zwięźle ustanowił Juwenalis, mówiąc: „Co czynią ludzie, czego pragną, czego się lękają; złość, radość, rozmowa, treścią jest dzieła mojego.”

„*Quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas, Gaudia, discursus: nostri est farrago libelli.*”

Sciślej atoli odznaczając Satyrę, przyznać jej musimy zamiar karcenia wad, przywar i przewrotności ludzkiej, orężem śmieszności, dowcipu, złośliwości niejakięj, którąby zawsze smak dobry i przyjemna zaprawiała wesołość, a wtenczas nawet trafny nie opuszczał jej pisarz, kiedy z całą surowością gniewu przeciw skazaniu powstaje.

Livius Andronicus, Grek z urodzenia, zaprowadzając pierwszy widowiska teatralne w Rzymie, satyrę obok sztuk dramatycznych umieścił. Nagana rozmaitych stanów, umieszczona w ustach aktora, często poprzedzała, często kończyła sztukę; niekiedy nawet w ciągu toczącej się akcji, występowała na scenę, aby rozerwać natężoną uwagę słuchacza. Ennius i Pakuwiusz, po nich Terencyusz Warron w swojej Menippej, nie mniej rozmaitością rzeczy, jak rozlicznym sposobem pisania, mieszając nawet prozę z wierszami, stali się powodem bardziej ustalenia nazwiska lub rzeczy. Satyra bowiem, ma swoje źródło w wyrazie *Satura*, które właściwie oznaczało naczynie służące w religijnych obrzędach, do przyjmowania różnych owoców i kwiatów, na ofiarę bóstwom składanych. Tak więc, w przenośnym rozumieniu, nazwano mieszaninę różnego rodzaju urywkowych pieśni, równie treścią jak i formą niepodobnych do siebie.

Pierwszy Lucyliusz utworzył właściwie ten rodzaj, pierwszy przywiódł go do tego kształtu w jakim jest dzisiaj. Sam, surowych obyczajów, łatwo się oburzał na zdrożności wieku swojego. Między innemi, niejaki Lupus i Mucyusz doznali pocisków rymotwórcy. Nędzni wierszopisowie, źli pisarze nie uchodzili bezkarne przed gniewem jego; a jeżeli śmiało czasem powstawał na

innego rodzaju bezprawia; gdy przecież czysta miłość cnoty piórem jego władała; gdy dalekim już był od owej pierwotnej zachwalności, lekce wążąc prawosć i zasługę, w czasach, w których wygórowana ogłada, nie zatarła jeszcze śladów dawniej prostoty; nie dziw że ani Leliusz, ani Scypio, nie odmawiali szacunku i przyjaźni satyrykowi:

Nunc Laelius, et qui

Duxit ab oppressa meritum Cartagine nomen

Ingenio offensi, aut Caeso doluere Metello

Famosisque Lupo cooperto versibus? (mówi Horacyusz).

Z trzydziestu przeszło ksiąg Satyr Lucyliusza, nie wiele nas doszło ułamków. Zdaje się, że czas nie zachował tego, co jeszcze nie było wolnym od skazy osobistości. Sądząc o tym piarszu według zdania Horacyusza, mało żałować powinniśmy straty dzieł jego. Miał styl rozwlekły, bez mocy, bez poprawności; twardość wiersza pochodziła stąd, że ich po dwieście jednym tchem i ciągiem dyktował.

. . . „duros componere versus,

. . . in hora saepe ducentos

. . . dictabat, stans pede in uno.”

Jakkolwiek Kwintylian sprzeciwia się temu Horacyusza sądowi, przypisując Lucyliuszowi wielką erudycję, śmiałość i dowcip; z większym bezpieczeństwem zaufać można wyrokowi poety, niż obronie retora. Erudycja nie zastępuje pięknej poezji, a dowcip traci na tém, jeżeli mu zbyt uczynna śmiałość i złośliwość towarzyszy. Wreszcie Horacyusz, biegły zapewne umiał oceniać wartość dzieł poetycznych, to samo zaś, że i on satyry pisał, że pod okiem tylu najświetlejszych sędziów sztuki i smaku, bez obawy posądzenia siebie samego o zazdrość, słowa te wyrzekł, dowodzić zawsze będzie, że krytyka jego musiała być na niezaprzeczoną prawdzie oparta, może nawet łagodniejsza niżby tego surowa wymagała słusność.

Jeżeli co może nam przewodniczyć w poznaniu sztuki, tedy zapewne prawidła i wzory Horacego, za najlepsze poczytać

należy. Ten, którego czytaniem, jak mówi nasz Krasicki, nasycić się nie można, pisarz smakowny i czysty, Horacyusz korzystał z oświeconego wieku Augusta. Stał wtenczas Rzym na szczycie naukowej oglady. Dotąd satyra była po większej części płodem oburzenia i gniewu; najdelikatniejszy z poetów przybrał ją w wdzięki jakie przyjąć mogła i tyle we wszystkie powaby szczęśliwego dowcipu ozdobił; ile było potrzeba, ażeby się podobała ludziom najwytworniejszego smaku, a razem czyniła zadość powołaniu swojemu, z tą miarą, rozsądkiem, wyborem, trafnością, iżby nie raniąc osób, poprawiała człowieka.

W satyrach Horacyusza, postrzegamy wszędzie oglądanego w szkole świata filozofa, który z przykrém uczuciem na wady ludzi spogląda i niekiedy dowcipnie z nich szydzi. Chętniej maluje powszechniejsze życia ludzkiego obrazy, ogólne obyczajów zdrożności, aniżeli szczególnych osób przywary. Miłośnik cnoty i prawdy, woli nas do niej zniewalać, pociągać, i nieodpartym powabem przywiązywać; niż groźnym tonem obrażać, niż w gniewie i wstręcie o sercu ludzkim rozpaczać. Zdaje się, że ten rymotwórca nie wątpił o człowieku, jak następca jego Juwenalis; ale słodyczą przekonania, wagą swych postrzeżeń, miłością prawdy, dowcipnem szyderstwem pragnął poprawiać. Dla tego nie ma w nim ani imion osób prawdziwych, ani tak napastniczego powstawania na upatrzone ofiary, jak to poeci greccy, a po nich Lucyliusz czynili. Jeżeli tui owdzie postrzegamy szczególne portrety, bądź wysmianych wierszopisów, bądź innych wad, jakie i dziś jeszcze komedia i satyra, bez niczyjjej szkody, wystawiać mogą; poeta starający się tym sposobem nadać pewną akcją swęj moralności, ożywić ją żyjącemi obrazami; albo zmyślonych nazwisk używał, albo prawdziwym raczej przywary niż przestępstwa przyznawał, nigdy zaś najdroższej własności ludzkiej, w sumieniu i cnocie, nie naruszał. Że Fabiusz, rycerz Rzymski pisał złe książki o prawodawstwie; że Merydienus Rufus podawał sam na siebie oręż śmieszności; że kto z biesiad, przepychu i marnotrawstwa znany był w całych Włoszech; jeszcze to nie były sro-

gie pociski, któreby za sobą pociągnąć mogły owe samobójstwo Likamba skrzywdzonego od Archilocha. Że zaś Aufidius Fuscus w małym mieście Fondi, przywłaszczał sobie wielkiego dostojęstwa powagę, chociaż niedawno z prostego pisarka, był na swój wyniesiony urząd; że nadęty w rymach swoich Alpinus zabijał bohatera, którego złym wierszem opiewał, że tonął w opisanu Renu; nie było to nieludzkim ciosem, rozśmiać się, albo z nie-trafności ludzi, albo ze złych wierszy złego poety. Wirgiliusz nawet, w różnym i dalekim od tego rodzaju, bo w sielance, nie wzbraniał się czasem rozweselać podobną dowcipnością. Wreszcie Horacy, który osiągnął najwyższy stopień poprawy i doskonałości w sztuce pisania; uważa ludzi godniejszemi litości lub śmiechu, niż nienawiści i wzdardy. Wieki następne oczyściły sztukę i z tych nawet śladów śmiałości, jakie w samym Horacyuszu jeszcze upatrzećby można. Dziś granice jęj ani są wątpliwe, ani przestąpione być mogą.

Tłómacz francuzki satyr Juwenalisa, Dusaulx, w nader wymowném porównaniu tego rymotwórcy z Horacym, wyższość mu nad nim przyznaje i zdanie swoje tém popiera, że Juwenalis ma więcej siły i powagi, kiedy poeta Augusta więcej się za dowcipem ubiega, że Horacyusz nie dość wiernie malował Rzym jak widział.

Pospolicie, każdy tłómacz łatwo się uprzedza na stronę autora, którego z pracą, troskliwością i upodobaniem przekłada. Gdyby Dusaulx tłómaczył był satyry Horacego, z pewnością sądzić można, iżby w nim znowu chciał usprawiedliwić swój wybór, nie szczędząc pochwał dla swojego wzoru. Laharpe, którego sądy zasłużoną w sporach literackich mają powagę, rozbiegając tę rozprawę tłómacza, trafnie nader broni poprzednika, nie ujmując sprawiedliwych zalet jego następcy.

Powtarzać ten obszerny wyrok, byłoby w tém miejscu rzecz zbyteczną; godzien on jest przecież pilnej rozwagi tych, którzy pragną ustalić zdanie swoje o dziełach pięknej literatury. Godziż się potępiać liryka z wieku Augusta, że po tylu wojen-

ných burzach, po nieszczęściach domowych, razem z wszystkimi miłośnikami pokoju i szczęścia, na nową postać Rzymu, bez trwogi spoglądał? Potrzebaż się dziwić temu co sąd następnych wieków potwierdził, że w naganie zdrożności i błędów, śmiech i dowcip skuteczniej działa, niż nasrożona surowość? *Ridiculum acri?* téj zasady trzymał się baczny rymotwórca, i ta po dziś dzień właściwem jest znamieniem komedyi i satyry. Nikt jój lepij nie zachował, nikt piękniejszym wzorem nie uświęcił, jak nasz Krasicki. Pióro jego nie skalane żółcią, proste, niewinne, uczyniło powołanie poety. Ale nie uprzedzajmy kolei dziejów.

Jest jeszcze znakomitym między Rzymskimi satyrykami pisarzem, *Aulus Persyusz*, trzeci z porządku po Horacym, bo dawniejszych i dzieł nie mamy i mieścić byśmy ich nie mogli do rzędu autorów doskonalszej sztuki pisanja. Żył za czasów Klaudyusza i nieco późniejszych. Zaszczycił się, jak sam o sobie mówi, przyjaźnią najznakomitszych mężów. Dokonał życia w kwiecie młodości, bo dwudziestu ośmiu lat nie przeżył. Sześć satyr po nim zostało; powiedziano o nim:

Persyusz więcj myśli w wiersz, niżli słów ściągga.

Ten wiersz, sam w sobie twardy i ciężki, najlepiej go wyobraża. Niezmierna ścisłość w wyrazach, ciemność wyszukanych allegoryj, zbyteczna śmiałość przenośni, czynią tego pisarza w zrozumieniu trudnym, a przez to samo mniej przyjemnym; bo nie się tak nie przeciwi dobremu skutkowi pism naszych, jak ten mógł z jakim je odgadywać musimy. Jakby mu nieznane były wdzięki poezyi, Persyusz zdaje się z niej umyślnie ogałacać swe pisma. Tymczasem jednak, ważność rzeczy, gruntowność odgadnionych myśli i ostra moralność, nagradzając to, czego mu nie dostaje w stylu i wdzięku, zapewniły mu miejsce pośród niepospolitych pisarzów. Kiedy naprzykład w satyrze trzeciej, przemawia do młodzieńca na łonie miękkości wychowanego, jak skąpym jest w słowach, obok bogactwa w obrazach!

O miser! huccine rerum

Venimus!

An tali studeam calamo? Cui verba? quid istas
Succinis ambages? tibi luditur: effluis amens!..

Niepodobną prawie byłoby rzeczą w rymowém tłómaczeniu, tyle zdań, myśli, zapytań, odpowiedzi, zamknąć w tak małej liczbie wyrazów. Dziwić się przeto nie można, że tłómacz polski o ile chciał być wiernym, o tyle stał się trudnym, ciemnym i nie miłym. Bez względu na dawność przekładu Słonkiewicza, dzisiejsza nawet, tyle ogładzona, tyle mająca łatwości poezya nasza, doznawałaby nie małych zawał do pokonania. Jedno wyrażenie: *effluis amens, uplywasz niebaczny*, jakże wydaném będzie, ażeby w niem tę samą zwięzłość i ten sam obraz zachować; a razem pogodzić tę krótkość, z płynnym tokiem wiersza gładkiego!

Jakkolwiek Persyusz, obok téj zbytecznej ścisłości, która dla tego jest wadą, że w niej ciągły przymus autora upatrujemy; zdaje się pod względem natarczywości i mocy, przewyższać lekkiego i wdzięcznego Horacyusza; zimnym go jeszcze musielibysmy nazwać, w porównaniu z niewstrzymanym zapędem i żarliwością Juwenala. U niego sam tylko gniew, samo oburzenie wiersze dyktuje. Ta gwałtowność nigdy prawie nie stygnąca, ten zapal, z jakim gromi bezprawia, zjednał mu u wielu krytyków, chlubne imię xiążęcia satyryków. *Goreje, nastawa, zabija*, jak mówi Scaliger: *ardet, instat, jugulat*.

Na pierwszym zaraz wstępie dzieła, wyobraża doskonale cały swój charakter:

„Zawsze ja słuchać będę? nigdy nie odpowiem, Już od tak dawna bezecny Kodrus, zabija mię swoją Tezeidą. Dopokiz bezkarnie, ten swoje komedye, ten swoje trajedye czytać mi będzie? Nieogarniony Telef zabiera mi dzień cały: a na wszystkie strony, na brzegach kart, na okładkach nawet, zapisany Orestes, jeszcze się nie kończy!.. Popełniaj zbrodnie godne więzienia, jeżeli chcesz zyskać znaczenie i wziętość. Chwałą pocziwość, a ta z głodu umiera. Wyzywam potomność, czyli zdoła co przydać do naszych bezprawioów.”

W takim zapale i w tej ostateczności, chciał także poeta, ażeby potomność równie do gwałtowności satyr jego nie przydać nie mogła.

Do rzędu satyryków łacińskich, mieszczą niektórzy Petroniusza. Mamy jego satyrę, albo raczej zbiór wielu satyr częściami połączonych, pisanych prozą i wierszem, które on za przykładem Warrona *Menippeami* nazwał. Dzieło to, więcej do romansu podobne, obfituje w liczne piękności, ale często przystojność obraża. Petroniusz okazał się daleko wyższym w doświadczeniu wiersza bohaterskiego, niż w swojej *Menippei*. Dawane mu przez wielu nazwisko *sędziego smaku*, *arbiter elegantiarum*, jak rozumieć należy Tacyt wytłómaczył. Ten jego smak wytworny, stosować raczej potrzeba do wytwornego sposobu jego życia, nie zaś do pism które zostawił.

Pomiędzy nowoczesnymi pisarzami satyry, pie rwsze bez zapreczenia trzyma miejsce Boala. Najpoprawniejszy z wierszopisów, a przez to samo śmiały i ostry krytyk tych wszystkich, co bez prawdziwego talentu przywłaszczali sobie zaszczyt poetów; nie uszedł równie współczesnych, jak potomnych zawiści. Niechęć pierwszych łatwą jest do pojęcia, gdy się zastanowimy nad stanem nauk owego czasu we Francji.

Zaledwie Kornel dał poznać sztukę pisania, i nadzwyczajnym geniuszem niedołężność zatrwożył, w późniejszych dziełach tyle samemu sobie nierówny, ośmielił na nowo miernych pisarzów. Początkowe płody Rasyna, niezapowiadały jeszcze ani Brytanika, ani Fedry, ani Atalii. Zły smak, błędne o poezji wyobrażenia, ogarniały najwytworniejsze towarzystwa stolicy, i jakby na zrażenie pięknych dowcipów, tłuszcza *Pradonów*, *Kotinnów*, *Sofalów*, dziś w wiecznym zapomnieniu pogrążona, wtenczas powszechne i prawie wyłączne otrzymywała oklaski. Wystąpił przeciw tej skazie wieku człowiek pełen talentu, a kiedy wiersze swoje oznaczał piętnem największego wypracowania i poprawności; razem dwojaką czyniąc smakowi przysługę, nie tylko przykładem wskazywał jak pisać należało, ale szyderstwem po-

skramiał, zuchwałych najeźdźników Parnasu. Nie dziw przeto, że całe życie walczyć musiał z temi, których bez litości strącał z przywłaszczonego miejsca; nie dziw że ciągle oburzenie, wszystkie prawie pisma jego napełniło szlachetnym gniewem, dla którego już nie tylko w satyrach, ale w listach, w Pulpicie i w sztuce nawet rymotwórczej, chętnie znajomiej sobie broni doświadcza.

Trudniejszém staje się do zrozumienia, dla czego późniejsi literatury sędziowie, usiłowali temu satyrykowi zasłużonych pochwał odmawiać. Wytłómaczyć to może jedynie dokończona jego poezji poprawność, do której nie wielka liczba talentów zbliżyć się umiała. Marmontel w swoich *Zasadach Literatury*, acz sam nie szczędzi łatwych do odparcia przeciw temu rymotwórcy zarzutów; wyznaje przecież, jak wiele mu winna trudna sztuka pisania. Oddając hołd prawdzie, widzi on w Boalu „pełnego rozsądku i gruntowności krytyka, mściciela i zachowawcę smaku,” widzi w nim pisarza: „który ciągłą wojnę wypowiedział złym autorom i szkodliwe ich przykłady ohydził, dał uczuć piszącym właściwe każdego stylu przymioty, wskazał każdego rodzaju poezji czyste i jasne wyobrażenie, znał i pojął pierwotne prawdy, co się w stałe na zawsze prawidła zmieniły, i wyrył je na umysłach z taką mocą, iż nie łatwo zatartemi być mogą.”

