

DR. TADEUSZ ZIELIŃSKI

Profesor Uniwersytetu Warszawskiego



TRZY STUDJA

*Filarecka poezja Mickiewicza — Uwagi nad Grażyną —
Melos w poezji Mickiewicza.*

Zamość

Zygmunt Pomarański i Spółka

Zieliński, T. — Trzy studia

TRZY STUDJA

DR. TADEUSZ ZIELIŃSKI 1859-1944
Profesor Uniwersytetu Warszawskiego

TRZY STUDJA

1. Filarecka poezja Mickiewicza
2. Uwagi nad „Grażyną“
3. Melos w poezji Mickiewicza



Winiętę tytułową wykonał Jan Rembowski.

ZAMOŚĆ
ZYGMUNT POMARAŃSKI I SPÓŁKA

K-153/04. m. 04.

Prawa autorskie zastrzeżone
Copyright by Dr Tadeusz Zieliński
nineteen hundred twenty two

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



FUW0291773



Nb
161009

Pod nieobecność Autora wydanie to przygotował
prof. Dr. Stanisław Pigoń.

1922

WYKONANO W TŁOČZNI „WSPÓŁCZESNEJ” W WARSZAWIE

174464

Filarecka poezja Mickiewicza

[Studjum *Poezja filarecka Mickiewicza* napisane było w r. 1915 w Petersburgu dla nowo powstającego na emigracji wojennej czasopisma polskiego *Mysł Narodowa*; ogłoszono je tamże w pierwszym, styczniowym zeszycie rocznika (t. I, str. 18—36).

Pisząc je na obczyźnie, wśród zawieruchy dziejowej, odcięty był autor od polskich księgozbiorów, stąd nie miał możności ogarnąć pełną literaturę zagadnienia, co musiało się odbić ujemnie na sile fundamentów i na samej konstrukcji jego rozwiązania. W szczególności najdotkliwiej odbił się brak dostępu do wydanej przed wojną przez J. Czubka pięciotomowej *Korespondencji Filomatów* (Archiwum Filomatów, cz. I; Kraków, Akad. Umiej., 1913), która do poruszanych tutaj zagadnień przynosi pierwszorzędny materiał źródłowy. Wynikające z tego braku niedomówienia i odchylenia — uzupełnione i sprostowane zostały w przypiskach, które ujęto w klamry].

I.

Wydane niedawno *Nieznane pisma* Adama Mickiewicza¹ są nietylko ciekawym i charakterystycznym materiałem do poznania młodych lat poety; ale rzucają również, chociażby pośrednio, nieco światła na chronologję jego poezyj filareckich. Ponieważ pisma te nie były dotychczas, o ile mi wiadomo, rozpatrywane z tego punktu widzenia, chciałbym podzielić się z wielbicielami Mickiewicza i czytelnikami *Myśli Narodowej* szeregiem mych osobistych uwag i spostrzeżeń na ten temat, a jednocześnie dotknąć kilku zagadnień, nie będących w bliższym z *Nieznanemi pismami* związku, lecz dotychczas niezupełnie dostatecznie wyświetlonych. Podkreślam jednak zastrzeżenie: „o ile mi wiadomo“, ponieważ, przy braku stosunków literackich z Polską, musiałem się ograniczyć w badaniach do materiału, dostępnego mi w Petersburgu, nie mając przytem pewności, czy inni nie podjęli wcześniej badań w omawianej dziedzinie. Z góry zastrzegam się na wypadek, jeśli praca ta została może wykonana już przez innych.

¹ Wydał Prof. Dr. Józef Kallenbach, Kraków 19'0.

Pośród filareckich poezyj Mickiewicza specjalną uwagę zwracają dwa znane wszystkim utwory: *Pieśń Filaretów* i *Oda do młodości*. Koleje ich losu były jednakowe: ujrzawszy światło dzienne we wczesnej epoce twórczości poety, utwory te przez długie lata bądź krążyły w rękopisach, bądź były przedrukowywane po czasopismach i dopiero stosunkowo późno¹ weszły do wydania zbiorowego pism, wskutek czego poeta, będący u szczytu sławy i oceniający okiem obojętnem próby młodości, przejrzał i skorygował je ze starannością mniej dokładną, niżbyśmy sobie tego życzyli. Stąd długi szereg kwestyj spornych i trudnych do rozwiązania. Szczególnie trudności te dotyczą pierwszego z wyżej wymienionych utworów, co zresztą jest zupełnie naturalne. W rzeczywistości bowiem oba te utwory, mimo podobnej treści i podobnego nastroju, odmienny mają charakter. *Pieśń* ma charakter ezoteryczny, a *Oda* egzoteryczny: ta właśnie była przeznaczona dla całej młodzieży polskiej, tamta zaś zwracała się do ścisłego grona kolegów i przyjaciół uniwersyteckich, porozumiewających się, jak to zwykle bywa w związkach młodzieży, — w gwarze niezupełnie jasnej dla szerszego ogółu. Dlatego to spotykamy się w *Pieśni* z rozmaitego rodzaju zwrotami i wyrażeniami, których sens musimy odgadywać, podczas gdy dla każdego filareta w okresie wileńskim były one mową zupełnie zrozumiałą i jasną.

¹ [*Pieśń Filaretów* weszła w wydanie zbiorowe pod okiem autora dopiero w dodatku do t. IV dzieł z r. 1844; *Oda do młodości* miała się wprowadzić w zbiorowym wydaniu poznańskim z r. 1828, ale dostała się tam bez współudziału poety. W wydaniu z r. 1844 miała się w t. III 348—350].

...Filareta czy filomata?

Tu tkwi pierwsza trudność charakteru: chronologicznego... Jak wiadomo, towarzystwo filaretów zostało założone dopiero w jesieni 1820 roku¹. Tymczasem o *Pieśni Filaretów* wiemy, że Mickiewicz przywiózł ją do Wilna swym przyjaciołom na Boże Narodzenie 1819 roku². Opierając się na tem, prof. Pogo-

¹ Por. naprz. Piotr Chmielowski: *Adam Mickiewicz* I, 169, wyd. 3.

² Ignacy Domejko *Filareci i Filomaci*, str. 10. [Poznań 1872. Ścisłe mówiąc, Domejko nie podaje w tem miejscu wyraźnie roku, mówi tylko: „na jedne ze swoich imienin ...przywiózł Adam swoją pieśń „Hej, użyjmy żywota!“ Także dalsze relacje Domejki niezbyt się kojarzą chronologicznie. Na święta Bożego Narodzenia 1819 r. przyjechał istotnie poeta z Kowna, koledzy wyprawili mu obchód imieninowy, którego szczegółowy przebieg znamy (ogłoszony obecnie w II t. trzeciej części Archiwum Fil., str. 201 n.), o *Pieśni* niema tam jednakowoż wzmianki. Otóż o wygłoszonych tam żartobliwych jambach Zana nie można powiedzieć za Domejką, żeby zdawały „sprawę z czynności i życia Filomatów“. A zaś stanowiąca według Domejki jakoby dalszy punkt programu piosenka Czeczota „Sztóż my waszeci skażem...“ śpiewana była na obchodzie w marcu, nie w grudniu, 1819, zwracała się zaś do Jeżowskiego, nie do Mickiewicza. Na pamięci chronologicznej Domejki nie można tu więc wiele budować.—Więcej wagi zdałoby się mieć świadectwo jego inne. Mówi on dalej (str. 13), że pieśń „Hej, użyjmy żywota“ śpiewano na pierwszej majówce Promienistych 6 V 1820 r., była więc już wówczas rzekomo rozpowszechniona. Niestety, najszczegółowsze dochowane relacje z majówki nie wspominają o tej pieśni zgola; śpiewano tam tylko „Hej, radością oczy błysną (Kor. Fil., II, 68, 77). Więc i to świadectwo Domejki zawodzi.