Gdy tych wielkich zalet nie można mu było odmówić, cóż pozostało przewrotnym smaku i sztuki nieprzyjaciółom? Nazwali Boala *zimnym wierszopisem*, chcieli mu ognia, zapału i wynalezienia odmówić, a znajdując w nim tę samą słów i rzeczy właściwość, jaka w czytaniu wzorowych starożytności pisarzów widzieć się daje; wnieśli stąd, iż tak poprawny, tak doskonały pisarz nie ma *oryginalności*. Czas odpowiedział na te wszystkie zarzuty. Obfitość wyobraźni i wynalezienia w Pulpicie, śmiałość poezji w obrazie przejścia Renu, prawdziwy dowcip wszędzie w miarę rozlany, dziwny kunszt harmonii w języku, który miał tyle do zwyciężenia trudności, kunszt którego, następcy Boala przewyższyć nie zdołali; jest po dziś dzień niezaprzeczoną jego

własnością i długo nią będzie. Lecz do chwały tego poety należą Rasyń, Molier, Lafontaine, wielcy ludzie, którzy z sądów jego naukę czerpali. Jakoż drugiej satyry Boala, do Moliera pisaną, o *trudności pogodzenia rymu z rozsądkiem*, nie należy brać w ścisłym znaczeniu jej tytułu. Komik francuzki nie mógł sobie przypisywać tyle wierszopisarskiej doskonałości. Lecz ma ona miejsce w satyrze wspomnioną: a ważność tej zalety, ci tylko pojąć zdołają, którzy chcą i mogą ocenić, co to jest pisać z ciągłą poprawą, znać właściwość wyrażań, utrzymać wszędzie składnię i naturę języka, zachować ścisłość i miarę, wynajdować harmonię, słowem nigdy się z przyzwoitością stylu nie minąć. Odłóżmy na bok, mało z przedmiotem naszym związku mający, spór niewczesny, o wyższość dawnych lub nowych pisarzy. Któż wątpi o szacownych przywilejach talentu i geniuszu? Może on wiele nowego utworzyć, może wydać plody świetne i zadziwiające. Ale potrzebaż zawód chwały od tego zaczynać, aby na wstępie do szrańek znieważyć wszystko, co nas tam poprzedziło? Czyliż nowe myśli i wynalazki uwalniają nas od pisania starownie, zrozumiale, czysto, poprawnie i z wdziękiem? Wiercie mi panowie, ten przymiot nie zaszkodzi nigdy pracom waszym, i nikt dla tego nie nazwie pisarza nowym i wielkim, że on przestanie dbać o zalety stylu i piękność wiersza.

Są poeci, którzy temu zaprzeczają, wyżsi od Boala, czy rodzajem dzieł, czy śmiałością wyobraźni, czy wagą utworów. Ale nie traci przez to nic z wartości swojej, ta baczność na język, ta obfitość, łatwość, ogłada, smak, harmonia, które nas nigdy opuszczać nie powinny. Takimi są pierwsze siedm satyr Boala, których wydanie poprzedziło Andromakę Rasyń. A jeżeli to wyborne sceny francuzkiej dzieło, przynajmniej co do stylu ustępuje pierwszeństwa Brytannikowi, Fedrze, a nadewszystko Atalii; któż nie przyzna, jak wiele uczynił ten, co był przewodnikiem dzieł tak doskonałych, co pierwszy był stróżem poprawności.

Z tém wszystkiem, w ocenieniu satyr Boala rozróżniać na-

leży, chociaż nie zawsze, treść ich wewnętrzną od zalet wierszopistwa. Tak satyra o *trudności rymowania*, jak o *niewygodach Paryża*, albo o *śmiesznej uczcie*, nie może być celem godnym naszego zajęcia. Lecz gdy zważyć zechcemy, że w tych nawet obojętnych treściach, powziętych z życia autora, jaśnieje najprzyjemniejszy dowcip, luba wesołość i wyborna poezya, dla czegożbyśmy im odmawiać mieli upodobania naszego? Winił o to Wolter Boala, porównywając jego osnowy z osnowami Satyr Popa. Lecz sąd filozofa odłączyć trzeba od sądu poety. A prócz tego, chociażbyśmy te trzy satyry odrzucić mogli, czego nie dozwoli dziwna doskonałość pisania, pozostaną autorowi inne, których przedmiotem są wyższe i ważniejsze dla ludzkości nauki. *Człowiek*, jego *szaleństwo*, jego *prawdziwa szlachetność*, nie podpadają takiemu zarzutowi. Ważność celu, łączy się w nich z ozdobami rymotwórstwa, i równie je sobie najczystsza moralność jak poezya przyswaja.

Uczyniłby wielką polskiej literaturze przysługę, ktoby satyry Boala na język ojczysty przełożył. Doświadczali tego częściami znakomici nasi pisarze. Naruszewicz, Feliński, Kruszyński, i ten nawet co własnymi satyrkami język polski zbogacił. Lecz Krasickiemu łatwiej było tworzyć, niż cudzoziemskie plody przyswajać. Oprócz tego, przy najwyższej świetności dowcipu, nie zawsze w własnych pracach poprawny, jakże mógł doskonale tłómaczyć to, w czém więcej idzie o przejęcie koloru, tonu, harmonii, niż samej treści? Z tém wszystkiem, tłómaczenie jego satyry o niewygodach Paryża, znacznie się zbliża do oryginału, i najstosowniej unikać się zdaje swobody, co wiersz dobrze zaczęty niekiedy losowi rymu porucza.

Mniej daleko przestać można na przekładzie Naruszewicza. Śmiały ten bowiem i treściwy poeta, zdolniejszą może ręką kręśliłby zdołał rysy Juwenala, niż lekką Horacyusza lub Boala złośliwość. W satyrze jego pod napisem *Szlachetność*, część znaczną za przekład, część za naśladowanie poczytać należy. W obu razach nie dość odpowiada celowi; bo najprzód gminność

niejaka, wydatnym rysom często ubliża, powzięty zapał prędko kazi przesada, i z tego powodu od chwili do chwili oryginał niknie z przed oczu tłómacza. Autorowie wzorowi, z których rzędu nie godzi się Boala wyrzucać, nie mogą być przekładanemi z tą swobodą, która się waha między naśladowaniem i tłómaczeniem, a gdzie przełożyć nie zdoła, tam naśladować woli i takim sposobem trudny niezmiernie zawód ułatwia. Dla tego w przekładzie Naruszewicza, nie trzeba zaglądać do oryginału, jeżeli czytelnik nie chce często żałować, bądź opuszczonych rysów, bądź mniej potrzebuje przydanych. Dla przekonania się o tém, dość porównać obraz: dzielnego konia, i drugi świetniejszy nierównie obraz *dawnego z przodków próżniaka*, gdy ten zagrożony nędzą, pragnie urojony honor podłością okupić.

Nie masz śladu tego wyrazistego wiersza, w żadnym polskim przekładzie. Odstąpił tu Naruszewicz zupełnie od oryginału, i jakby zmordowany przekładem, dalekiemu naśladowaniu się oddał. Przecież ktoś był zdolniejszym nad niego, do wydania silnych pomysłów, treściwości głębokiego Tacyta podobnych.

Tym samym zarzutem z wielu względów podlega tłómaczenie wszystkich satyr Boala, w roku 1805 wydane przez Gorczyczewskiego. Już biegły sędzia sztuki i smaku *Czartoryski*, pod imieniem Dantyszka, powiedział przedemną, że ta praca, mająca prawo do zalet istotnych, przejrzenia potrzebuje, aby ją przy powtórném wydaniu z lekkich zboczeń oczyścić. Śmierć nie dozwoliła tłómaczowi, téj pracy uskutecznić. Wiele dobrego, daje nam prawo wymagać, aby wszystko było dobrem. Nie można było w Satyrach *Boala* trzymać się stylu Naruszewicza, należałoby raczej tłómaczowi, wiaść przykład z łatwój płynności Krasickiego, przydając do niej najusilniejszą staranność, dokończoną że tak powiem poprawność, i to niewzruszone prawidło, które Boalo w następujących wierszach, przez Felińskiego tłómaczonych wyraża.

Ale ja, który pisma bazgraczy zbrzydziwszy,
Radbył wszędzie położyć wyraz najwłaściwszy;

Nie cierpię, żeby jaki dodatek jałowy,
Przybył dla napelnienia częściej wiersza połowy,
Poprawiam moje pismo kilkanaście razy,
Dwa zostawię, a cztery przekreślę wyrazy.

Tego rodzaju rada, i dla tłómaczów i dla oryginalnych pisarzy wielce jest potrzebna. Mieli ją przed oczyma, w przekładach swoich, Feliński i Kruszyński, którzy dawszy nam próby większej od innych zdolności; na przekładzie, ten jednéj, drugi dwóch satyr, przestali. Lecz Felińskiego nawet przekład, stałby się był niewątpliwie doskonalszym, gdyby mu zgon zawczesny był dozwolił przejrzeć tę pracę młodości. Najlepszy ze znajomych Boala przekładów, nie wszędzie jednak od lekiej skazy jest wolnym. Wymienię je, abym okazał, jak w przekładzie pism wzorowych baczny być trzeba. Oto są wiersze polskiego tłómacza:

Od tego właśnie czasu, jak mię zapał dziki,
Wsadził, zmąciwszy głowę między rymowniki,
I gdy, co gorzej jeszcze, w tym dzikim zapale,
Wzięła mię myśl szalona *pisać doskonale*;
Zgarbiony nad stolikiem i łokciami wsparty,
Kiedy przekreślam wiersze lub drę całe karty,
Licząc na palcach zgłoski, klnę wiersze i piszę;
Mówię: że nie masz życia jako życie innsze.

Przy téj gładkości, przy tym szczęśliwym i płynnym toku,
uderza nieco wyraz:

jak mię zapał dziki

Wsadził, zmąciwszy głowę, między rymowniki.

Uderza bardziej niewłaściwość wyrażenia w wierszu:

Wzięła mnie myśl szalona *pisać doskonale*,
bo autor nie miał zamiaru tak daleko się chwalić i w zmyśleniu nawet chciał skromność zachować.

Właściwy jego wyraz jest:

eerire poliment,

co znaczy pisać gładko, kształtnie, poprawnie.

Na ostatek, zakończenie tych kilku wierszy, mieści w oryginalne rys satyryczny, wymierzony przeciw złemu pisarzowi, któ-

rego Boalo nie wahał się z nazwiska wymienić. Tłumacz zaś przeniósł nad wzmiankę czyjąkolwiek, ogólną krytykę spokojności klasztornej.

Nie przystało może tłumaczowi wymienić w tém miejscu jakiego polskiego autora, ale też satyra jego z wszelkiej złośliwości ogołocona, ledwie nie przestaje być satyrą. A nadto, oryginalny pisarz, wspomniawszy wyżej swobodne życie, już do powtórzenia tego rysu nie powraca, kiedy w przekładzie takowe powtórzenie nietylko znalazło miejsce, ale nawet bardzo blisko, bo się o kilka tylko wierszy znajduje

Mniej gładkim co do toku i dźwięku, ale może wierniejszym jest przekład *Gorzyczewskiego*.

Lecz dotąd jak się takie szaleństwo mnie *jęło*,
I cechą dziwnych myśli mój mózg *zaprzętnęło*,
Jak Feb zazdrosny szczęściu memu, *chęć mi nadał*,
Abym wiersze, lecz wiersze wygładzone składał.
Dzień w dzień przy mych papierach jakby uwięziony,
Poprawiając pięć wierszy, dwie wymażę strony,
A gdy mi *zdrowie targa* praca tak niespora,
Pisząc, zazdroszczę losom *kantyczek* autora.

Nie same tylko tłumaczenia pozwalają nam szczerzyć się satyrą polską. Mamy w niej znakomitych oryginalnych autorów. Nim do najdoskonalszego przystąpimy, zacząć nam przystoi od starożytnych.

Dwa Jana Kochanowskiego poemata, do tego rzędu należą. *Satyr i Zgoda*. Jużesmy mieli sposobność mówić o zaletach tego rymotwórcy, przy innym rodzaju poezji. Ledwie nie w każdym sił swoich doświadczał, i ledwie nie w każdym zostawił nam znakomite piękności. Porównany z współczesnemi, równie u swoich jak u obcych mało ma rówieśników. Porównany z dzisiejszemi, jeszcze swoich zalet nie traci. Zadziwia owszem, że trzech wieków przeciąg, sławę tylko jego utwierdził! Bo jeżeli zewnętrzne wierszopistwo kształtniejszą postać przybrało, jeżeli czas słowom i wyrażeniom nowe nadał znaczenie i prawa, jeżeli smak

czytających stał się trudniejszym; tedy rzecz, myśl, trafność i obfitość wyobraźni, zapal i silne uczucie, słowem to co znamionuje poetę, nadaje Kochanowskiemu, nie dla samej jego dawności, chlubny a zasłużony tytuł książęcia narodowych rymotwórców. Czyli w nim tkliwości szukamy, cóż bardziej serce rozrzewnia, jak żałobne *treny* nad grobem najmilszej jego Urszuli; czy okazałych żądamy obrazów, jakże nam świetnie maluje, w poemacie np. pod napisem: *Proporzec*, wspaniałą scenę, króla hołdy przyjmującego?

Oto w świetnym ubiorze i w złotej koronie,
Siadł pomazaniec Boży na wspaniałym tronie;
Jabłko złote i berło złote w rękę mając,
A zakon Najwyższego na łonie trzymając;
Miecz przed nim srogi, ale złemu tylko srogi,
Niewinnemu na sercu nie uczyni trwogi.
Z obu stron wspólny senat narodów, a w koło,
Sprawiony zastęp stoi i rycerstwa czoło.

Jeżeli nas wyniosłość myśli, połączona z harmonią wiersza zajmuje, któżby dzisiaj nawet więcej zbliżyć się zdołał do szczytnych pieśni Dawida, jak nasz poeta, kiedy naprzykład w modlitwie o deszcz, już nie tłumacząc, ale własnym duchem przemawia:

Dawco wszelkiego dobra, ty Panie przedwieczny!
Tobie ziemia spalona przez ogień słoneczny,
Modli się dżdżu, i smętne zioła pochyłone,
I nadzieje oraczów, zboża upragnione.
Ściśnij wilgotne chmury świętą ręką twoją;
A one suchą ziemię i drzewa napoją
Ogniem zdjęte: o! który z suchej skały zdroje
Niesłychane pobudzasz, okaż dary swoje.
Ty nową rosę spuszczasz, ty dostatkiem bojnym,
Żywěj wody dodajesz rzekom niespokojnym;
Ty przepaści nasycasz i łakome morze,
Stąd gwiazdy żywność mają i ogniste zorze:
Kiedy ty chcesz, świat wszystek powodzią zatonie,
A kiedy chcesz od ognia jako pióro spłonąć."

Blisko lat trzechset, mówi Niemcewicz, jak rymy te pisane były: patrzmy jak daleko już pod piórem Kochanowskiego wydoskonalił się nasz język; weźmy pisarzy ówczasowych innych narodów; oprócz Włochów, żaden z nim co do czystości języka w porównanie iść nie może.“

„Że Kochanowski dał pierwszy rymotwórstwu naszemu nieznaną dotąd wdzięki i gładkość, było to skutkiem wyższości geniuszu, wychowania, pracy, obcowania z ludźmi wielkimi, a nadewszystko, przydać można, owocem znajomości dobrych wzorów, których mu starożytni pisarze dostarczyli, lecz że talentów swych ku cnotliwym tylko i szlachetnym używał zamiarów, jest to dowodem jasnego rozsądku, który wie co cenić, i tkliwego serca, które wie co miłować należy. W pośród pochwał których mu nie odmawiano za życia, które mu wdzięczna oddaje potomność, nienajpośledniejszą jest ta, że był poetą obywatelem, że we wszystkich pieniach jego widać miłość ojczyzny, uniesienia się nad cnotą i męstwem, wzgardę dla występków i gminności.“

Tę szlachetną nienawiść ku wszystkiemu co miał za niegodne imienia polskiego, umieścił w dwóch wspomnianych odemnie pismach: w Satyrze i w Zgodzie. Nie różnią się ściśle te poemata pod względem przedmiotu. Jak w pierwszym tak w drugim, nie biorąc za cel szczególnych śmieszności ludzkich, śmiało powstaje na wady krajowe, te raczej potępia i gromi, w których upatruje szkodę ojczyzny. Uszanowanie jakie miał Kochanowski dla rymotwórców greckich i rzymskich, sprawiło, że ich mitologiczne wyobrażenia chętnie do dzieł swoich przenosił. Stąd, jak Tasso w Jerozolimie, nie zdołał uniknąć wielkiej nieprzyzwoitości, użycia istot, które wyobrażenia starożytnych poetów stworzyła, do rzeczy, w których te istoty nie właściwe sobie miejsce znajdują. Satyr jego o Chrześcijaństwie rozprawiający, Satyr który razem o Sorbonie, Padwie i o wychowaniu Achilla przemawia, zbyt częstą sprzecznością uderza: i jeżeli Kochanowski w tém dziele najzbawienniejsze daje rady spółziomkom; jeżeli gruntownością

myśli, i dobrocią wiersza zniewala; układem poematu odstręcza. Satyra jego bez téj fikcyi poetycznej byłaby lepszą, ponieważby ściślej rodzajowi temu odpowiadała.

Obaczmy niektóre przynajmniej wyjątki, aby poznać jak żaden ton do rzeczy stosowny, szydząca nawet złośliwość, Kochanowskiemu obcą nie była. Mówiąc o odwyknieniu ziomek od spraw rycerskich, tak się tłumaczy:

„Kmieca to rzecz na on czas patrzeć roli była,
A szlachta się rycerskiem rzemiosłem bawiła;
Nic to nie było, siedm lat walczyć nie przestając,
Mróz i gorąco cierpiąc, głodu przy mierając;
A to wszystko bogactwo, kto się sławy dobił,
Lepiej się tém, niż złotym łańcuchem ozdobił.
Témci Polska urosła; a granice swoje,
Szeroko rozciągnęła między morza dwoje.
Lecz tego snadź nie wiecie, iż jako dostają,
Tymże równie sposobem królestw postradają
Skowaliście ojcowskie granaty na pługi,
A z drugiego już dawno w kuchni rożen długi,
W przyłbicach kwoczki siedzą, albo owies mierzą.“

Przechodząc do zbytków, tak, nie bez dowcipu i wdzięku zgubną w nich przesadę maluje:

Zbytek, sąsiedzi, zbytek: który jako morze,
Wszystko porze, byś mu dał nie wiem jako sporze;
Mało mu na raz jeden wszystkie roczne snopy,
Zje on, kiedy zasiądzie grunt razem i z chłopcy,
Na ostatek i pana; taki to gość w domu,
Choćby miał zginąć nie chce ustąpić nikomu.
Da kto pięćdziesiąt potraw, da on tyle troje,
Ty go upoisz, a on i woźnice twoje.
Ty w rysiu, on w sobolu; ty na czapce złoto,
On ma i na trzewiku, chociaż czasem błoto...
Pochlebee, to dwór jego, a rada zwodnicy,
Odźwiernych mu nie trzeba, strzegą drzwi dłużnicy.“

Mowa Chirona do młodego Achilla, pełna jest zdań szlachetnych i rycerskiego zapału; kończy ją poeta temi słowy.

„A tak skoro dorosisz lat i lepszej siły,
Miejże mi się do zbroi, zaraz synu miły;
A przykładem twych przodków szukaj sławy mieczem.
Kresu zamierzonego pewnie nie odwleczem.
U Boga szczęście w ręku, próżno dukać zbroi,
Lecz ty przed się czyn synu co tobie przystoi.
Cnota sławą się płaci: a snadź w przyszłym wieku,
Wzbudzi takiego ducha Bóg w pewnym człowieku,
Który twe zacne sprawy, swoim piórem złotym,
Będzie chciał światu podać, tak iż nigdy po tym
Imie twoje nie zgaśnie, ani dozna końca,
Póki ludzi na ziemi, a na niebie słońca.

Dalekim jest od tych zalet, Krzysztof Opaliński, Wojewoda Poznański, który w roku 1625 wydał 52 satyr. Treściwy i śmiały, bez oszczędzania kogożkolwiek, gwałtownie powstaje przeciw wszelkiego rodzaju bezprawiom. Wielką w dziele jego część, zajmują satyry w politycznych przedmiotach. Co Kochanowski w jednym piśmie chciał zawrzeć, to Opaliński w oddzielnych satyrach bierze za cel nagany, więcej surowej i ostrzej, aniżeli dowcipnej. Stąd go spółcześni drugim Juwenalisem nazwali. Lecz ciągle nieogłada, częsta rubasność, ubliża wykonaniu tego, co zapewne najchwalebniejsze widoki satyrykowi natchnęły. Bo nie łatwo można wierzyć owemu bezimiennemu uwłóczycielowi, o którym Załuski wspomina, a który te same wady Opalińskiemu przypisuje, na jakie on w satyrach swoich powstaje. Mniej przyjemne są ciężkie żarty, dowcip oporny, rozwiozłość wyrażań, przechodząca wszelkie przystojności granice, w czém Kochanowski mniej błądzi, a co było pospolitą wadą późniejszych pisarzy, aż do czasów Stanisława Augusta, i tych nawet, aż do chwili, kiedy Krasicki rymy polskie pierwszy zupełnie z tej przywary oczyścił. Nadto satyry Opalińskiego, bez rymowym wierszem pisane, zaledwie z treści swojej do poezji liczone być mogą. Obejść się wszakże nie może wierszopistwo polskie, bez miary i spadków. Jeżeli zaś przypuścimy na chwilę, że duch prawdziwie rymotwórczy, zdolny jest na miejscu rymów, inny ro-

dziej harmonii, wdzięku i śpiewności wynaleźć, bez czego i rymowana poezja, nie byłaby poezją, tedy nie będzie to nowe zwycięstwo trudności, ale raczej nowa swoboda lub nieudolność. Mógłbym jeszcze pojąć, że oda, pieśń, malowanie poetycznych obrazów, znajdzie kiedy sposób osiągnięcia muzycznych skutków bez rymu; lecz im mniej rodzaj wierszopistwa, o którym mówimy, przyjmuje te rysy, z tém większą pewnością ośmielam się sądzić, iż naśladowanie w tym względzie Opalińskiego, zdolnych nawet pisarzy usiłowania zawiedzie.

Wspomnienie innych pisarzy, co w pojedynczych piśmach zostawili nam mniej godne pamięci doświadczenia sił swoich w satyrycznym zawodzie; więcej do bibliografii niż do literatury należy. Szacowne w tym względzie Bentkowskiego dzieło, daje o nich dostateczną wiadomość, a przytaczając niekiedy z tych mało znanych autorów wyjątki, tego tylko dowodzi, jak rychło po Kochanowskim skaził się smak i przez odrażające przeszedł dziwactwa, nim się na nowo w późniejszych piśmach odrodził.

Do społecznych Krasickiego, należy Gracyan Piotrowski Pijar, którego satyry mają niejaki zalety, lecz w lekkości, dowcipie i w wierszopistwie, chociaż kilką laty uprzedziły wydanie satyr Krasickiego, żadnego do nich podobieństwa nie mają. Rozwlekłość, styl twardy i niesmaczny, brak wszelkiego wdzięku i ozdoby, nie pozwalają przyznawać autorowi miernego nawet talentu. Kiedy czytając Opalińskiego, żałujemy iż rymowym wierszem nie pisał, w Piotrowskim zawsze prawie postrzegamy, iż wiersz nie był właściwą mową dla niego.

Wiek Stanisława Augusta szczyty się dwoma najznakomitszymi pisarzami satyr polskich: Naruszewiczem i Krasickim. Długo oni dzielili zdania społecznych, nim smak dobry silniej ustalony, drugiemu w rymotwórstwie przyznał pierwszeństwo. Czas i postęp oświaty, nie zdoła w niczém odmienić sądu, jaki o tych naczelnym kraju naszego rymotwórcach wyrzekł Dmochowski. „Miała, mówi on, razem dwóch ludzi Polska, których dzieła lubiła

czytać i porównywać, na których jak na dwie główne literatury swojej ozdoby patrzyła: Naruszewicza i Krasickiego. Pierwszy, wychowany w surowej szkole uczonego zgromadzenia, drugi, wychowany w polerownej szkole świata, wzięli odmienne na umysłach piętna, które na swoich pismach wycisnęli. Stąd Naruszewicz poważny, a w samych żartach ciężki, stąd Krasicki miły, zabawny, ujmujący. Obadwa obdarzeni świetnemi od natury talentami; lecz Naruszewicz więcej sobie zadawał pracy, Krasicki więcej szedł za swoim dowcipem. Naruszewicz miał więcej głębokości, więcej świetności Krasicki. Tamten się zapuszczał w nieprzebrnione morze tradycji, ten biegał po uśmiechających się imaginacyi przestrzeniach. Krasicki w pierwszej zaraz młodości nabrał dobrego smaku; Naruszewicz w początkowej edukacyi wyczerpnął coś z szumnego stylu, który niedawno w Polsce panował, i nigdy się z téj wady zupełnie otrząsnąć nie mógł. Dla tego Krasicki zawsze gładki, naturalny; Naruszewicz często szumny a czasem nadęty; Naruszewicza niezmierna z początku chwała wierszopiska, coraz w oczach ludzi gustownych zmniejszała się, a natomiast wzrastała sława jego dzieł pisanych prozą; Krasicki, mimo pięknych i dowcipnych dzieł niewiązaną mową wydanych, utrzymał celniejszy zaszczyt w poezyi. Obadwa ludzie rzadcy, wzajemnie siebie szacujący, byli ozdobą narodu i światłem nauk polskich; lecz Naruszewicz pójdzie do potomności, jak tłumacz Tacyty i dziejopis, Krasicki jak poeta." Nie potrzeba na to usilnych badań, ażeby znamiona któremi biegły znawca, tak trafnie dwóch rymotwórców odznaczyć, ocenić i sprawdzić. Uderzają one na pierwszy rzut oka, tak dalece, iż jeżeli wiele błędów Naruszewicza przypisać musimy wiekowi, którego ten pisarz zasięgnął; więcej zniewoleni jesteśmy dziwić się Krasickiemu, który tych wszystkich przywar, po jego nawet zgonie jeszcze nie zupełnie zatraconych, ledwie nie powiem, sam jeden zdołał uniknąć. Niedawno, bo przed dwudziestu kilką laty, kiedy porównanie Dmochowskiego napisaném było, znalazło jeszcze uczonych, co w niém niesłuszność upatrywali. Albertrandi pracujący

wówczas nad historią ostatnich trzech wieków Polski, medalami zaświadczoną, usiłował, w obszerniej rozprawie, zdanie Dmochowskiego osłabić, ile zaś wyznawał szacunku dla Dmochowskiego, tyle sąd swój, przeciwny jego sądowi, starał się poprzeć dowodami. Jakkolwiek mąż ten pełen zasługi w świecie uczonym, więcej był może zdolnym, zapadłej starożytności spory między erudydami rozstrzygać, niż wyrokować o delikatnych smaku uczuciach; przecież nie tego użył sposobu, aby najmniejszém odjęciem Krasickiego zalet, chciał sławę Naruszewicza powiększać, lecz oddając piewшему wszelką sprawiedliwość, stawał tylko w obronie smaku drugiego. Aby tak trudnego dowiódł twierdzenia, obrał za cel swojej rozprawy, okazanie różnicy, między *smakiem czasu* a *smakiem rzeczy*. Rozumiał, iż pierwszy, to jest *smak czasu*, od wytworniejszego towarzystwa kierowany, łatwo w różnych epokach i krajach odmieniać się może: drugi zaś, to jest *smak rzeczy*, uczonym tylko przystępny, własną, od czasowych zwyczajów nie uległą, i zawsze tąż samą, postępuje drogą. Taki smak, za główną w pięknych naukach poczytywał zasadę, i taki Naruszewiczowi w wysokim stopniu przyznawał. Nie jestże to dowcipne raczej, niż gruntowne rozumowanie? Możnaż w pięknych naukach oddzielać rzecz od wysłowienia? Możnaż wreszcie ten smak z jakim pisali, tak różni wiekiem i krajem rymotwórcy, za smak czasu poczytywać? I czyliż raczej należałoby bronić Naruszewicza, tém jedyném a rzetelném twierdzeniem, że on znając smak rzeczy, nie mógł od razu skażonego smaku czasu uniknąć?

Nikt dziś zapewne nie wątpi, jak daleko Naruszewicz znał wzorowych Grecyi i Rzymu pisarzy: ale kiedy tym samym zajęty ogniem, tém samém wiedziony uczuciem, w granicach różnego rodzaju poezyi, nigdy się prawie właściwego stylu nie trzyma; kiedy obojętnie pogląda na wybór wyrazów; któż nie przyzna, że bez wysłowienia, bez wdzięku, bez ścisłej miary i przyzwoitości, nie masz prawdziwego smaku, nie masz poezyi? Nie różne są myśli i obrazy Horacyusza, od myśli i obrazów Naruszewicza

w tłómaczeniu jego, pieśni rzymskiego poety. Jakże się przecież odmiennemi wydają! Jakię nabiera przesady wyniosłość! jak często najwytworniejsza delikatność, prostota i rubaszością odraża! Jeżeli by to było zachować *smak rzeczy*, czemuż razem poeta *smaku* Augusta przenieść do nas nie zdołał? Umiał ten wyborczy smak poznać Krasicki, i mimo skażony wiek, co go poprzedził, mimo niezmierną wziętość spółzawodnika swojego; nie tyle tego smaku zapewne nabył od czasu, ile go nadał czasowi.

Nicby łatwiejszém nie było jak usunąć z satyr Krasickiego tu i owdzie pozostałe niedbałości ślady; oddala je znaczniejszy przedział od skończonej poprawności Boala; lecz kiedy ten, albo w oburzeniu, jak w satyrze o *Kobietach*, zapomina o prawdzie; kiedy w satyrach *Honor i Dwuznacznik*, staje się do samego siebie niepodobnym; kiedy nareszcie panująca w nim ku złym pisarzom niechęć, zbyt często do jednakowej dowcipności powraca, a przez to nie jaką jednostajność postrzegać daje; Krasicki, pominawszy w nim częste powtórzenia, równie nowością jak różnaitością przedmiotów, łatwością dyalogu, przedziwną prawdą obrazów, ciągle zajmuje. Bo nie masz prawie satyry, w którejbyśmy szczególniej jakiej nie postrzegli piękności. A jaka wszędzie siła wymowy! Płyną wiersze jakby żadną trudnością rymu nieskrepowane, zawsze pełne i łatwe, często wyborne.

LISTY.

Najbliżej z rodzajem satyr, łączą się listy wierszem pisane. Jeżeli koniecznym celem pierwszych jest nagana obyczajów, drugie żadnemu w téj mierze nie ulegają ograniczeniu, ponieważ wszelka ośnowa moralna i liryczna, wszelka rozprawa w przedmiocie filozoficznym nawet i naukowym, wszelka pochwała, właściwą mu być może, niewyluczając i satyry,

Ta zapewne bliskość rodzajów była przyczyną, że najznakomitsi satyr pisarze, a mianowicie Horacyusz, Boalo, Krasicki, razem i w listach godne naśladowania dali nam rzeczy. Jeżeli w różnych poematach, nie łatwo ocenione być mogą prawdzi sztuki; tem mniej są one pewne w utworze, tak z wyboru rzeczy i z wykonania dowolnym. Sztuka rymotwórcza Horacyusza, jego filozoficzne rozprawy, wiersz o człowieku i krytyce Popa, listy Boala i Krasickiego, tak są różne w treściach i kształtach; że sąd tylko dobry, smak niezepsuty, w samém porównywaniu licznych i rozmaitych wzorów, jednym przed drugimi daje pierwszeństwo, a stąd niejaki wnosić może przepisy.

Cokolwiek nam Horacyusz, pod nazwiskiem listów zostawił, co Francuzi często pod nazwiskiem rozpraw (discours) obejmują; to u nas częściej przestaje na ogólnym tytule wiersza, ażeby przez to piszący większą sobie dowolność i ośnowy i wykonania zachował. Łatwo tu postrzegamy, jak obszerny a mało użyteczny czekałby nas zawód, gdybyśmy chcieli tak rozmnożone dzieła rozważać. Ograniczyć nam się przeto należy w ściślej-

szych granicach, jeżeli nie nazwiska Listów, tedy przynajmniej cenniejszych pisarzów. Z chlubą dla narodowej literatury powiedzieć możemy, że i w tym rodzaju Krasicki, zdolny jest oba wzory zastąpić. Lecz dopomina się przed wszystkiemi hołdu naszego rzymski poeta, już z powodu doskonałości, jakiej dostąpił we wszystkiem co pisał; już z wieku w którym żył, już nareszcie z szacownego przekładu, jakim nieodżałowany Dmochowski, ważne swoje dla ojczystych nauk zasługi pomnożył.

Tyle razy wspominając imię Horacego, więcej dziełami jego, niżeli nim samym zajęci, małośmy o życiu tego rymotwórcy mówili. Kilka jednak słów w tej mierze przytoczyć należy, a nigdzie one właściwego miejsca nie znajdują, jak w mowie o Listach, czyli o tém wylaniu duszy, o tych poufalszych do przyjaciół odezwach, gdzie się najlepiej człowiek maluje. Krasicki w dziele swoim o rymotwórcach, te szczegóły o Horacyuszu wspomina.

„Ten, mówi, którego się czytaniem nasycić nie można, Horacyusz, urodził się w Wenuzjum, z ojca wyzwolenca, którego dobremu i starannemu wychowaniu jak trwałą zachował wdzięczność, własne jego wyrazy stwierdzają.

*Ipse mihi custos incorruptissimus, omnes
circum doctores aderat.*

Wzorem być winny dla prawych synów, te piękne słowa poety: „nie narzekam na poziomy stan ojca mojego; owszem, gdyby mi dziś nawet los wybierać pozwolił, nie szukałbym dostojęstwa rodu i bogactw, ale przestałbym chętnie na tym, którego mi niebo, szczęsnym losem, za ojca mieć dozwoliło.”

Nam si natura juberet,

A certis annis avum remeare peractum,

Atque alios legere ad fastum, quoscunque, parentes,

Optaret sibi quisque; meis contentus, onustus

Fascibus et sellis, nolim mihi sumere.

Jeżeli się razem z Laharpem zastanowimy, że ten sam pisarz, który dziś pod względem listów zwraca naszą uwagę, wydał razem satyry pełne dowcipnej trafności, rozsądku i wesoło-

ści; że napisał sztukę rymotwórczą, która jest i będzie wieczną księgą dobrego smaku; że w pieśniach swoich, z lutnią w ręku, zasiada na radzie bogów, lub na zwaliskach Troi, na szczytach Alpów, lub przy boku pięknej Glicery; jakże będziemy się dziwić nadzwyczajnemu talentowi, z którym przechodzi od przedmiotów wyniosłych do pospolitych, a z równą zawsze doskonałością i smakiem godząc tony, równie mądrością pomysłów, zwiększając wyrazistością stylu, harmonią wierszy, różnaitością rzeczy czytelnika zachwyca. Głos jego odpowiada zawsze natchnieniu; wspaniały na Olimpie, świetny i porywający, gdy bohatyrskie czyny opiewa, przyjemny i czuły, gdy w gronie przyjaciół o szczęściu serca przemawia. Z równą łatwością maluje rysy wielkiej duszy Katona i Regulusa, jak wabność Pirry lub zajmujące wdzięki Licymnii; wdziękiem do Anakreona, wyobraźnią do Pindara podobny, obudwu moralnością i mocą myśli przewyższa: a najlepsze prawidła i nauki towarzyskie wraza w serce słuchaczy, wierszami, które same z siebie łatwo piętnują się w pamięci każdego. Nie dziw, że tyle świetnych przymiotów umysłu i serca, zjednały Horacemu szacunek i przyjaźń najznakomitszych w Rzymie osób, że go zbliżyły do dworu Augusta. Pięknym jest w dziejach nauk wspomnieniem, iż wyniosły pisarz epopei, Wirgiliusz, pierwszy do domu Mecenasza Horacego wprowadził, i otworzył mu wstęp, już nie tylko do dworu, ale do poufalszej przyjaźni Augusta, który własną widział chwałę w zaszczytach ludzi, co do jego należeli wieku.

„Używaj względem mnie, pisał do niego August, tej samej swobody, jakbyś moim był stołownikiem. Wiesz bowiem, jak pragnąłem, iżbyś przy mnie został, gdyby ci było zdrowie pozwoliło.“
Sume tibi aliquid juris apud me, tanquam si convictor mihi fueris. Recte enim et non temere feceris, quoniam id usus mihi tecum esse volui, si per valetudinem tuam fieri possit.“

Lecz chlubniejszy i dla geniuszu rymotwórcy, i dla władcy Rzymu wyraz, mieści się w innym jego liście. „Wiedz o tem mówi, ile zagniewany jestem na ciebie, że w dziełach twoich nie

tak często jakbym pragnął ze mną rozmawiasz. Czyliż się lękasz aby ci to w potomności nie szkodziło, żeś ze mną żył poufale?
Iratum me tibi scito, quod non in plerisque ejusmodi scriptis mecum potissimum loquaris: an vereris ne apud posteros infame tibi sit, quod videaris familiaris nobis esse."