Pierwszą wzmiankę o *Pieśni Filaretów* napotykamy w Kor. Filom. dopiero w styczniu 1821 r. (III, 130), w lutym zaś tegoż roku pisze o niej Mickiewiczowi Jeżowski w sposób, który również nie pozwalał mniemać, jakoby była mowa o utworze dawnym (III, 164). To też badacze ostatni przyjmują zgodnie (J. Kallenbach *A. M.*² I, 173; J. Treliak: *A. M. w świetle nowych źródeł*, Kraków 1917, str. 246), że *Pieśń Filaretów* przywiózł Mickiewicz istotnie do Wilna na Boże Narodz.

din twierdzi¹, że projekt nowej nazwy (t. j. filaretów zamiast filomatów) był obmyślony przez Mickiewicza i „przywieziony przez niego jeszcze przed rokiem 1820 przyjaciółom wileńskim z Kowna“. Ale to przypuszczenie jest w sprzeczności ze świadectwem zupełnie wiarygodnem², według którego nie Mickiewicz, lecz Jeżowski był autorem wyrazu filareta, jemu bowiem jako filologowi-klasykowi mogło to przyjść najłatwiej.

Zdaje mi się jednak, że prof. Pogodin, jak i inni badacze przezeń cytowani, sami stworzyli trudność, którą usiłują rozwiązać. Skąd pewnoś, że *Pieśń* była ułożona jako pieśń filarecka? Że sam tytuł *Filaretów* po raz pierwszy ukazuje się w wydaniu z roku 1844,—nie jest to dla nich tajemnicą; w dwóch zaś wcześniejszych drukach mamy tytuły odmienne a mianowicie w czasopiśmie warszawskiem *Motyl* z roku 1828 czytamy: „Anakreontyk“, a w *Kurjerze Polskim* z 1830 r.—„Piosnka w czasie toastu na imieninach improwizowana przez...“³.

Trzeba zaznaczyć, że nazwę filaretów spotykamy jeszcze w ostatnim wierszu *Pieśni*:

To oko zamknie Feli,
To filarecka dłoń.

— co nasunęło prof. Tretiakowi⁴ myśl, że ta ostatnia

tylko nie w r. 1819, ale w następnym, 1820, t. zn. kiedy filareci byli już zorganizowani. Wiązałaby się więc *Pieśń* także chronologicznie najściślej z *Odą do młodości*. Hipoteza autora o dwuwarstwowości *Pieśni* nie zyskuje zatem z tej strony poparcia źródłowego].

¹ Adam Mickiewicz I, 123.

² [Ign. Domejko, l. c., str. 14].

³ Ob. *Dzieła A. Mickiewicza*, wyd. Towarzystwa Liter. im. Mickiewicza, I, 250.

⁴ *Młodość Mickiewicza* 1898 r. I, 247.

zwrotka była dorobiona później. Zdaje mi się jednak, że w tym wypadku czci godnego i zasłużonego badacza zawiodła poprostu pamięć. Przecież on właśnie o dwa lata wcześniej udowodnił w wyżej wymienionem krytycznem wydaniu pism Mickiewicza (I, 217), że w *Motylu*, zamiast „To filarecka dłoń“, znajdujemy „A to przyjaźni dłoń“, a w *Kurjerze Polskim* — „A to przyjaciół dłoń“. Nasza zaś redakcja ukazuje się po raz pierwszy w wydaniu z roku 1844.

Naturalnie nie mam zamiaru twierdzić, że *Pieśń* przed rokiem 1844 nie była uważana za filarecką; sądzę nawet, że była ona filarecką jeszcze przed rokiem 1828 i że tylko aureola nieprawomyślności politycznej, unosząca się między filaretami po procesie 1823—24 roku, zmusiła wydawców obu wyżej wymienionych czasopism do zaniechania tego, tak niebezpiecznego w oczach cenzury, wyrazu.

W każdym bądź razie jedno jest pewne, że *Pieśń* inny otrzymała przy powstaniu tytuł.

II

I oto mamy przed sobą interesujące zjawisko: *Pieśń* uległa metamorfozie w czasie między grudniem 1819 roku, a chwilą nadania jej ostatecznej formy; pomyślana jako biesiadna piosenka dla niewielkiego kółka Filomatów, najbliższych przyjaciół poety, z czasem została przystosowana do potrzeb licznego i rozgałęzionego związku filaretów. Czy możliwe, ażeby tej zmianie uległ tylko wiersz ostatni? Jeżeli nie, to czy możemy ją zrekonstruować, jeżeli nie całkowicie, to przynajmniej w większym stopniu?

Zanim odpowiemy na to pytanie, należy rozejrzeć się w kompozycji *Pieśni*. Główna zasługa i tu należy

się wyżej zacytowanemu prof. Tretiakowi: on to niezbi-
cie dowiódł, że strofka: „Wymowa wznieść nie zdoła“
etc., błędnie pominięta w wydaniu paryskim z roku 1844
(pierwszem, w którym *Pieśń* wogóle się pokazała),
a w wydaniach pośmiertnych drukowana na miejscu nie-
właściwym, powinna się znajdować po zwrotce: „Ot tam
siedzą prawnicy“ etc.¹.

Spostrzeżenie to rzuciło sporo światła na całą kom-
pozycję *Pieśni*; okazało się, że jest ona zbudowana ze
zwrotek podwójnych i że każde dwie zwrotki tworzą ca-
łość pod względem treści; wskutek tego posiadamy, ści-
śle biorąc, nie 14 czterowierszowych, ale 7 ośmiowier-
szowych zwrotek. Przyczynę tej „podwójności“ wyjaśnił
Chryzostom Ładzić w *Pamiętniku Towarzystwa im.*

¹ Godząc się całkowicie z twierdzeniem prof. Tretiaka, nie
rozumiem jednak, na jakiej podstawie przedrukował on omawianą
zwrotkę w sposób następujący:

Wymowa wznieść nie zdoła
Dziś na wolności szczyt.

Tymczasem, według jego własnego świadectwa (*Dzieła Adama
Mickiewicza* I, 217) w obydwóch wcześniejszych wydaniach mamy
zgodnie: „na wielkości szczyt“, w następnej zaś edycji paryskiej
z roku 1844 cała zwrotka jest usunięta. Rozumiemy doskonale, że
młodzież 1830—31 i 63—64 roku wołała czytać na wolności, me-
toda jednak krytyczna zmusza nas do stwierdzenia faktu, że Mickie-
wicz napisał: wielkości, tembardziej, że w takiej redakcji i meta-
fora (szczyt) występuje bardziej obrazowo.

[Istnieje jeszcze jeden tekst *Pieśni*, godny, by go wziąć pod
uwagę, bo współczesny i nie zniekształcony względami na cenzurę;
z rękopisu, pochodzącego z petersburskich aktów procesu filareckie-
go ogłosił go Prof. Dr. T. Wierzbowski, ostatnio w książce *Z badań
nad Mickiewiczem*, Warszawa, 1916, na str. 68—70. — Kwestjonowany
tutaj wiersz ma tam brzmienie:

Na wysokości szczyt.

Redakcja Wierzbowskiego wykazuje pozatem nieco odmienny
układ zwrotek].

Mickiewicza z roku 1888 (II, str. 191): rzecz polega
na tem, że melodia *Pieśni* obejmuje mianowicie dwie
krótkie zwrotki, czyli razem 8 wierszy. Tembardziej
dziwić się należy, że sam prof. Tretiak zmniejszył zna-
czenie swego odkrycia tym schematem kompozycji,
który podaje w swej edycji krytycznej (I, 250).

Układ prof. Tretiaka jest następujący: 1) Wstęp—
trzy pierwsze zwrotki, 2) Przemowa do filologów —
jedna zwrotka, 3) do prawników — dwie zwrotki etc.
Z tego wynika, że na początku niema podwójności.
Czy to możliwe? Mojem zdaniem, podwójność zach-
wana jest od samego początku. Do wstępu odnoszą
się tylko dwie pierwsze zwrotki, mające za przedmiot
„czarę złotą“; co zaś do trzeciej:

Po co tu obce mowy?
Polski pijemy miód;
Lepszy śpiew narodowy,
I lepszy bratni ród,

— to ona bezwątpienia poświęcona jest filologom i sta-
nowi całość ze zwrotką czwartą:

„W ksiąg greckich, rzymskich steki“ etc.