Nadgrodził to zamilczenie Horacyusz, przedziwnym do Augusta listem: *Cum tot sustineas et tanta negotia solus...*

„Gdy sam tak wiele działasz, bronią włoskie kraje
Bezpieczysz, prawa tworzysz, kształcisz obyczaje,
Byłbym winny cesarzu dla publicznej sprawy,
Chcąc dłuższą przerwać mową tak ważne zabawy."

Wstrzymać się nie mogę od przytoczenia niektórych z tego listu wyjątków, abym przez to dał poznać bliżej i autora i tłómacza. Po tak pięknym wstępie, łącząc Horacyusz delikatną pochwałę Augusta, z naganą tych którzy dawne tylko czasy, czyny i pisma chwalić zwykli; zręcznie przechodzi do trudnego zawodu poetów, jakikolwiek rodzaj pism przedsięwiorą. Jest to krótka poetyka, połączona z najlepszymi przepisami czystej moralności: która, według dzieł tego autora, polega na ścisłym trzymaniu się granic, od rozsądku i przyrodzenia wskazanych. Opisujać chlubne powołanie rymotwórców, nie wzbrania się przypisywać im władzy istot, wyższą obdarzonych zdolnością i mocą:

„Poeta głos ukształca młodocianej duszy,
Zasłania od wyrazów mniej wstydlivych uszy:
Toż w serce pożytecznych prawd nasiona wrzuci,
Karci gniew, ostrość, zawiść, i inne złe chuci:
Przykładami, wschodzące lata krzepi w cnocie,
Pociechę jest w chorobie, pomocą sierocie...
Do tronu samych bogów ich dochodzą głosy,
Ściągają pomoc nieba i ożywne rosy,
Odwracają nieszczęścia, smucące przygody,
Dają pokój, i lato żyzne w ziemi płody:
Rymy łagodzą Bogów i mieszkańców ciemnych..."

„Kogo oklask teatru czczym wiatrem napusza:
Podług uczucia widzów, umiera lub żyje,
Jeden go oklask wzniesie, jeden świst zabije.

Bądź zdrowa sceno, jeżeli jak się wiersz mój uda,
Postać moja ma zostać tłusta albo chuda...

Lecz powziętych przez ciebie zdań nie omylili,
Kochani ci wieszczowie, Wariusz, Wirgili,
Ani zawiedli darów z chwałą dawcy wziętych...
Nie tak rys wierny w twórcach na miedzi wyróżnionych,
Jak w silnych rytmach wielki poeta wydaje,
I umysł zacnych mężów i ich obyczaje.

Dłużejby mię pozioma muza nie zajęła.
Radbym opiewać swoje nieśmiertelne dzieła,
Ziem położenie, rzeki i na skałach grody,
I bronią twoją dzikie podbite narody,
I na całym okręgu przytłumione boje,
I świątyni Janusa zawarte podwoje;
I imie Rzymu, Partom pod tobą szanowne;
Ale najszczerzszym chęciom nie są siły równe.
Drobny wiersz z majestatem twoim się niezgodzi,
A wstyd broni przedsiębrać, co siły przechodzi.

Oceniając tłómaczenie listów Horacyusza przez Dmochowskiego wydane, nie możemy zapomnieć o trudności jaka téj pracy towarzyszyła. Łatwiej byłoby może dościgać najrozmaitszego w starożytności pisarza w pieśniach jego, gdyby równy zapęd wyobraźni i uczucia ożywiał tłómacza, gdyby równie zamożnym i ukształconym mówił językiem, gdyby mu równie były posłuszne, wszystkie rytmy, miary, dźwięki, kolory. Ale poufałe z przyjaciółmi rozmowy, wspomnienia czasowe, sposoby wyrażen których prawdziwą moc, stosowność i wartość, zgadywać już tylko można, po upływie dwudziestu kilku wieków, w mowie której nie słyszymy, w zwyczajach nam obcych, w drobnych nakoniec szczegółach, które zapewne tym pismom wiele trafności, dowcipu i wdzięku przydawały, a często całą stanowiły zaletę, jakże zachować wszystko, coby listy Horacego tak nam dziś przyjemnemi czyniło, jak w nich Rzym i dwór Augusta smakował. Wielkie to są bez wątpienia warunki: mamy jednak prawo ich żądać, o ile nam przystępna jest znajomość dawnego Rzymu, wyjaśniona przez tylu biegłych starożytności badaczy. Nie

uszyła ich odkrycia żadna prawie, acz najmniejsza okoliczność, potrzebna do zrozumienia naczelných pisarzów, i Dmochowski z dostatecznym w tej mierze usposobieniem trudne dzieło przedsięwziął. Ściśle wierny, zapomniał o jednym przymiocie, który w tłumaczeniach wszystkie inne uwieńcza. Trzeba mu było, w wielu miejscach, więcej być wiernym myśli niż wyrazom; zastąpić przysłowia autora swojemi, gdzie tego dokładność żądała, szukać niekiedy obrazów i zwrotów, któreby przejmując ducha pierwotnego rymotwórcy, nie wydawały się dla nas obcemi; słowem, płynnością, lekkością, dowcipem, szczęśliwem zaniedbaniem, i tępym naostatek, cobyśmy nazwać mogli *przyjemnem z niechcenia*, tak się polskim czytelnikom podobać, jak się podobać musiał Horacy swemu czasowi. Nie ma tych znamion przekład Dmochowskiego, gdy często obok zwięzłości ciężkim się staje, gdy go wdzięczna nie zaleca łatwość. Przypomina on żywo text oryginału, lecz obok tego można mu zarzucić, że jest za nadto łacińskim, i ztąd pracę jego więcej cenić będą ci którzy Horacego w źródle czytają, niż powszechność.

Listy Horacyusza, równie jak między późniejszymi listy Boala i Krasickiego, zachowują niejakię znamiona satyry, już ztąd, że ci autorowie w obu rodzajach pisali, już ztąd, że gdzie dowcip właściwy ma miejsce, tam i satyra wiele sobie przywłaszcza. Łatwo byłoby wskazać w francuzkim pisarzu, listy, którym bez różnicy nazwisko satyry służyć może. Jest to często tenże sam ton, tenże sam rodzaj stylu, i taż sama ośnova wyobrażeń moralnych lub naukowych. Lecz większa ich część należy właściwie do rzędu listów, ponieważ w niej mówi rymotwórca o sobie, swoich uczuciach i związkach.

Przechodząc do późniejszych pisarzów, w porównaniu satyr Boala z jego listami, większe zalety przyznano drugim niż pierwszym. Zdanie to, na zdrowej krytyce oparte, żadnemu zaprzeczeniu podpadać nie może. Jeżeli bowiem co do toku wiersza, co do ukończonej poprawności, pisarz ten w obu rodzajach jest wzorowym; tedy w satyrach jego daleko mniej oryginalności niż

w listach upatrujemy. W pierwszych po większej części naśladowca, zbyt często do jednej treści rzeczy powraca; w drugich, obszerniejsze zamierzając sobie granice, już nie tylko pięknnością wiersza, ale wyborem nowych obrazów, szlachetnością myśli, a ztąd i różnaitością tonów, zniewala, przekonywa, unosi. Dowodzi on w tym rodzaju pism swoich, że okazała epopeja nawet, nie mniej dla niego była przystępną, jak wszelkie inne tajemnice sztuki pisania. Trudno jest znaleźć w literaturze francuzkiej, świetniejszy i bardziej wygórowany obraz, nad to sławne przejście Renu, które w czwartym liście do króla pisany umieścił.

Przeciwnie, gdy w tych samych rodzajach rozróżniać chcemy przymioty naszego Krasickiego, drugie miejsce listom jego przysądzić musimy. W tych nawet, ilekroć go wesoła satyryczność ożywia, miłszym jest i poprawniejszym, niż gdy poważniejsze przedmioty obiera. List o powinnościach obywatela do brata pisany, jakożkolwiek w szlachetne myśli, czucia i wyrażenia obfity; uderza przecięz nierównością w stylu, może dla tego, że w okazalszych ośnowach, sprawiedliwie żądamy silniejszej i wspanialszej mowy. Umysł czytelnika, zajęty powagą rzeczy, nie rad postrzega zaniedbanie. Ta nawet zbyt duża łatwość, która w lekszych rozprawach nowy wdzięk i zaletę pisma stanowi, nie zawsze się zgadza z przedmiotami okazalszemi. Żartobliwa z Rodkiewiczem rozmowa, o trudnym powołaniu wierszopisarza, lub nieprzygotowany list do księcia Stanisława Poniatowskiego o jego podróży; jeżeli nas nie unoszą ważnością wyobrażeń, przywiązują natomiast nadzwyczajnym powabem tej swobody, która z taką się łatwością wyraża, jakby wiersz był zwyczajną mową autora.

Weźmy przykład bez szukania. Oto początek listu do księcia Stanisława Poniatowskiego:

„A najprzód mości książę, trzeba o tęp wiedzieć,
Że jeśli dobrze jeździć, lepiej w domu siedzieć;
Lepiej z władzy udzielnej korzystać choć w kącie,
Niżli peregrynować w cudzym horyzoncie,

I trudzić się niewczasem, żeby ludzi poznać.
 Chcesz czém są, czém być mogą, rozeznąć i doznać,
 Znajdziesz to i u siebie; wszędzie lud jest ludem;
 A jeśli w tłoku, szczęściem, albo raczej cudem,
 Znajdziesz godnych szukania, znajdziesz bez podróży;
 Lepiej tu los częstokroć, niż praca usłuży...
 Chcesz odkryć, jak złość w kunszta przemocy jest płodna,
 Jak zuchwała otwarcie, zradna pokryjomu,
 Na co jeździć daleko; powróć się do domu:
 Znajdziesz to czego szukasz i w prawo i w lewo.

Pewnie jedziesz, ton dobry kędy jeździć każe,
 Zagęściły goście polskie ekwipaże,
 Pewnieś chory, dla wody: a że Karlsbad blisko,
 Zaciągnąłeś takowej słabości nazwisko,
 Co do Spa zaprowadza. Kazały doktory,
 Rażny, hoży, rumiany, a z tém wszystkiem chory,
 Ażeby nową czerstwość sprowadził z zagranic,
 Śpieszy pędem niezwykłym do wód Kasztelanic.
 Już trzykroć się kurował, i trzy wioski stracił.
 Cóż po wioskach bez zdrowia? choć drogo zapłacił,
 Więcej zyskał: cóż przecie? Nie do wód on śpieszył,
 Trzy tylko szklanki wypił; ale się ucieszył,
 Ale wód nowych nawiózł, z książęty się poznał,
 Ale wdzięcznych korzyści i awantur doznał,
 Ale księżnom, księżniczkom głowy pozawracał.
 Trzy banki złota wygrał, stoły powywracał:
 Złoto w zdobycz, niemiec w płacz, co nad bankiem siedział,
 A cały rodzaj ludzki o tém się dowiedział
 Co to jest Polski rezon....

Ma Krasicki sobie samemu właściwy przymiot nadzwyczajnej łatwości, ale to często, jak w przytoczonych wierszach widzimy, zamienia się w niedbałość i niepoprawność. Mało go obchodzą rymy, mało zajmuje właściwość wyrazów. Czasem nawet ślad niewypracowania pozostaje w osnowaniu myśli i wyobrażeń. Strzedz się wprowadzić należy trudu i przymusu, unikać wyszukaną wytworności, nigdy bowiem tą przywarą skażony wiersz

w pamięci ludzkiej nie zostanie, lecz z drugiej strony; wszyscy tego wymagamy, ażeby rymotwórca składał Gracyom ofiarę, żeby się pospolitą mową nie odzywał, gdzie widok malarski, nie tylko trafnych rysów, ale i wiernych kolorów wymaga.

Nie w listach przeto swoich ma Krasicki pierwsze prawo do chwały rymotwórczej. Satyry jego oznaczone są wyższym doskonałości stopniem: i znamię wytworniejszego smaku wyciśnione na ulotnych jego poematach, wskazuje w nim ten wzór, ciągiem trzech wieków po Zygmuntach w Polsce oczekiwany, któremu winniśmy chlubniejszą literaturę naszej ozdoby.

Doskonalszy wzór tego rodzaju rymotwórstwa znaleźlibyśmy w Trembeckim, gdyby niekiedy jego geniuszu smak dobry nie odstępował. W ciągu rozpraw o literaturze krajowej, pierwszy raz mamy sposobność mówić o pisarzu, którego sława przeważała u współczesnych. Jakoż ma on szczególną swoją zasługę. Przed niedawnym wydaniem zebranych dzieł jego, Trembecki, chociaż się sam nigdy ogłoszeniem prac swoich nie zatrudnił, już trzymał znakomite i pierwsze prawie miejsce między poetami polskimi. Żywa i mocna wyobraźnia, mistrzowskie władanie mową, której dał mnóstwo nowych, śmiałych i szczęśliwych zwrotów, znajomość klasycznej starożytności, wydająca się w jego licznych utworach; główną pism jego cechą stanowią.

Może najwłaściwszym był Trembeckiemu ten rodzaj poezyi o którym mówimy, jakkolwiek bowiem podział płodów jego uczynimy, jakiekolwiek one nazwiska nosiły; część ich największa, czy pod tytułem listów, czy pod napisem wierszy i poematów wydana, do stylu listowego należy. A nawet bez względu na szczególne poezyi rodzaje, własny pożytek nam każe bliżej poznać dzieła powszechnie uwielbianego poety.

Pierwszy list jego do króla Stanisława Augusta, powracającego z podróży wołyńskiej w roku 1787 pisany, mieści w sobie pierwszego rzędu piękności; mieści i wady z których korzystną czerpać możemy naukę.

A jako gdy przez zwyczaj codzienny i wieczny,
Wóz pochylsze godziny rozprzega słoneczny,
Cała śmierci obrazem natura się smuci,
Aż znowu ojciec światła swe promienie rzuci;
Równie twą odległością stolica stroskana,
Jest tylko smutkom, nudom, tęsknocie oddana."

To porównanie świetnie na wstępie zaraz okazałego listu jaśnieje. Widać że to rymotwórca przemawia, że imaginacya jego wynajduje właściwe rzeczy ozdoby. Wiersze tak są pełne, tak brzmiące, a razem przy wynioślejszym stylu, tak łatwe i płynne, że zaledwie niektóre w nich uchybienia dostrzedz się dają. Zda mi się atoli w pierwszych dwóch wierszach nie dość jasne wyobrażenie, w tych wyrazach: „wóz słoneczny rozprzega godziny.” Czynność taka przystała raczej ojcu światła o którym autor niżej wspomina. Jeżeli mię zajmuje szczęśliwie wynaleziony przymiotnik „pochylsze godziny” tedy psuje wrażenie tak pięknego obrazu wiersz ostatni:

Równie twą odległością stolica stroskana,

Jakże słabo od téj wiecznej nocy, odbija tęsknota i smutek. Słowa te w pojęciu rymotwórcy odpowiadać miały wierszowi.

Cała śmierci obrazem natura się smuci.

Jakże słabo od téj wiecznej nocy, odbija tęsknota i smutek. Żywszych tu trzeba było kolorów, mocniejszych wyrazów, do opisania osieroconej stolicy, a gdyby nawet tęsknota i smutek dostatecznymi były, nie należało mieszać do nich nudów, tak złe i niewłaściwie użytych. Alboż to nudy godne są miejsca w wierszu do najdosłowniejszej osoby pisanym? Alboż nie naprowadzają na myśl niską i niewczesną, jak za powrotem monarchy miała się przestać nudzić stolica.

Jak się nam daleko więcej podobają od wszelkiego zarzutu wolne wiersze następujące, w których poeta dobitniej wyraża uczucia serc obywatelskich: wyrażone w epoce radości i nadziei przed sejmem czteroletnim:

„Kiedy lud za twą całość obietnice czyni,
Mało pobożni nawet lecą do świątyni,
A łącząc swoje głosy z świętych głosów likiem,
Przebijającym niebo przymuszają krzykiem.
Niech ci korzyści wieczne opóźniać się raczą,
Niech cię dopiero wnuki naszych wnuków płaczą.

Przypomina się tu wiersz Horacego do rzymskiego Augusta:

Serus in caelum redeas diuque,
totus intersis populo quirini.

Podobne wspomnienia nader często znajdują miejsce w wybor-nych Trembeckiego wierszach. Gdy prawdziwe czucie piszącego zajmuje, nigdy go omylić nie zdoła. Tak nie osłabia wrażenia, nie tyle wprowadzie wyniosły, lecz z serca pochodzący wyraz.

„I gdyby się najdlużej pragnącym utrwalić,
Wolno było z dni własnych podatki uchwalić;
Nieznalazłbyś z poddanych tak wielu tysięcy,
Któryby ci choć kilku nie oddał miesięcy.

Do poufalszej nieco rozmowy zbliża się to wyrażenie, ale pomnieć należy, że je poeta nie w wyniosłej Odzie, lecz w liście zamieścił. Wzniesie on głos, szczytniejszym przemówi językiem, gdy tego rzecz wymagać będzie. Taka jest chwila powrotu Monarchy.

Co za nagłe zmieniają noc w południe łony,
Chwieje murem, huczącą muzyka Bellony.
Augustie niech twe oko w czołach naszych czyta:
Oto niższa kolanem Warszawa cię wita;
Starcy, i wiek wątpliwy i młodozieży roje,
Podwójne życie biorą przez wejrzenie twoje.

O jak ten widok wszelkiego stanu i wieku, wychodzących miasta mieszkańców naprzeciw ukochanemu królowi, ta przy-klęka Warszawa, a nadewszystko ten popęd do dobrych uczynków, przyjemną być musiał dla chwalonego ofiar! Szkoda że Trembecki często w najżywszym zapale, wśród poetycznego ognia, stygnie nagle, i niekiedy najpiękniejszy obraz, jakby dla rymu tylko, poziomym wyrazem zakończy.

Podźwigniem nędznych, z więźniów zrzucimy okowy.
Z radości że powracasz wesoły i zdrowy,

tu albo skończyć należało, albo wiersz z równą mocą i treściwością doprowadzić do rymu. Wesoły i zdrowy, przypominają nam poniekąd ową tęsknotę i nudy stolicy o którychśmy wyżej mówili.

Lecz znikają te drobniejsze skazy, obok wzorowych piękności. Jak trafne jest to przepowiedzenie przyszłości?