Właśnie na wydziale filozoficznym studjowano „obce
mowy“, poczynawszy od obu starożytnych, i od nich
to odciąga poeta ku mowie ojczystej przyjaciół koleżeń-
skiej uczty przy miodzie staropolskim; słuszność takiej
interpretacji potwierdza pierwotna forma ostatniego
wiersza omawianej zwrotki. Brzmi ona w obu wcześniej-
szych wydaniach w sposób następujący:

Lepszy śpiew narodowy
Od greckich, rzymskich ód.

Później poeta wiersz ten zmienił w sposób bardziej
szczęśliwy, bowiem idący za nim początek następnej
zwrotki: „W ksiąg greckich, rzymskich steki“, zawierał
powtórzenie nieco nieestetyczne.

W każdym bądź razie wiersz ten stwierdza, że autor już w trzeciej zwrotce zwraca się ku filologom.

Tak więc schemat kompozycji, podany przez prof. Tretiaka, należy zmodyfikować w ten sposób: 1) wstęp — dwie pierwsze zwrotki; 2) do filologów — dwie zwrotki; 3) do prawników — dwie zwrotki i t. d., po dwie aż do końca.

A teraz — dalej.

III

Ze zwrotek, zwróconych ku matematykom, pierwsza para brzmi tak:

Mierzący świata drogi,
Gwiazdy i nieba strop,
Archimed był ubogi,
Nie miał gdzie oprzeć stop.
Dziś, gdy chce ruszać światy
Jego Newtonska Mość,
Niechaj policzy braty,
I niechaj powie: dość.

Zwrotki te zostaną wyjaśnione później, tutaj chcę tylko zwrócić uwagę na fakt następujący.

Ostatnie dwa wiersze wskazują całkiem nie dwuznacznie na wielką liczbę braci; czyż można to zastosować do ścisłego kółka filomatów, obejmującego zaledwie 11 członków? Sądzę, że nie; należało wpięrow zorganizować tłumne majówki Promienistych (maj 1820), a następnie i liczne związki filaretów, zanim poeta mógł wypowiedzieć te dumne słowa. Jeżeli tak, to nie należy uważać za przypadek braku obu zacytowanych strof w najważniejszym przedruku w *Motylu* (1828); wypadnie natomiast przypuścić, że nie było ich jeszcze w rękopisie, a nie było dlatego, że jako filareckie, w pierwszej filomackiej pieśni były nieobecne i powstały dopiero na końcu.

W powyższem przekonaniu utwierdza nas jeszcze взгляд następujący, na który również nikt nie zwrócił uwagi.

Po wstępie poeta zwraca się 1) do filologów w dwu zwrotkach; 2) do prawników w dwu następnych; 3) w dwu do chemików; 4) w dwu do mechaników (zwrotki te wynotowano wyżej); 5) w dwu do matematyków, po których dopiero następuje 6) zakończenie — również w dwu zwrotkach. Ponieważ chemicy, mechanicy i matematycy tworzyli razem jeden wspólny wydział fizyko-matematyczny, przeto apostrofowane przez poetę towarzystwo dzieliło się na trzy sekcje.

Jest to najzupełniej w zgodzie z tem, co wiemy o towarzystwie filaretów: „Ponieważ jednak matematyków i naturalistów było bardzo dużo, utworzyli oni aż trzy grona, odznaczone barwami: zieloną, amarantową i różową¹. Zgodność ta ostatecznie rozstrzyga kwestję²;

¹ Chmielowski *l. c.* I, 169.

² Zaznaczam, że prawnicy zorganizowali dwa grona: białe i liljowe, lecz ponieważ charakter nauk prawnych był jednakowy, więc poeta ograniczył się do jednego wspólnego wezwania, skierowanego ku obu gronom. Co zaś do grona medycznego (granatowego), to o niem w utworze zupełnie niema wzmianki; ale ta trudność pozostanie trudnością niezależnie od jakiegokolwiek pochodzenia *Pieśni*. [Jednakowoż zaznaczyć trzeba, że w niektórych odpisach *Pieśni* znajdują się zwrotki jakoby autentycznie Mickiewiczowe, zwracające się także i do medyków Przedrukował je Nehring (*Pam. Tow. Mick.*, VI, str. 47):

Ot, tu medyków koło	Niech kwitnie w pomyślności
Hej, toast jemu wzniesić!	Medyków zawód cny,
Spełniamy go wesoło,	Cierpiącej on ludzkości
Ochoczo na ich cześć.	Ociera gorzkie łzy.