Pod twoim królu berłem wychowane plemię,
Pewnie napelni dziełmi pamiętni ziemię.
Umie, przez twe staranie Polak już nie ciemny,
Szlachetny zgon przekładać nad żywot nikczemny:
W te szafy pisma tłocząc, gdzie były napoje,
Czerpa codzień obficie roztropności zdroje.
Choć siłą otoczony, ale pełen rady,
Sprawiedliwszemi kiedyś uczyni sąsiady.
Tak, gdy w młodości czasu, niezmierne szczodroty
Matka rzeczy na żywe sypała istoty;
Innym moc i oręż rozdała w posagi;
Człowiek, z swoim rozumem, stał w pośród nich nagi.
Zdawało się że postać najprzód zginie nasza,
Lew ją kłęb, słoń ogromem, wół rogiem przestrasza.
Słabszy zwierz, ale który wziął roztropność w podział,
Zjadł wołu, wsiadł na słonia, lwia skórą się odział.

Jest to wyciąg kilkunastu wierszy żadnym nieskażonych usterkiem, równie w wysłowieniu jak w treści ważnych. Filozofia i poezja na krok w nich od siebie nie odstępują. Co pierwsza do przekonania naszego mówi, druga w niepospolite ozdoby przybiera.

Lecz nie we wszystkich Trembeckiego rymach, podobne upatrywać można zalety. Nie jest mu częstokroć obcą Naruszewicza przesada, nie unika nadewszystko tej panującej w nim wady, że w lekkich wierszach, łatwo od wygórowania do nadętości przechodzi, w wyniosłych zaś, często do niskości spada. Przykłady tej nierówności wyobrażeń i stylu obecne są

każdego pamięci. Któż naprzykład w wierszu na ruinę Jezuitów, niewłaściwie odą nazwanym, nie postrzega, jak po wielu strofach mocnych i brzmących, często się zniża do prozaicznej mowy i do wyrażen którym raczej koncept niż wagę przypisać można.

Jeżeli wiersz mój czasy potomne,
Przypadkiem będą czytały,
Przyznają że te pochwały skromne,
Cieni podchlebstwa nie miały,
Ani fanatyzm grzał moje skronie,

(należało grammatycznie powiedzieć grzał moich skroni.)

Słuszność szeptała co piszę,
Dzisiaj bezstronnych o tym zakonie,
Mówiących ze mną usłyszę,

Ludzki był, niech ludzkości wdzięczne skutki pozna,
Grzeczny był, niech w nieszczęściu grzecznych względów dozna.

Nie można było znaleźć wierszy, mniej podobnych do talentu Trembeckiego. Lecz dwa ostatnie tém więcej uderzają, że się zdaje, jakoby poeta chciał w nich zawsze myśl wyższą utrzymać, kiedy tymczasem, przez obraz dziwaczny i wymuszony, więcej się do śmieszności, niż do powagi przybliżył.

Z tych kolumn zgruchotanych zbierając kamyki,
Możecie mieć królowie piękne mozaiki.

Nadętością grzeszy wiersz na śmierć księcia Poniatowskiego, kanclerza Wielkiego Xięstwa Litewskiego.

Na powietrzu mieszczone, kołyszą się spiże,
Smutku się wiadomości rozlatują chyże,
Zabrzmią na okrytej kirem trąbie sława,
Leją się łez potoki, czerni się Warszawa.

i dalej nieco:

Mądrość, męstwo, szlachetność, pełne złota trzosa,
Niesprawują wyjęcia z pod fatalnej kosy,
Sroga ustawa losu! i ty tu już i ty,
Zwłoki twoje ministże składasz znakomity.
Czartoryski, Litewskiej ozdobo pieczęci.

Sama właściwość wyrazów, brak gładkości wiersza i rymowania, wskazują to dowodnie że ten plód należy do początkowych prac autora. Jakoż w rzeczy samój, kilką laty poprzedził on wyżej wspomniany list do króla, i uważając, jak znaczny go przeciąg czasu oddziela od Zofijówki; przypisywać raczej należy czasowi niż rymotwórcy wady pierwszych Trembeckiego utworów.

Znajduje się w tym wierszu na zgon kanclerza, obraz od wszystkich niemal ceniony i powtarzany, którego przecięż za wzór godny naśladowania podawać nie można.

Często przed wielkich ludzi trafiło się zgonem,
Widzieć groźnym komety błyszczące ogonem,
Albo sławne jakowe kończące się życie,
W bydlęcym wyczytywał ofiarnik jelicie.
Gdy Bóg-człowiek podchodził pod ostanie prawo,
Rykła góra i słońce zaćmiło się krwawo,
Solniczki się trzaskają na znak drobnych śmierci,
Polska się przed twym zgonem rozpadła na ćwierci,

Miejsce to, chociaż mniej surowej krytyki wytrzymać niezdola: bo ani trzaskające się solniczki, obok wspomnienia bóstwa, poddającego się prawom śmiertelnych, nie odpowiadają gładkości obrazu; ani też cały ten obraz, z przymusem naciągnięty do ostatniego wiersza, nie dosyć się wiąże z pochwałą umierającego, o którym nieco wyżej powiedział rymotwórca:

Może dumę Azji nie wiedzącej gniece,
Europa, żeś ją w twoim ruszał gabinecie.

Wzór Wirgilego, gdy nadzwyczajne w naturze opisuje zjawiska, które śmierci Cezara towarzyszyły, najlepszą jest miarą do ocenienia w tym względzie naszego poety.

Trembecki z postępem czasu ukształcał i doskonalił wrodzony sobie talent. Obdarzony wyższym od współczesnych geniuszem, łatwo wiek swój uprzedzał i w następnych dopiero jego dziełach, widzieć możemy te wzory, którym najsurowszy sąd doskonałości zaprzeczyć nie zdoła.

Bardziej jeszcze niż w liście do Stanisława Augusta, wyborną jest pochwała Krasickiego, w wierszu noszącym tytuł: Gość w Heilsbergu, a w roku 1784 pisany. Przydaje temu listowi zalety obywatelska o dobro kraju troskliwość, a zastanawia wszędzie szczęśliwy obrót delikatnej pochwały, zastanawia gładkość i łatwość do stylu Krasickiego podobna.

Ostatni twór Trembeckiego Zofijówka, poemat opisowy, najwięcej daje poznać o ile Trembecki przejął się duchem Wirgiliusza. Moc wyrażen, harmonia wiersza, żywość i wierność obrazów, zrzadzają że ten utwór Trembeckiego razem z jego kilkoma lirycznymi poezjami, zaliczą bezstronni krytycy do głównych ozdób poezji naszój.

BAJKI.

Zakończymy uwagi nasze nad Poezyą, rozbiorem jęj naj-
mniej poetycznego, bo na samym tylko dowcipie opartego rodza-
ju bajkopisarstwa.

Nie masz dowcipniejszego wynalazku w historii nauk pię-
knych, nad sposób którego użył Ezop Frygijski, do ogłaszania
ludziom prawideł swojej moralności. Jakieżkolwiek są domnie-
mania i powieści o życiu tego filozofa; wśród dziwnych, nadzw-
yczajnych i często dziecinnych podań, nie stracić nie mogła tra-
fność jego myśli, wierność obrazów i ta łatwość przekonania,
w której nie zmienne kolejają czasów, a zawsze równie miłe jak u-
żyteczne znajdujemy prawdy. Nie był na pozór okazałym zawód
pierwszego bajkopisa: jakże bowiem krótką, prostą i z wdzie-
ków nawet poezyi ogołoconą bajkę Ezopa, uważaćby można, obok
wspanialszych dzieł rymotwórców i mówców. Przecież ten płód
jednej chwili, jednego postrzeżenia, do obecnych zdarzeń wier-
nie zastosowany; często zapęd ludu wstrzymywał, błędy najmo-
żniejszych bez gniewu poprawiał, karmił występki i w najpowa-
żniejszym prawodawstwa zawodzie, pierwsze społeczeństwu ludz-
kiemu przepisywał prawa.

Obok tego wyobrażenia, które w nas utwierdza najświęt-
sze nawet pomniki, chcieć Ezopowi, prawdziwemu lub zmyślo-
nemu, najdawniejszy początek Bajki przyznawać; byłoby to mo-
że źle sądzić o człowieku. Ma on wrodzoną skłonność do słu-
chania powieści. Rzetelne czy w zmyśleniu wynalezione opowia-

danie, obudza jego ciekawość i umysł zatrudnia. Sam zapatru-
jąc się na zjawiska przyrodzenia, na działanie otaczających go
istot, chętnie wywodzi z nich podobieństwo dla własnych czy-
nów, i kiedy lub sam sobie, lub drugim, pierwsze dawał przestro-
gi; pewnie mu ta szczęśliwa zastosowania sztuka obcą nie była.
Dla tego bajka dosięgać musi najodleglejszej starożytności, znaj-
dujemy ją w najdawniejszych wszystkich narodów podaniach.

Zdaje się, mówi Laharpe, że prawda obawiała się ludzi,
i ludzie obawiali się prawdy. Ktokolwiek zatem wynalazcą jest
apologu, czyli trwożliwy rozsądek, w uścieh niewolnika, poży-
czył tój pokrytej mowy, żeby się bez niebezpieczeństwa dał gro-
źnemu panu zrozumieć; czyli mędrzec, znający naturę ludzką,
chciał pogodzić prawdę z miłością własną, tym najdumniejszym
że wszystkich panów, i umyślił nadać najsurowszej prawdzie ten
kształt przyjemny, śmiejący się, dowcipny, łatwo w upodobanie
przechodzący; wyznać zawsze należy, że bajka jak jest jednym
z najpierwszych, tak jednym z najwięcej przynoszących zalety
umysłowi ludzkiemu poematem. Przez nią prawda wchodzi
w przód w tajemną umowę z dumą i obrazą człowieka, nim się
sercu i rozsądkowi jego objawia. Czytałem bajkę miłość własna, że
przeniknęła tajemnicę, że odgadła zadanie, łatwo przebacza ura-
zie, i sama przeciw sobie wydaje pomiwołnie ten wyrok, które-
goby podobno w jawnej prawdzie od innych słuchać nie chciała.

Stąd też, nie tyle treść, przedmiot i wynalezienie bajki,
ile raczej zewnętrzna jęj postać do poezyi należy. Jako środek
przekonywania, była ona zawsze skutecznym narzędziem w ręku
mówców, filozofów, nauczycieli i prawodawców. Powiedziałem
bowiem, że sam człowiek zapatrujący się pilnie na otaczające go
w przyrodzeniu ożywione i martwe nawet przedmioty, odkrywa
w nich pewny z sobą stosunek, i chętnie wszystkie wrażenia
jakie odbiera, do serca i rozumu swego odnosi. Tak troskliwa
matka nie raz pożyteczną dziecięciu przypomina radę, tak się
prosty człowiek nie wiedząc może o tém, oświeca i kształci.

„Nigdy najusilniejsza wymowa (słowa są pisarza, który dał nam razem w tym rodzaju najlepsze przepisy i wzory); nigdy najusilniejsza wymowa, nie odniosła chlubniejszego tryumfu, nad ten, jaki odniosła bajka trafnie do okoliczności wymyślona i trafnie powiedziana. Szemrali atenci na postępowanie Pizystrata. Przyszedł Ezop, powiedział im bajkę o żabach proszących Jowisza o króla, które nie przestając na martwém drewnie, otrzymały później żarłocznego bociana. Uspokoił się lud upamiętany, bo z bajki téj poznał, że nie każda zmiana, trudną obecność, lepszą nadgradza przyszłością. W Rzymie, gmin uciśniony długami i pracą, zbuntował się przeciw możnym, i miasto opuścił. Udał się do zniechęconych Meneniusz Agryppa, i sławną bajką o *żółdku i innych członkach ciała ludzkiego*, przekonał wzburzone umysły, odwrócił nieszczęścia i gwałty; lud tak jawną prawdą pokonany, łagodnego jęć głosu usłuchał.”

Mniej przydatną do naszego zamiaru byłoby rzeczą powtarzać wszystko co uczeni wyrzekli o zbiorze bajek, słusznie czy niesłusznie noszących na czele imię Ezopa. Szukać nam raczej potrzeba, coby nas mogło w ocenieniu, wyborze i smaku tego rodzaju płodów na dobry sąd naprowadzić. Tu nadewszystko uderzać nas powinien nadzwyczajny postęp sztuki pisania; téj sztuki która z najprostszego pomysłu czarujące i nieporównane piękności wywiodła, otworzyła pole do nowych bogactw poezyi, z drobnego na pozór dzieła, tyle czytającym roskoszy, tyle dobrze piszącym sławy przyniosła.

Parvum opus, ac non tenuis gloria.

Badanie to poprzedzić należy tém wspomnieniem, że bajka, w doskonałości jaka ją dziś znamionuje, własnością jest nowoczesnej literatury. Ezop zostawił ją w prostocie, najbliższej źródła z którego wzięła początek. Prawda zastosowań, trafność podobieństwa, połączona z najprostszym wykładem i najściślejszym opowiedzeniem, były całą jego zaletą.

Nie używał wdzięków rymotwórstwa, nie ubiegał się za ozdobami i naśladowniczą harmonią, był więc filozofem i nau-

czycielem niż poetą, ina ten chlubny zaszczyt sprawiedliwie zasłużył, przez wielką wagę wewnętrzną swoich powieści. Wytworniejsza stylu przyjemność, wyższa że tak powiem sztuka malarska, co wyrazami i rytmem, czucia, postaci i poruszenia zwierząt szczęśliwie znamionuje, co gdy rozsądek prawdą przekonywa, razem słodyczą wiersza umysł zniewala; stała się udziałem rzymskiego bajkopisa Fedra, w którym widać wszędzie nieskażoną jeszcze wieku Augusta ogładę, i o którym powiedzieć można, że pierwszy, rodzaj ten rymotwórstwu przyswoił. Ale bliżej naszych czasów apolog doszedł nieznanego Fedrowi doskonałości stopnia, tak, że przewidywać nawet nie można, czyli mu czas następny przydać co zdoła. Takim go uczynił Lafonten we Francyi, tak się do niego zbliżyć usiłował nasz Krasicki, a po tych wzorach wydane płody żyjących pisarzów, zjednały polskiej literaturze trwałe i nie łatwe do przewyższenia bogactwa. Nie trudno nam przeto będzie w ojczystych przykładach poszukiwać pewnych przepisów. Te abym z większą wskazał pewnością, wspomnę w krótkości, co o nich wyrzekli doskonali sędziowie i znawcy.

Wielką to jest dla nauk przysługą, kiedy ci, którzy w jakimkolwiek ich rodzaju, wysokiego doszli stopnia, dają nam rady, własném doświadczeniem stwierdzone. Uważali oni skutki, jakie to lub owe dzieło, na umysłach czytelników lub słuchaczy sprawiło, upatrywali z długą rozważą szczęśliwych stosunków i trafnych wyrażen, szukali w porównywaniu, czémby można jeszcze, acz znane osnowy przybrać i ozdobić; tym sposobem dojrzwały owoc długoletniej pracy, ułatwia im drogę.

Rozumiem przeto, iż dla lepszego poznania rzeczy, która jest w téj chwili celem rozbioru naszego, wiele przydam światła; gdy nie pominę milczeniem uwag, jakie nad nią czynił Lafonten. Kiedy niektóre bajki jego zaczynały ściągać upodobanie Francyi; krytyka, nie wiele mogąc zarzucić szczególnym wdziękowi jego wiersza i opowiadania, chciała raczej odjąć im zupełnie całą poezyi ozdobę. Sądziła, po najstarożytniejszym wzorze bajek Ezopa,

że przymus rymowania, pozbawiłby je pierwszej zalety, to jest krótkości, którą przecież duszą bajki zwać można, że jedyną tego rodzaju apologów jest ozdobą, żadnej nie szukać. Odpowiadał na to Lafonten przykładami, już nie starożytnych, którym wówczas niedołężność kilku sędziów, wszelkiej odmawiała powagi; ale przykładami społecznych. Mniemał, że lakońskie wdzięki, nie są koniecznie przeciwne poezyi. Owszem, Fedr, pisarz należący do złotego wieku Augusta, obok zalety stylu i wiersza, najściślej zachował. We wszystkich czasach i we wszystkich narodach, gdzie rymotwórstwo obcém nie jest, poeci bajkę za własność swą poczytywali. Zaledwie wyszły na świat apologi, które Ezopowi przyznają, Sokrates uznał za rzecz godną siebie, ozdobić je poetyczną harmonią. Co o tém mówi Platon, godnym jest powtórzenia, aby za przykładem takiego mistrza jakim był Lafonten, ustanowić tę główną zasadę bajki, iż od niej wdzięków poetycznego wysłowienia oddzielać nie można. Czuli tę prawdę starożytni, i tak o niej mówi Platon, opisując ostatnie chwile Sokratesa.

„Mędrzec ten skazanym był na śmierć; wykonanie wyroku dla pewnych świąt na krótki czas odłożono. Cebes odwiedził przyjaciela w dzień jego zgonu. Powiedział mu Sokrates, iż bogowie kilkakrotnie ostrzegli go we śnie, ażeby nim żyć przestał, przykładał się do muzyki. Nie pojął on od razu tego zjawienia; dochodząc jednak prawdziwej myśli, jaką w sobie niewątpliwie mieścić musiała tajemna niebios przestroga; wnosił, iż to raczej była mowa o poezyi, tak blisko z muzyką złączoną. Bez harmonii, nie masz dobrej poezyi, ale nie masz jej także bez zmyślenia, a Sokrates prawdę tylko zwykł mówić. Cóż więc uczynił, jaki cel obrał swojej poezyi, ażeby i wolę bogów wypełnił i charakter filozofa utrzymał? Wziął przed się bajki Ezopa, w nich bowiem wszystko widział prawdziwem, a przynajmniej takim, iż tym zmyśleniom, wprost przeniesionym do serca człowieka, najsurowsza filozofa powaga, prawdy zaprzeczyć nie może. Osta-

tnie więc chwile życia swojego, poświęcił na przybieranie tych wybornych powieści, w harmoniją wiersza.”

Takie i tym podobne dowody, przytaczał Lafonten na obronę swojej apologowej poezyi: jakby potrzebowało obrony to, co powszechném uwielbieniem stwierdzone, nieomylnym będzie dla piszących wzorem. Skromność wszystkim talentom właściwa, nie pozwalała Lafontenowi, odpierać śmiechu godnego zarzutu, przez wspomnienie własnego przykładu. Bo czyjeż ucho na wdzięki tonów nie czułe, oprzeć się zdoła tej lubej muzyce, jaka z wdzięcznej i harmonijnej poezyi wypływa? Komu jest tajno, że rymotwórca, w składzie wiersza, w toku wyrazów, w przyspieszonym lub spóźnionym ich biegu, w sztuce rymowania, w powtórzeniu dobranych spadek, w żywych postaciach przywodzi nam na myśl rzeczy o których mówi, ten zapewne ani czuć dobrych wierszy, ani ich pisać nie zdoła.