Jeśli ostatecznie autentyczność tych zwrotek, skądinąd nie poświadczonych, jest problematyczna, to przecież dowodzą one wyraźnie, że brak wzmianki o medykach odczuwano współcześnie i że usiłowano mu zaradzić,

zwrócenie się w t r z e c h podwójnych zwrotkach było w związku z filareckimi zmianami omawianej pieśni.

Podział niewielkiego kółka filomatów był o wiele prostszy: składało się ono z dwu sekcji: filologicznej i fizyko-matematycznej. Stąd wynika, że obie zwrotki, skierowane ku filologom, odnoszą się do redakcji pierwotnej, filomatycznej. Ale stąd wynika również, że z trzech par zwrotek, przeznaczonych dla fizyko-matematyków, do niej należy tylko jedna. Któraż to może być? Stwierdziliśmy już, że zacytowane zwrotki do mechaników odnoszą się do redakcji późniejszej — filareckiej, wobec czego pozostaje para zwrotek, chemiczna i matematyczna. Sądzę, że w wyborze nie może być wahania: para zwrotek do chemików tak samo harmonizuje z pierwotnym niefrasobliwym humorem epikurejskim wstępu i zakończenia, jak zwrotka do matematyków odpowiada nastrojowi późniejszemu, o charakterze poważnym i stoickim.

Rzeczywiście — i tu zawiera się najdonioślejszy rezultat naszego badania — stopiły się w pieśni, wskutek jej stopniowego tworzenia się, dwa nietylko różne ale i biegunowo przeciwne nastroje. Ażeby o tem przekonać czytelnika, podamy najpierw redakcję pierwotną, rdzeń pieśni, który przywiózł poeta swym przyjaciółom — filomatom na Boże Narodzenie 1819 roku:

PIEŚŃ FILOMATÓW
(1819)

Wstęp.

Hej użyjmy żywota,
Wszak żyjem tylko raz
Niechaj ta czara złota
Nie próżno wabi nas.

Hejże do niej wesóło,
Niechaj obiega wkoło,
Chwytaj i do dna chyl
Zwiastunkę słodkich chwil.

I wydział (literatury).

Poco tu obce mowy?
Polski pijemy miód;
Lepszy śpiew narodowy,
Od greckich, rzymskich ód.
W ksiąg greckich, rzymskich steki
Włazłeś, nie żebyś gnił;
Byś bawił się jak Greki,
A jak Rzymianin bił.

II wydział (nauk mat.-fizyczn.).

Kto metal kwasi, pali,
Skwasi metal i czas;
My ze złotych metali
Bacha ciągnijmy kwas.
Ten się wśród mędrców liczy,
Zna chemiją, ma gust,
Kto pierwiastek słodczy
Z lubych wyciągnął ust.

Zakończenie.

Hej użyjmy żywota,
Wszak żyjem tylko raz;
Tu stoi czara złota,
A wnet przeminie czas,
Krew stygnie, włos się bieli,
W wieczności padniem toń;
To oko zamknie Feli,
A to przyjaciół dłoń.

Tłumacząc w pierwszych czterech wierszach początek „burszowskiej pieśni niemieckiej“, poeta utrzymał ten charakter i w wierszach następnych: mamy tam swobodny ton burszowski, to samo hasło: *Wein, Weib und Gesang*, stanowiące zasadniczy motyw nie-



mieckiej poezji studenckiej. Porównajmy teraz z ową pierwotną pieśnią okresu filomackiego tę jej metamorfozę, która była wywołana założeniem towarzystwa filareckiego. Dla zaoszczędzenia miejsca nie powtarzam obecnie zwrotek filomackich, już wyżej zacytowanych:

PIEŚŃ FILARETÓW

(1821)

Wstęp.

Hej użyjmy żywota..