Miałaby, nie wątpię i bez rymów, wszelką zaletę trafności bajka, nie od Lafontena wynaleziona, lecz w stylu jego znajdująca nowy i nieznany przedtém powab, która drugą jest w porządku bajek jego. Kiedy kruk ujęty zdradnemi pochwałami lisa, chce się z przyjemnością głosu swego popisać, nie stara się bynajmniej pisarz łaciński o naśladowniczą wiersza harmoniją.

Fedr mówi:

Qui se laudari gaudent verbis subdolis
Serae docet poenas turpes poenitentiae.
Quum de fenestra corvus raptum caseum
Comesse vellet, celsa residens arbore,
Hunc vidit Vulpis, de hinc sic accaept loqui:
O qui tuarum, Corve, pennarum sit nitor!
Quantum decoris corpore est vultu geris!
Si vocem haberes, nulla prior ales foret.
At ille stultus dum vult vocem ostendere,
Emisit ore caseum quem celeriter
Dolosa Vulpis avidis rapuit dentibus,
Tum demum ingemuit corvi deceptus stupor.
Hac re probatur, quantum ingenium valet,
Virtute et semper praevallet sapientia.

Jeżeli najprzód dwa ostatnie jęj wiersze są prawdziwie wierszami Fedra, o czém wszelki wzgląd na rozsadek i poprawność tego pisarza wątpić pozwala, tedy bajkopis łaciński uchybił najpierwшему celowi swego apologu, wywodząc z niego dwa wcale odmienne znaczenia moralne, z których inne na początku, inne na końcu bajki umieszcza. Zamierzył okazać nam szkodliwe skutki *pochlebstwa* i znowu, toż *pochlebstwo* przybierając w zaletę *dowcipu* i *mądrości*, nie tylko mylny wniosek uczynił, ale przekonywające o początku wrażenie osłabił i zniszczył.

Unikał tego zarzutu w tłumaczeniu swoim Krasicki. Oto bajka jego:

Bywa często zwiedzionym

Kto lubi być chwalonym.

Kruk miał w pysku sér ogromny:

Lis, niby skromny,

Przyszedł do niego i rzekł: miły bracie

Nie mogę się nacieszyć, kiedy patrzę na cię.

Cóż to za oczy!

Ieh blask aż mroczy.

Czyż można dostać

Piękniejszą postać?

A pióra jakie!

Skłnjące, jednakie;

Jeżeli nie jestem w błędzie,

Pewnie i głos śliczny będzie.

Więc kruk w kantaty; skoro pysk rozdziawił

Sér wypadł; lis go porwał i kruka zostawił.

W porównaniu tęg powieści z oryginałem, uważać możemy, ile poeta polski umiał przydać jęg szczególnych rysów i wdzięków. U Fedra lis żadnego właściwego swemu charakterowi odznaczenia nie ma. Zaczyna on zaraz pochwałą kruka; bez żadnęg akcyi, bez żadnego wstępu, co nie dość maluje prawdziwą zrećzność podchlebcy. Wreszcie, ta pochwała nie mieści w sobie innęg jeszcze sztuki, to jest, nieco dłuższego wybierania przymiotów, a naostatek cała powieść nie tak nam obecny obraz ma-

luje, jak raczej zwięzłe opowiada widziane dawnięj przez poetę zdarzenie.

Przeciwnie w Krasickim, ten lis *niby skromny*, już nas przygotowywa do akcyi, mającęg wyobrażać zręczne podchlebstwo. *Nie mogę się nacieszyć kiedy patrzę na cię*. Jest to wstęp najtrafniejszy do zwrócenia uwagi kruka. Jak właściwie idą po nim szczególne pochwały, które tęg liczniejszemi się niejako stają, że autor w urywkowych mieści je wierszach,

Nie należy mi i tęg uwagi pominąć, że lis Fedra, a nawet Lafontena, mówiąc o śpiewie kruka, zda się mu tego przymiotu więćej zaprzeczać niżeli przyznawać, *si vocem haberes*, w Krasickim nie wąpi o tęg bynajmnięg:

A jeżeli nie jestem w błędzie,

Pewnie i głos śliczny będzie.

co wszystko okazuje, ile ten pisarz obfitym był w oryginalność. Te bowiem rysy, jęg własném są wynalezieniem; a zapominać o tęg nie powinniśmy, że w pisarzach bajek, nie samo wynalezienie osnowy, ale wydanie jęg właściwemi farbami, stanowi różnicę i stopnie talentów. Doskonały obraz, na zbiorze szczególnych części polega, i wielki mistrz jednym pędzla pociągiem, niewyraźne twarze ożywia i znamionuje.

Nie uszła pióra Krasickiego piękność w oryginale nieznaną, piękność dla któręg właśnie zboczyliśmy do tego rozbiotu. jeżeli zboczeniem zwać można, bliźsze zapatrywanie się na wzory.

At ille stultus, dunc vult vocem ostendere,

Emisit ore caseum.

a on, nierozsądny, gdy chce głos okazać, upuścił sér.

oto jest obraz Fedra, prawdziwy zapewne i naturalny, lecz żadnęg nie mający cechy poezyi. Jak daleko przyjemnięg stawi się oczom naszym ta scena, w żywszęg przez Krasickiego akcyi wydana.

Więc kruk w kantaty: skoro pysk rozdziawił,

Sér wypadł, lis go porwał, i kruka zostawił,

Czyliż ten wyraz do rymu użyty, przez pełną i otwartą, a przedłużoną samogłoskę, nie wyraża po części głosu kruczego? Lecz bez porównania szczęśliwiej udało się Lafontenowi we czterech dwugłoskowych i krzykliwych spadkach, postać rzeczy malować.

„Wiersze jego, jak mówi Russo, są cudowne, harmonia sama zastępuje obraz. Widzę ten wielki dziób roztwarty. Zda mi się nawet, że słyszę, jak sër przez gałęzie upada.” Wszyscy zapewne większymi jesteśmy rzeczy, niż ich ozdób czcicielami, przecież gdy wdzięki poezyi, gdy wyrazy wiersz składające, nie są próżnym tylko brzmieniem odgłosem, ale samą że tak powiem rzeczą się stają; nie uchodzą baczenia znawcy, tkliwém obdarzonego uczuciem.

Jeszcze ta sama bajka, nowe postrzeżenie obudza, drobne na pozór, lecz w zastosowaniu do sztuki nie obojętne. Jak w dziełach dramatycznych, tak w bajce, która tych wspaniałych płodów geniuszu, małym, lecz bliskim nader jest podobieństwem; dokładne oznaczenie miejsca sceny, na wielką zasługuje uwagę. Skąd kruk dostał swą zdobycz, czyli ją porwał z okna, jak Fedr mówi: *quum de fenestra raptum caseum comesse vellet*, czyli; innym jakimkolwiek przyszedł do niej sposobem, mało nas to obchodzi. Ale że z tą zdobyczą usiadł na drzewie i jeszcze na wysokim drzewie, według apologu Fedra, ta okoliczność wpływa znacznie na powieść. Nie tylko bowiem rozróżnia rodzaje istot wchodzących do akcji, ale nadto daje lisowi słuszny powód do użycia podchlebstwa. Inaczéj, bez tego podstępu, możeby się poważył wydrzeć mu zdobycz. Niesłusznie zatem Krasicki pominął tę okoliczność, którą Lafonten wiernie zachował, nie zaniedbując nawet przywieść na to miejsce lisa, właściwym temu zwierzęciu powonienia zmysłem.

Tak jest głównym w bajce przymiotem wierne naśladowanie nieprzestępnych praw przyrodzenia, że ani czasów powaga, ani nawet urok najprzyjemniejszej poezyi, nie zasłoni od sprawiedliwego zarzutu, tych apologów, w których to pierwsze pra-

widło przestąpieniem zostało. Mimo wdzięk Lafontena, mimo powagę Fedra, nie znajdzie u nas wiary owa jałowica, sarna i owca, które same będąc przedmiotem łowów drapieżnego zwierza, wychodzą w towarzystwie lwa na polowanie. Nauka moralna wywiedziona z takiego apologu, ważną jest i wielką; lecz sam pomysł podobnego sprzymierzenia się, jako od prawdy daleki, policzonym zawsze będzie między niedokładne utwory.

Ani są łatwemi, ani zawsze bezpiecznemi definicje w dziełach literatury. Mając przed oczyma bajki Ezopa, dosyć byłoby wyrzec, iż to jest opowiadanie czynu, przypisywanego najpospoliciéj zwierzętom, z którego prawda moralna, dla pożytku ludzi z łatwością wyprowadzoną być może.

Lafonten mówiąc o zbiorze bajek, tak go nazwał:

„Wielkie obszerne dramma, w stu aktach i więcej:

W nim świat scena, aktorem cały ród zwierzęcy.”

Jakoż w rzeczy samej, bajka jest pewnym rodzajem dramatu, mającego w sobie wykład o co rzecz idzie i swoje rozwiązanie.

Nową tu więc do powyższej definicji przydaćby należało cechę, a tą jest ożywienie tego dramatu żyjącą postacią aktorów. A gdy zechcemy przyłączyć charaktery i namiętności, a to wszystko wyborowym i właściwym stylem uwieńczyć, definicya nasza będzie musiała objąć daleko obszerniejsze znamiona.

Że pisarze bajek, szczególniej zwierzęta za cel pism swoich obrali; poszło to z samej natury rzeczy i z przeznaczenia bajki. Te bowiem istoty, najdogodniejsze były, aby w nich podobieństwo do skłonności i czynów ludzkich upatrzeć. A nadto, charaktery w świecie zwierzęcym już są oznaczone, przyjęte i nieodmienne. Nie omyla w nich pozór; czas, wiek i towarzyskie stosunki nie czynią różnicy; powinnością jest zatem pisarza, zachować te raz nadane charaktery, i tyle tylko zbliżać zwierzęta do sfery ludzkiej, aby się w nich człowiek lepiej mógł poznać.

Prawda, jak wszystkich dzieł imaginacyi, tak i bajki pierwszą jest zasadą. Cel jej zawsze być winien moralny, to jest po-

żyteczny człowiekowi, w czynach i biegu życia jego. Lecz jak Sokrates, odczytując powieści Ezopa, pragnął z nich powszechną moralności naukę ułożyć, i razem zamyślał ożywić ją obrazami, którychby przyjemność, samą mądrości nowego udzielała powabu; tak doskonałość bajki, wiele polega na kolorach poezyi.

Obojętną będzie rzeczą, czyli dążenie moralne na początku czy na końcu bajki znajdzie swe miejsce, byle to w każdym razie właściwem się okazało. Tak w bajce *Gęś i Osioł*, poeta wprzód zdanie swoje ogłasza, nim do powieści przystąpi.

Choćbyś miał siłę równą lwu samemu

Lub największemu z niedźwiedzi;

Gdy na rozumie Bóg cię upośledzi,

Ulegniesz nawet słabszemu....

Na kępie, kędy chłód i w dni gorące,

Gdzie bujna topol srebrnym liściem trzęsie,

Porozrzucane po niezmierną łące

Pasły się gęsie.

Pospoliciej jednak z końcem powieści łączyć przystało ten wniosek, któryśmy mieli w zamiarze: bo wtenczas już go sam czytelnik odgadnął. Mają tę zaletę niektóre bajki Krasickiego, iż nawet wykład zastosowania byłby dla nich zbyt cennym. Nie może on bowiem być zależnym od wniosku czytającego.

Póki gonił zające, póki kaczkę znosił,

Kasztan, co chciał, od pana swojego wyprosił:

Zestarzał się, aż z tego pańskiego pieścidla,

Psisko stare niezdadne, oddano do bydła.

Widząc, że pies nieborak oblizuje kości,

Żywił go stary szafarz, dawniej podstarości.

Bez wyraźnego wniosku autora, kogoż tu nie uderza, kogo nawet nie rozrzuca, dwójka choć zamilczana uwaga: jedna tak pospolita niewdzięczność za szczere wysługi, druga, że ci chętniej litują się nad nieszczęśliwymi, co sami podobnego losu doznali?

Nie jest jasną ani w powieści, ani w zastosowaniu, inna bajka tegoż samego pisarza, pod napisem: *Trzcina i Chmiel*.

Chmiel się wił koło trzciny, miał ją dopomagać,

Wspierał ją; ale kiedy zbyt się zaczął wznosić,

Rzekła trzcina: daj pokój, już ja mocno stoję,

Już i bez *twojego wsparcia wiatrów się nie boję*.

Mylisz się, chmiel jej rzecze, przyjdą wiatry gorsze.

Więc gdy coraz gałązki rozpościerał sporsze:

Przyszło wreszcie do tego, *wiatr trzcinę ocalił*,

A Chmiel, co ją miał wesprzeć złamał i obalił.

Myślało było pisarza okazać ciężar przysług niewczesnych. Nie dowiódł tego, bo w bajce swojej, ściślej nie zachował prawdy, Cóż znaczą te wyrazy, *wiatr trzcinę ocalił*. Możnaż tak mieszać wyobrażenia, i rzecz z siebie prostą zaciemniać? raczej powiedzieć należało, a tak trzcina nie od wiatru, ale od tego co ją miał podeprzeć złamaną została.

Obaczmy inne bliższe doskonałości przykłady, w których porównanie różnych pisarzy łatwiej nam wskaże zalety i wady. Krasicki i Niemcewicz jednaj pisali bajkę, naśladowaną z Indyjskiego Pilpaja, którą przed nimi Lafonten był przybrał szczęśliwie we wszystkie wdzięki poetycznych obrazów, ożywił akcją, i utworzył obraz pełen najdelikatniejszych uczuć przyjaźni i miłości.

Pierwszy mało się trzymał francuzkiego wzoru, drugi, w wierniejszem tłómaczeniu, usiłował wszystkie szczególne rysy i piękności zachować.

Trembecki zostawiając nam we wszystkich rodzajach poezyi, próby wysokiego talentu napisał także kilkanaście bajek, a między nimi wolny przekład téj samej bajki. Miłośnicy tego rodzaju poezyi, mogą je porównać ze sobą.

Nie powtarzając całego tekstu, gdyż każdy czytelnik może go mieć pod ręką, zastanowimy się nad pracami tych trzech znakomych pisarzy naszych.

Jakkolwiek piękną jest ta powieść piórem Trembeckiego wydana, porównana jednak z bajką Lafontena i Niemcewicza,

nie unika sprawiedliwych zarzutów. Już w głównym pomysle następuje się pytanie: czy dobrze naśladowca uczynił, rozróżniając płcią swoje gołębie; lub, jeżeli ta zmiana była potrzebną, czy nie należało usprawiedliwić jej nowymi pięknościami, nową rzewnością w scenie rozstania? Kiedy u Lafontena przyjaźń, braterstwo i rodzinne uczucia, tak się żywo malują; jakżeby się miłość wyrażać powinna? Zaciągnął Trembecki nowy obowiązek, tworząc myśl, która wpływać miała na silniejsze wydanie obrazu; nie tylko przecież nie wzorowi swemu nie przydał, ale tych nawet rysów, jakie miał przed sobą, w całości nie zachował.

„Wszystko mi odtąd nie miło;

Nigdy nie będę wesoly;

Nie mi się nie będzie śniło,

Tylko klatki,

Tylko siatki,

Tylko strzelby i sokoły.“

Nie zdają się bardziej do tonu żartobliwego, niż do głębokiego uczucia zbliżać, te porywcze, posiekane, koniecznością tchnące spadki, w niewczesną miarę i rytmiczność jakąś przybrane. Są to wyrazy żalu i mocnego przejęcia się stanem obecnym?

Jak daleko tkliwszą jest ta scena w Lafontenie, dosyć przekład Niemcewicz odczytać:

„Ty stąd ulecisz, a mnie nieszczęsne przypadki,

Burze, krogulce i o kropne siatki

Śnić się będą: grad spadnie, czyli wiatr powieje;

Ja pomyślę co się tam z moim bratem dzieje...

Gdzie się obraca? ma też on wygodę?

I świeże ziarno i wodę?“

Mniemam, iż uwagę moję przekonanie słuchaczy potwierdza. Ileż tu najwymowniejszych wyrażań Trembecki opuścił! Na tych przecież szczególnych rysach, polega moc obrazu. Gołąb Lafontena mniej mówi o sobie, więcej go niebezpieczeństwa przyjaciela obchodzą. Jest to wymowa serca żadnym przymusem

sztuki nie skażona. Płynie z pośpiechem i siłą, w różnych się wyraża postaciach, czuła, błagająca gniewliwa i trwożna.

Chcesz mię więc porzucić?

Chcesz brata twego zasmucić?

Nie wiesz, że oddalenie,

Najsroższe w życiu strapienie...

Nie dla ciebie okrutny! chyba złe przygody,

Trudy i niewygody,

Sama podróż na koniec, twą ciekawość zmniejszy:

Nie mówię gdyby czas był pogodniejszy...

Zaczekaj... cóż cię nagli? nie masz i godziny

Jak kruk nieszczęście jakiegoś oznajmił ptaszyny.

Te częste przerwy, to zmieszanie, ten nawal, że tak powiem, wyobrażeń i dramatycznych figur, godnym jest wszelkiej pochwały. Ma te same rysy Trembecki, ale je zimniejszym stylem osłabia.

Ach! jak nad *rozstaniem się* pomyślenie smutne!

Lecz nie dla ciebie; bo ty serce masz okrutne...

Zatrzymaj się przynajmniej, aż *zwykłą koleją*

Czasu porę swém tchnieniem zefiry ogrzeją

Niedawno kruk *na dębinię*

Wróżył przyszłe nieszczęścia jakowś ptaszynie.

Dłuższy i poważniejszy wiersz, nie dosyć jest ożywiony krótkością wyrażań tak zgodną ze stanem uczuć mówiącego. To *smutne pomyślenie nad rozstaniem się!* to rozwlekłe oczekiwanie w rozwleklejszych a z daleka szukanych słowach wydane. *Zatrzymaj się przynajmniej aż zwykłą koleją, zefiry porę czasu swém tchnieniem ogrzeją:* te daremnie przydawane okoliczności, o których wzruszone serce zwykle pamiętać nie może, jak na przykład: *niedawno kruk na dębinię*, psują ogólne wrażenie, i niewątpliwie drugiemu tłómaczeniu dają pierwszeństwo. Nie o to idzie czy kruk *na dębinię*, lub *na innym drzewie* zapowiadał nieszczęście; ale o to raczej, iż ten wróżbit złych przygód odzywa się w samej prawie chwili rozstania: *tout à l'heure: nie masz i godziny*. Tak lekkie na pozór odcienia, nie są dla słuchaczy moich obojętnymi. Czują oni bowiem, że wymowa serca

gwałtowniej się tłómaczy, i bez sztuki, sama pomimowolnie wszystkich zwrotów używa. *Nie dla ciebie okrutny... Zaczekaj! co cię nagli?... nie mówię gdyby czas był pogodniejszy...* o to są wyrazy jakie namiętność, gniew i trwoga do ust naszych podaje.

Przypominają się tu słowa rozpaczającej Dydony:

*Quin etiam hiberno moliris sidere classem
Et mediis properas aquilonibus ire per altum
Crudelis?*

nie dla tego iżby pisarz bajki tak wysoko szukać miał wzorów dla siebie, ale że w każdym stanie osób, gwałtowna namiętność, ma jeden wzór, w przyrodzeniu serca ludzkiego: i prawdziwa piękność, gdziekolwiek ją znajdujemy, staje się dla piszących, wzorem, których czucie i talent, łatwo sobie przyswaja sztukę prawdziwych przyrodzenia malarzów.

Nie wspominałem jeszcze o jednym w tym obrazie wierszu, którego niewłaściwość zdaje mi się widoczną. Z samego początku, gołąb Trembeckiego mówi do swojej towarzyszki:

„Jak się śmiesz sama puszczać w nieznajome strony?

nie masz téj myśli ani w Lafontenie, ani w Niemcewiczu, ani w Mierze; i sprawiedliwie; bo wyraz taki w głównem pojęciu osnowy naturalnie mieścić się nie mógł; ani go z całym obrazem baczna uwaga pogodzić nie zdoła. Cóż w samej rzeczy zabrania gołębiowi puścić się razem w tę podróż? nie powinnoż być raczej pierwszym jego uczuciem, chcieć podzielać niebezpieczeństwa kochanki? i naostatek, jak słabym stawać się musi dalszy głos przyjaciela, co umiał radzić, a czynić nie ma odwagi? Nie należało więc wprowadzać do powieści nowéj myśli, która w dalszym ciągu osnowy, różną wcale kolej rzeczy pisarzowi nakazać była powinna.

Powtarzać nie trzeba, iż cała téj bajki osnowa, nie jest, w oryginale nawet, dosyć wyraźną co do celu swojego. Oznaczyć z pewnością nie można, jakie w niej główne wyobrażenie panuje: czy niebezpieczeństwa podróży, czy niespokojność przyjaźni, czy rokosz długo pożądanego miłej osoby powrotu. Którykol-

wiek z tych trzech względów zająłby pisarza, podałby mu różną osnowę i odmienny wniosek. Jedynie doskonałość wykonania, dziwny wdzięk powieści, wybór najtrafniejszych rysów, utworzyły z niej kształtną i przyjemną całość, nad którą niepodobna prawie znaleźć co bogatszego w czucie i kolory. Nigdzie więc szczególne, pojedyncze piękności wzoru, nie mogły żywiej zajmować tłómacza; tu on miał przed oczyma wzór, którego każda część wymagała pilnej baczności i starannego wydania; aby już nie tylko rzecz samą, ale talent wierszopisa przyswoić. Chociażby najwięcej ubliżać chciano téj sztuce, trudno usprawiedliwić dla czego Trembecki w przekładzie swoim wiele pomniejszych obrazów pominął. Samo porównanie, ckliwość długich uwag zastąpi.

W pierwszym tłómaczu żywiej czującym sztukę Lafontena, widzimy przytomny oczom naszym obraz gołębia, wydobywającego się na wolność z sideł zdradzieckich. Nie bez odwagi, trudu i szwanku, wyszedł z niewoli, ciągnie on jeszcze za sobą smutny dowód swojego nieszczęścia i wstydu, kiedy na straszniejszą trafia przygodę, i z téj znowu nie innym ocala się losem, jak nowym przedmiotem do bajki, wzajemną bitwą dwóch żarłocznych ptaków, których kłótnia o zdobycz, tę samą zdobycz, od najsmutniejszego ciosu uwalnia.

Oto powieść Trembeckiego:

A gdy na te ponęty nieuważnie leci,

Wpada w rozstawione sieci:

Sięć ta już była zbutwiała:

Gdy się wędrowna ptaszyna

Silnie w nią rzucać poczyną,

Utraciwszy coś piórek, przecięż się wyrwała.

Dobyta z miejsc chytrości, umyka co siły:

W tém słyszy jakiś szelest za sobą nie miły:

Obejrzy się; aż tu kania

Z okrutnemi szponami, tuż, tuż, ją dogania,

O włos co nie zginęła. Los pomyślny sprawił,

Że srogi orlik leciał z innéj strony pola,

I bitwą kanię zabawił.

Nie ujdzie uwagi naszej zręczność malowniczego wiersza.

Obejrzy się, aż tu kania

Z okrutnemi szponami, tuż, tuż, ją dogania,
bo Trembecki jest zawsze znakomitym mistrzem w poezji, ile-
kroć go potrzebna poprawność nie odstępuje: lecz ileż tu razem
postrzeżemy opuszczonych rysów, które uzupełniłyby wszystkie
wdzięki obrazu, gdyby je taż sama ręka z równą zdolnością kre-
śliła.

Miejsce to u Niemcewicza tak jest wydane:

Szczęściem zbutwiałe znalazły się sidła,

Tak dalece, że dziobkiem, nóżką, końcem skrzydła,

Zerwał je, choć nie jedno straciwszy z swych piórek.

Ale go sroższy traf czekał:

Bo gdy wlokąc z sobą sznurek

Jak złodziej jaki uciekał;

Postrzegł go jastrząb: już godził nań z boku,

Gdy na jastrzębia orzeł spuszcza się z obłoku;

Ptak korzystając z gonitwy

I dwóch rozbojników bitwy;

Pełen bojaźni i strachu,

Uleciał i siadł na poziomym dachu.

Każdy z tych dwóch pisarzy ma styl oddzielny. Jednego
treść sama zajmuje, u drugiego nic nie uchodzi, coby z tą treścią
połączone, dopełniało wrażenia. Kogoż nie zajmie ta wyraźna
akcja uwiecznionego gołębia, kiedy dziobkiem, nóżką, skrzydeł-
kiem, nadpsute pęta rozrywa; ten sznurek co się wlecze za ucie-
kającym, ta wreszcie bitwa napastników, co sobą zajęci, dają ule-
cieć zdobyczy? Nie są to próżne i niepotrzebne ozdoby. Stają się
takimi wtenczas, gdy je mniej bacny wierszopis chwytą bez wy-
boru, i główny obraz natłokiem drobnych szczegółów zaciemnia,
w czém nie schodzi nam na licznych przykładach. Ale kiedy je
smak pewny obiera, a zdolne pióro wyraża; tym urokiem oży-
wiona powieść, tyle prosty wykład przewyższa, ile sztuka Lafon-
tenów, przechodzi nagą moralność Ezopa.

Nieodpartą mocą dobry pisarz pociąga do siebie i do rze-

czy swojej, czytelnika, kiedy w ciągu osnowy umie szczęśliwie
przypominać mu niewątpliwe prawdy, w tym właśnie czasie, kie-
dy on sam! własnym domysłem, te postrzeżenia już odkrył. Jest
to uboczna nauka, którą bez szukania, niejako z przypadku, znaj-
dujemy i dla tego tém miłszą się staje. Wielką tę sztukę zna
w wysokim stopniu Lafonten, albo raczej udziela mu ona, bez
wiedzy jego, swoich tajemnic: i to właśnie znamionuje geniusz,
którego z przepisów i rozpraw powziąć nie można, lecz w utwo-
rzeniu sądu o dziełach smaku, czerpać z niego należy nieomył-
ne prawidła.

Żaden z tłómaczów, o których mówię, nie zachował drob-
nego na pozór rysu Lafontena, w ostatniem nieszczęściu podró-
żującego gołębia, kiedy wybawiony ze szponów jastrzębia lub
kani, siadłszy na chacie wiejskiej, już w miejscu gdzie poby je-
go bliski mu dom zapowiada, doznaje nowego przypadku.

Mówi tu Trembecki:

Chłop który zboża swojego zjadaczów nie lubił

Zręczném rzuceniem kamienia;

Zaledwie gołębicę do reszty nie ubił.

Nie ubliżając prawd ziwości tej myśli, chociażby mię do te-
go poniekąd upoważniał z jednej strony wzgląd, że wieśniak nie
tak skwapliwie zabija ptastwo domowe, z drugiej, że znękaný
gołąb, najmnij był w owęj chwili cudzego zboża *zjadaczem*, po-
minawszy i tę jeszcze uwagę, że srogości bez celu, dojrzałemu
wiekowi przypisywać nie należało, że wreszcie sam wyraz Trem-
beckiego jest ciężki, gniewny, niesmaczny; śmiałym przecież
odwołać się do sądu moich słuchaczów i zapytać ich, czyli nie
właściwszym w tej scenie jest obraz *swawolnego niedorostka*,
co bez powodu i celu, na postrzeżoną ptaszynę zgubny pocisk
wymierza?

„Usiadł na poziomym dachu

Sądząc że się zbył wszystkiego..

Alić chłopiec *nie dobrego*

Wymierzywszy z całej mocy,

Kamieniem wymknętym z procy
Ugodził biedną ptaszynę”...

Zdanie tu nasze wątpliwem być nie może. Lubimy poetę, co nam z taką prostotą, tak wierny obraz wystawia. Nie od gniewu tylko, ale od pustoty ludzkiej, miał się czego lękać biedny gołąbek. Uszedłszy grotów nieprzyjaciół i natarczywości żywiołów, pozbywszy się więzów, mógł zginać z ręki niebacznego chłopca. Ten wiek w nieuwadze swojej *często nie ma litości*, mówi Lafonten, i szkoda że tak prawdziwego rysu, obadwa tłumacze nie zachowali, zostawując mu całą naturalność wyrażenia oryginału:

*Mais un fripon d'enfant (cet âge est sans pitié)
Prit sa fronde*

Przytoczę tu krótki wyjątek z przekładu Mięra, któremu się powiodło wyraz ten w całości zachować; poznają razem panowie i w innych względach, mniej lub więcej szczęśliwe usiłowania w powieści i stylu tego pisarza:

„Siéc słaba; a więc nóżką i skrzydłem i dziobem

Porwał ją gołąb: kilka zostało tam piórek:

Ale co gorsza, jastrząb z szponami srogimi

Lecąc zoczył naszego biedaka na ziemi,

Który wlokąc z sobą sznurek

I potargane ostatki;

Tój co go złapała siatki.

Wyglądał jak z więzienia zbójca *wypuszczony*.

Gdy go chwytały ptaka drapieżnego szpony,

Niespodziewanie orzeł z obłoku wypada,

Nad napastnikiem skrzydła szerokie rozwija,

Ucieka przed nim jastrząb i *ptaszka* omija:

Zbiegiem łotrów zbawiony gołąbek, usiada

Na słomianym chatki dachu,

Myśli że tam odpocznie bez szkody i strachu,

Że się jego skończyły już dolegliwości:

Ale swawolny chłopiec: (ten wiek bez litości);

Psuć rwać i niszczyć wszystko, u niego igraszka:

Porwał proce, i ledwie co nie ubił ptaszka,

Który na pół umarły i na pół kulawy

Wlokąc skrzydło, ciągnąc nogę
Ku domowi zwrócił drogę.”

Wracając do Trembeckiego, nie był on wiele szczęśliwszym i w innych bajkach swoich. Towarzyszy mu zwykle, równie jak Naruszewiczowi, niejaka w tym rodzaju ciężkość, łatwo dająca poznać, że mu przystępniejsze były wielkie dzieła bohaterów, szczytne pienia, niż skromna i naturalna bajek prostota. Wznosi się wszakże niekiedy i bajka do górnieszego tonu. Tak, sam Trembecki, w powieści pod napisem *Lew i Mucha*, którą równie przekładał, wspaniale wyraża ryk lwa:

„Z ciężkiej złości piany toczy,

Ryczy, iskrzą mu się oczy,

Słyszac ten ryk truchleją po dolinach trzody

Drzą w około leśne narody

A te powszechne rozruchy

Były sprawą jednéj muchy.”

Lecz w mniej uroczystych obrazach, w malowaniu drobniejszych przedmiotów, często niesmakiem, niekiedy nawet gminnością wykracza. Tak, mówiac w téj saméj bajce o zawziętości muchy przeciw władzcy zwierząt, nie dość się godnie wyraża:

Rzekłszy: *bziknęła*, niby trąbiąc ku potrzebie,

A potem odleciawszy dla rozpedu w górę,

Paf go w szyję między *klaki*

Lwisko się rzuca jak *waryat* *jaki*...

Jakże ten obraz przeciwnym jest poprzedzającemu! jaka zmiana tonu! ile w jedno miejsce nagromadzonych wyrażen, jakby z umysłu powziętych z najpospolitszej mowy! Żalą się niektórzy, na mniemane więzy szkoły francuzkiej, gdzie krytyka częstokroć to jedno zdanie powtarza: *tak się mówi, tak się nie mówi*. Byłoby to zapewne ubliżać talentom, chcieć ich czynić niewolnikami zwyczaju lub mody. Ale jeżeli ten sąd na przyzwoitości polega, jeżeli go wydaje smak ukształcony, rozsądny, prawdziwy; jeżeli wyraz jaki nie odpowiada prawdzie, a czasem nawet przystojność obraża; zdanie takie nie jestże sprawiedliwem, gruntowném, a nawet śmiem powiedzieć, możnaż je inaczej wyrazić? Jakież

to rozprawy, jakie wywody, rozumowania i wnioski, zdołają nam wytłómaczyć, dla czego to, lub inne słowo wyszło z powszechnego użycia; dla czego każdy w sądzie powszechnym, w uchu i czuciu własnem znajduje ostrzeżenie, „że tak się nie mówi?” Szczególne wyrazy pisarzów, rychło przechodzą na własność powszechną, stają się bogactwem języka, przywłaszczamy je sobie natychmiast i tą drogą tworzy się powszechny smak, kształci się delikatne czucie, co wnet wszelką niewłaściwość rozróżnia, najłepsze cienie dostrzega i sprawiedliwie powiedzieć może: *tak się mówi tak się mówi*. Sztuka jest nieodstępna uczennicą piękności, a téj skażony tylko i potworny smak wyrzec się może.

Przekład sławnej bajki pod nazwiskiem Dąb i Trzcina przez *Miera*, liczoną być może pomiędzy doskonalsze tego rzędu prace. Jedno zdanie *Pilpaja* może natchnęło Lafontenowi tę powieść, w której znawcy upatrują najwyższe zalety. Chociaż potęga wiatru nie szkodzi ziołom co się przednim uginają, wyrывa jednak największe i najsilniejsze drzewa. Oto treść Dębu i Trzciny. Należałoby czytając tę powieść w oryginale, zatrzymywać się nad każdym wyrazem, aby dać uczuć wszystkie piękności. Poeta wchodzi w swój przedmiot bez żadnego wstępu: nie wymienienia nawet ukrytej moralności, ani z początku, ani przy końcu wybornego poematu. Bajka jego uznana została za najpoprawniejszą ze wszystkich. Jakoż, gdy się zastanowimy, że nie masz w niej zbytecznego wyrazu, nie masz niewłaściwości, nie masz śladu zaniedbania, gdy wspomniemy że w ciągu trzydziestu wierszy, rymotwórca, idąc tylko za wrodzonym sobie darem opowiadania, przejmuje wszystkie tony, wdzięcznej, prostej i najwynioślejszej poezji; łatwo przyznam, iż tryumfem jest talentu, połączyć razem tyle łatwości, z tak dokonczoną poprawnością.

Dąb i Trzcina.

Tak raz mówił dąb do trzciny:

„Oskarżać przyrodzenie słuszne masz przyczyny,

Jakimże cię zdobi darem?

Drobny ptaszek dla ciebie nieznosnym ciężarem,

Lekki wietrzyk, niech z przygody

Przelatując zmarszczy wody;

Już ci trzcina

Głowę zgina:

A me czoło podobne do Kaukazkiej góry,

I promień słońca wstrzyma i przecina chmury;

Gwałtów się burzy nie lęka.

Mnie wszystko jest Zefirem, tobie Akwilonem:

Przed bliskim cię od czasu chcąc ochronić zgonem,

Gdyby jeszcze, natury stawiała cię ręką

W cieniu, którym osłaniać okoliczną stronę;

We mnie byś przeciw burzy znalazła obronę.

Lecz rośniesz na wilgotnych brzegach państw Eola.

Ach! prawdziwie litości godna twoja dola!”

„Z twój dobroci — roślina na to rzecze skromnie,

Ta litość musi pochodzić,

Ale przestań daremnie frasować się o mnie:

Niżli mnie, więcej tobie wichry mogą szkodzić.

Ja się gnę, lecz nie łamę: prawda po tę chwilę

Żeś się nienaruszenie opierał ich sile;

Ale czekajmy końca. Na te właśnie słowa:

Od schyłku horyzontu, z hucznym gniewem leci,

Najstraszniejsza z dzieci,

Które na swoim łonie zmarzła północ chowa.

Dąb stoi, gnie się trzcina. Moc zwiększając srogą,

Wiatr nakoniec wykorzenia

Tego, co głową niebios potracił sklepienia,

A podziemne umarłych państwa tłoczył nogą.

Jak rozmaitym może być skład bajki, jak rozliczne wedle natury przedmiotów rodzaje stylu i osnowania, nadewszystko zaś jaka naturalność i płynność mowy; wskazać to może jedynie pilna rozważa wielu wzorów: bo nie masz rodzaju poezji, w którymby przepisy mniej były zawodnemi, nawet nieużytecznemi. Rozprawa przeto o bajce powinna być raczej komentarzem nad wielu bajkami.

Wspomniałem już na początku uwag moich, jak trudną jest do ustanowienia definicya bajki. W najściślejszém oznaczeniu jęj własności, tegoby przynajmniej zaprzeczać nie można, co we wszystkich przedmowach do bajek czytamy, że *mieścić w sobie powinna moralność, ukrytą pod zasłoną akcji allegorycznej*. Lecz to określenie mogące zarówno służyć wielu innego rodzaju poematom, jako to: *Komedyi, Romansowi, Epopei* nawet, często nie sprawdza się w niektórych apologach. Tak na przykład: *Paw zanoszący skargi do Junony, Ptak raniony strzałą, Lis i popiersie*, nie mają, ściśle mówiąc, żadnej akcji; i cała tych bajek zaleta, polega na wrażeniu, jakie poeta w ostatniem niejako słowie umieszcza. Wiele także znajdziemy wzorów, gdzie wyborne opowiadanie, główny i jedyny bajkopisa przymiot stanowi. Któżby chciał ze zbioru Lafontena wyłączać: *Tyrsysa i Amarantę, Pijanego z żoną, Testament wytłómaczony przez Ezopa*; dla tego, że z nich trudno nam wywieść użyteczną dla ludzkości naukę i wyraźną moralność?

Lamothé, daleki w bajkach swoich od wzoru jaki sobie zamierzył, napisał, może najstaranniejszą o tym rodzaju rozprawę. Czytamy w niej: „że aby dobrą bajkę utworzyć, potrzeba najprzód wziąć przed się prawdę jaką moralną, ukryć ją zręcznie pod allegoryą obrazu, któryby ani przeciw trafności ani przeciw jedności, ani przeciw naturze nie wykraczał, wyprowadzić na scenę aktorów, obdarzyć ich przymiotem mowy ludzkiej, znaleźć styl poufały lecz gładki, prosty ale dowcipny, ożywiać obraz wesołością i wdziękiem, zachować w nim wszystkie odcienia śmiechu i powabu, prostoty i naturalności.“

Takie zapewne, mówi Floryan, są warunki doskonałej bajki: ale dosyć że na tych przepisach, aby utworzyć dzieło godne pamięci? Z dowcipnych postrzeżeń *Lamotha*, nauczymy się niezawodnie, że bajka pod napisem: *Dwa gołębie*, nie ma wszystkich znamion dobroci, bo jęj schodzi na przymiocie *jedności*, że *Lew zakochany* mniej jeszcze odpowiada żądanym warunkom, bo główny obraz ściślej prawdzie ubliża. Przecięż na złość prze-

pisom i definicyom, bajki te są w pamięci wszystkich; każdy je odczytuje z rokoszą, każdy powtarza: i kiedy najsurowszy sędzia, porwany urokiem lubej powieści, zapomina o swoich prawidłach, nikt pewnie myśleć o tém nie będzie, czy jest krytyka, coby go mogła tak przyjemnego upodobania pozbawić.

Nie ubiegajmy się przeto za określeniami; idąc raczej za czuciem i smakiem, w porównywaniu wzorów szukajmy wyobrażenia o sztuce. Dla tego może Boalo, wskazując przepisy dla wszystkich rodzajów rymotwórstwa, zamilezał o bajce. W tak różnych ona postaciach widzieć się daje, tak rozliczne kształty przybiera, tylu rozmaitemi drogami cel swój osiąga; że jednostajne prawa stałyby się dla nięj więzami. Jeżeli geniusz bajkopisa mieści się w tém szczęśliwém usposobieniu jego pojęcia, przed którym nie uchodzi żaden trafny stosunek; w tym czułym zmyśle, co łatwo przyjmuje wrażenia, i natychmiast je do rozsądku i serca odnosi: sztuka pisania bajek, zależy od innego daru, co żywe czucia, żywo umie wysłowić.

Chociażbyśmy, za radą *Lamotha*, założyli sobie, o co bynajmniej nie trudno, prawdę jaką moralną, jeszcze by to nie była bezpieczna droga, szukać dopiero w przyrodzeniu allegorycznego do nięj obrazu. Bajka nie cierpi takiego przymusu i słusznie *Krasicki* zbiór swoich apologów kończy tą prawdą:

A jeszcze jedną! alboż to przychodzą
Bajki na rozkaz? Gdy zechcą się rodzą:
Lecz kiedy nie chcą, wołaj, wrzeszcz jak czajka,
Nie przyjdzie bajka.

Z daru tylko szczęśliwój wyobraźni, wypływa razem i allegorya i połączona z nią prawda. Jeżeli zaś trafnemu pomysłowi, chociażby ten nowym nie był, przychodzi w pomoc talent łatwy, nieprzymuszony, nie zostawiający po sobie śladów pracy, mozółu i wysilenia; znamiona te będą najmniej omylną miarą dobroci dzieła i sądu naszego.

Zachowała nam literatura wspomnienie: że Boalo, któremu nikt zaszczytu rymotwórczego odmawiać nie może, że *Russo*,

w którym poezja liryczna tyle żywych obrazów znajduje; pisali jednę co Lafonten bajkę: o *śmierci i nieszczęśliwym wieśniaku*. My sami mieliśmy niedawno sposobność porównywać w tej samej treści usiłowania kilku pisarzy. Jedna moralność, jedne obrazy, ten sam prawie postęp osnowy, mało różniące się wyrażenia, postrzegamy w poetach z jednego rzecz swoją czerpiących wzoru. Dla czegoż przecie bajki Boalo i Russa do rzędu bardzo miernych należą, kiedy ten sam pomysł ręką Lafontena wydany, arcydziełem się staje? Dla czego w dwóch gołębiach, Krasicki i Trembecki, w *Starcu i trzech młodzieńcach*, Książnin, tak dalekiemi są od pisarza, któremu pierwszeństwo w tym zawodzie słusznie przyznajemy. Kto zdoła ocenić przyczynę tej różnicy, kto jęj dojdzie drogą rozbioru, ten najlepsze o zaletach dobrej bajki powéźmie wyobrażenie.

Odkąd Lafonten przydał Apologowi wszystkie wdzięki poezji, nie wyłączając nawet najwyższego jęj tonu, jakieśmy to w Dębie i Trzcinie widzieli; odtąd wszystkie choćby nie nowe pomysły, stały się własnością poetów, przez sztukę opowiadania. Samo więc wykonanie, jest główną częścią wynalezienia. Lecz jak w obrazie malarza, szkodliwą byłaby chęć popisu, émiąca myśl ogólną, mnóstwem szczególnych przedmiotów, chociażby najprawdziwiej wydanych; jak w każdym utworze sztuki, harmonia całości polega na prawdzie, wyborze i zgodzie pojedynczych rysów; tak w bajce wszystkie jęj wdzięki powinny z przedmiotu wypływać, z nim się łączyć i unikać najsurowszego zarzutu, jakoby tam dla próżnej ozdoby zdaleka sprowadzone były. Chęć taka naśladowania kształtu francuzkiego pisarza, zawiodła samego nawet Krasickiego. Ile jest doskonałym w pierwszej części bajek, gdzie go znamionuje prostota i zwięzłość, daleka od wszelkich poetycznych ozdób, tyle często w drugiej niższym się wydaje od wzoru który chciał naśladować. Ścisły, jasny, dowcipny, w czterech często wierszach umieszcza Krasicki treściwe swoje apologi, i wtenczas sam sobie jest wzorem. Nie tworząc

sztuki wysłowienia, tworzy raczćj pomysły, a jeżeli sprawiedliwie zarzucano Gabriasowi, iż on bajki Ezopa i Fedra, z niepotrzebną pracą, do kilku twardych wierszy pościągał; nadzwyczajna Krasickiego zwięzłość tak jest naturalną, tak talentowi jego właściwą, że ktoby ją chciał w sposobie Lafontena rozszerzać, może największy rymotwórca naszemu odjąłby powab.

„Dlaczego ty śpisz w izbie, ja marznę na dworze?”

Mówił mopsu tłustemu Kurta na powrozie..

Dla czego? ja ci zaraz ten sekret wyjawię:

Odpowiedział Mops Kurcie: ty służysz, ja bawię.

Bez wstępu bez wyvodu nauki, rzecz, akcja, dialog, nie mogą być jaśniej wydane.

Nigdy prawie obszerność bajki Krasickiego nie przechodzi dwudziestu wierszy, a w powieściach jego, obecnych pamięci wszystkim, jak nic przydać nie chcemy, tak nic opuszczonego nie postrzegamy. Towarzyszy mu wszędzie wesołość, z gruntownościąłączona, ożywia czytelnika satyryczna złośliwość; jeżeli zaś niekiedy bajki jego zdają się postać Epigrammatu przybierać, jak naprzykład następująca:

MALARZE.

„Dwaj portretów malarze słynęli przed laty,
Piotr dobry a ubogi, Jan zły a bogaty,
Piotr malował wybornie a głód go uciskał;
Jan mało i źle robił, przecież więcćj zyskał.
Dla czegoż los tak różny mieli ci malarze?
Piotr malował podobne, Jan piękniejsze twarze,”

Albo ta:

NOCNI STRÓŻE.

„Miasto jedno w ustawnej zostawało trwodze,
Jędrzej, Piotr, nocni stróże zawzięli się srodze;
Więc rozruch w domach, karczmach, na każdej ulicy,
Piotra wójt utrzymywał, Jędrzeja ławnicy,
Za mężami szły żony, za starszemi dzieci,
Przeniósł się wreszcie rozruch, od mieszczan, do kmieci;
Trwała wojna, i o co? przez lat kilkanaście.
Piotr wołał: „gaście ogień,” Jędrzej: „ogień gaście.”

jeżeli wreszcie wychodzi czasem z rodzaju bajek, zapominać nie trzeba, iż Krasicki to nieprzepomne dzieło swoje sam ocenił, dając mu tytuł nie tylko *Bajek*, lecz i *Przypowieści*.

Nie był tyle szczęśliwym w drugiej części, gdzie do nowości swoich pomysłów, usiłował, z widoczniejszym przymusem, połączyć naśladowanie stylu Lafontena; chociaż i tu podobny talent, nie mógł zupełnie się zawieść: bo nie w Krasickim zapewne przystoi nam szukać uchybień, któreby przypominać należało jako przykłady godne unikania.

Wspomniałem już piękności jednej tego rodzaju bajki, naśladowanej z Fedra, pod napisem *Lis i Kruk*, przytoczę drugą mniej szczęśliwą z wierszopistwa, niepozbawioną jednak wielu zalet, które we wszystkich Krasickiego płodach jaśnieją.

„Kogut iż piał na odmianę,

Zyskał życie pożądane;

W szczęśliwej porze,

Osiadł na dworze;

Skoro go pan tam umieścił,

Każdy sługa go pieścił,

Zażywają do rady,

Pan, panięta, sąsiady.

Uwielbiali proroka,

Półroka.

Zapiał był raz po deszczu, odmiana!

Więc zaraz z rana:

Gospodarz w pole,

Sąsiad na role,

Szli zaufale,

Ale

W pośród roboty,

Nadeszły słoty.

Kogut winien, więc na niego!

On sprawcą wszystkiego złego.

On źle poradził,

On grad sprowadził,

On czas oziębł,

On zasiew zgębił,

On zepsuł pole,

On zniszczył role.

Idąc na śmierć, rzekł nieborak.

Dobrze mi tak, żem był dworak.“

Odstępując jednostajnego, pełnego, a właściwszego sobie wiersza, nie dosyć nasz rymotwórca znalazł wdzięku w rozmaitości rytmu. Nie mogą się podobać nadzwyczajne miary, z któremi ucho nasze oswojonem nie jest, jeżeli ich nie usprawiedliwia natychmiast skutek harmonii; tém mniej zaś przyjęte być mogą, jeżeli dla pomnożonych rymów, używamy słów niewłaściwych. Tak bez wątpienia: *czas oziębł, zasiew zgębił, zniszczyć rolę, zepsuć pole*; przeciwia się nieco téj dziwnej Krasickiego łatwości, której jego gładki wiersz nie przestaje być posłusznym, ilekroć poeta trzyma się wiernie wrodzonego sobie talentu.

Jak ta rozmaitość miar i spadków naturalną i płynną się staje w biegleszém ręku, znajdziemy bliższe Lafontena wzory w pisarzu, któremu po Krasickim, został jeszcze do zdobycia nowy wieniec w zawodzie Apologa.

Weźmy bez szukania którąkolwiek z bajek jego, aby się przekonać, ile do trafego pomysłu, przydaje wdzięczne i obfite bez rozrzutności ozdób, opowiadanie:

KLOE I PSZCZOŁA.

(bajka Niemcewicza naśladowana z angielskiego).

Kloe piękna, hoża, ładna,

Czasem w umizgach swych zdradna,

Koło południa, wychodząc z sypialni,

Szła do roboty: to jest szła do gotowalni,

Tam się wdzięcznie uśmiechając,

Sznurując usta, mrugając,

Czy to roskoszy, czy troski doznała,

Lub niespodziane nieszczęście przypało,

Przyjacielowi swemu się zwierzała:

A ten przyjaciel, było to zwierciadło.

Raz pszczoła, trzpiot, obces wpada,

„Basiu! Agatko, Kłoe woła, dzwoni:

Ach niech mię która od poczwary broni!

Tymczasem pszczoła na ustach usiada,

Kłoe zemdląła; Basia przylatuje,

I biedną pszczołę zagnieść się gotuje...

Przebóg! miej litość nad błędem,

Zawoła owad, na cóż ci posłuża,

Zgon mój i męki? lecacój za pędem,

Usta twój pani zdawały się różą...

Ujętęj farbą. „Na tę słodką mowę,

Zemdlona Kłoe wraz podnosi głowę:

„Daruj rzekła, biednej pszczole,

Z jęj mową zaraz ustały mi bole,

Niech sobie leci, to stworzenie płochę...”

Czegóż się nie przebaczy dla kadzidla trochę.

Nie mniej przyjemne obrazy, nie mniej szczęśliwy dar opisywania, znaleźlibyśmy w wielu innych tegoż autora powieściach, i tak chcąc prawidła przykładami zastąpić, więcej ich przywiode.

LEW, NIEDZWIEDZ I KOMAR.

Z krajów szczęśliwych gdzie ni mniej ni więcej,

Ziwa trwa dziesięć miesięcy,

Niegrabny niedzwiedź znudziwszy się w borze,

Ni pytany, ni proszony,

W cieplejsze przywłókł się strony.

Było to właśnie w tej porze,

Gdy dnie pogodne i ciepłe wieczory,

Ożywiają wszystkie twory:

Gdy skrzydlate robaczki ujęte rokoszą,

Tłumem się w koło unoszą.

Wolno się bawić każdemu:

Nie tak się zdało gościowi naszemu.

Jął więc machać łapami i rzucać się cały.

Wtém go spotkał lew wspaniały

Na kogóż pyta tak okropna kara?

I któż śmiał waszą niegrabność obrazić?

Niedzwiedź odpowie: „Zabijam komara,

Śmiał po uchu moim łązić.

A jam rozumiał, rzecze lew otwarty:

Że tygrysy lub lamparty

Gotujesz się w pół rozdzierać.

Możeszże gniew twój wywierać,

Nad robakiem co nawet nie wie o swym błędzie?...

Na mnie gdy komar usiedzie,

Zemsty to mojej bynajmniej nie wznieci;

Wstrząsnę grzywą i uleci.

Lecz każdy podług siebie postępuje:

Pastwi się dziki, wspaniały daruje.

W tém miejscu powtórzyć mi należy, co Marmontel w swoich zasadach literatury o Lafontenie a razem o bajkach powiedział. Nie układał on przepisów téj trudnej sztuki, ale przywołując i rozbierając wzory najlepszego pisarza, takie o nim dał zdanie, i razem prawdziwy obraz doskonałego bajkopisa wystawił.

„Nie tylko się nam zdaje, słowa są jego, że Lafonten, sły-szał to sam, co opowiada, ale że widział obecnie i widzi jeszcze w chwili opisywania. Nie jest to poeta z imaginacyi tworzący, ani żartobliwy dziejopis; świadkiem on był samej akcji i nas czyni téjże akcji świadkami; erudycyi swojej, wymowy, filozofii, polityki, całej wyobraźni, całej pamięci, czucia, wszystkiego słowem, co sam wie i o czem jest przekonany, używa w najlepszej wierze, do przekonania słuchacza. Ta jego dobra wiara, ta szczerość, ta uroczystość, z jaką największe rzeczy miesza z najmniejszymi, ważność jaką do dziecinnych nawet igraszek przywiązuje, ten interes jaki go łączy z drobną ptaszyną i z najlichszym zwierzątkiem, sprawia, iż równą siłą do rzeczy jego przywiązani, chętnie go za najlepszego w świecie człowieka poczytujemy.” W tym wyrazie mieści się najprawdziwsza Lafontena pochwała, i za taką pochwałą, wzorem naszego bajkopisa, ubiegać się powinni jego naśladowcy. Nigdy bowiem dramma, a do tego rzędu i bajka należy, silniej nas nie zajmuje, jak gdy w szczęśliwém złudzeniu, możemy zupełnie o pisarzu zapomnieć.

Co do historycznej wiadomości o pisarzach bajek, w różnych

narodach, znajdują je słuchacze moi w światłej rozprawie na wstępie do bajek Niemcewicza umieszczonej. Wczasy, kiedy poeci nasi tak wiele w tym rodzaju pracują, nie tylko swemi płodami bogacąc literaturę ojczystą, ale przyswajają nam obce utwory, już nie tylko ze zdania krytyków, lecz z udzielonych nam przykładów sądzić możemy, ile Hagedorn, Lessing, i wyższy nad nich Gellert u Niemców, ile John Gay i Edward Mohre u Anglików, ile we Włoszech Pignotti, Rossi i Casti, ile w Hiszpanii Iriarte, u Rossyjan Kryłow, przydali lub ujeli bajce mocy i wdzięku.

Ten ostatni, niedawno staraniem znakomitego miłośnika nauk, przez zdolne pióra na dwa obce języki, francuzki i włoski przełożony, zajął uwagę najpierwszych w Europie znawców. Już i nasze dzienniki dały nam poznać kilka jego powieści, w których niepospolity talent, obok oryginalności widzieć się daje.

KONIEC TOMU TRZECIEGO.



36557

/3

SPIS PRZEDMIOTÓW.

	Stron.
Poezya Dramatyczna. Teatr Niemców. Szyller.....	1
Teatr Włochów. Alfieri.....	25
Ogólne prawidła.....	35
Komedia u Starożytnych. Arystofanes	70
Plaut i Terencyusz	79
Komedia nowożytna. Molier i jego następcy..	126
Komedia u Włochów	200
Sztuka dramatyczna w Polsce do końca wieku XVIII-go.....	209
Poezya Liryczna. Ody i Pieśni.....	226
Poezya Biblijna. Jan Kochanowski	248
Poezya Dydaktyczna. Ziemiaństwo Wirgiliusza	258
Przemiany Owidyusza.....	269
Ziemiaństwo Delila.....	276
Poezya Pasterska	300
Satyra	318
Listy	341
Bajki	356