...Zwiastunkę słodkich chwil.

I grono, błękitne

(filozofowie)

Poco tu obce mowy?...

...A jak Rzymianin bił.

II i III grono, białe i liljowe

(prawnicy)

Ot tam siedzą prawnicy,

I dla nich puhar staw;

Dzisiaj trzeba prawicy,

A jutro trzeba praw.

Wymowa wznieść nie zdoła

Dziś na wielkości szczyt;

Gdzie przyjaźń, miłość woła,

Tam, bracia, cyt! tam cyt!

IV grono, zielone

(chemicy)

Kto metal kwasi, pali...

...Z lubych wyciągnął ust.

V grono, amarantowe

(mechanicy)

Mierzący świata drogi,

Gwiazdy i nieba strop.

Archimed był ubogi,

Nie miał gdzie oprzeć stop.

Dziś, gdy chce ruszyć światy

Jego Newtonska Mość,

Niechaj policzy braty,

I niechaj powie: dość!

VI grono, różowe

(matematycy)

Cyklą, wagi i miary

Do martwych użyj brył:

Mierz siłę na zamiary,

Nie zamiar podług sił!

Bo gdzie się serca palą,

Cyrklem — uniesień duch.

Dobro powszechne skalą,

Jedność większa od dwóch.

VII grono, granatowe

(medycy)

(Vacat!)

Zakończenie.

Hej, użyjmy żywota...

...To Filarecka dłoń.

Tu występuje przed nami zupełnie inny Mickiewicz: „kwas Bacha“, „pierwiastek słodyczy“ poszły w zapomnienie, przed nami stoi poeta tytanicznych dążeń, który podporządkował i przyjaźń i miłość—nadludzkim celom stworzenia nowego biegu świata, w przeświadczeniu, że ten olbrzymi zamiar da mu potrzebne siły; słowem, występuje poeta *Ody do młodości*. Do jej rozbioru przejdziemy w rozdziale następnym.

IV

Młodość... I cóż jest młodość z punktu widzenia etycznego? Jest to okres życia, kiedy wzrok człowieka

¹ [Por. wyżej, str. 15, przyp. 2.]

jeszcze nie przytępiony, zdolny jest „przeniknąć ludzkości całe ogromy od końca do końca”; jest to wiek, gdy duch ludzki, nieskrępowany jeszcze skorupą egoizmu, zdolny jest bezpośrednio odczuć radość i ból duszy bratniej.

I oto młodość wzrokiem orlim, którym ją obdarzyła natura, spogląda ze szczytu marzeń na ziemię, w dół, w odmet kłócących się, zachłannych dążeń egoistycznych. Duch poety dostrzega je doskonale, wcielone w kształt płaza w skorupie. Zdaje mi się, że poeta skorzystał tutaj ze wspomnień dzieciństwa w Nowogródku, kiedy pochylony nad sennym stawem, śledził wzrokiem odrażające, drapieżne życie płazów wodnych. Ale Mickiewicz skorzystał tu jeszcze i z czego innego, a mianowicie ze znajomości Owidjusza. Któż z nas nie zna charakterystyki egoisty, który ani nikogo nie potrzebuje, ani nikomu nie jest potrzebny, bo „sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem”? Nikt jednak, zdaje się, nie zwrócił uwagi na to, że owa charakterystyka została zapożyczona z listu Leandra u Owidjusza (*Heroides* XVII, 148, idem navigium, navita, vector ero...). Czy można jednak przypuścić, że Mickiewicz znał ten utwór Owidjusza? Niewątpliwie, — i w tym względzie *Nieznane pisma* rzucają sporo światła na studia klasyczne młodego poety, o czym wypadnie nam jeszcze nieraz mówić.

Takim płazem jest egoizm. O jakże szczęśliwy jest ten, komu dusza nie zawarła się jeszcze w skorupę egoizmu! Taka jednostka nie tylko nie zapragnie szczęścia dla siebie jedynie, ale — przeciwnie — będzie nawet cierpieć, nie mając możliwości podzielenia się nim z bliźnimi, choćby szczęście to było nawet nektarem niebieskim.

Młodości! tobie jest nektar żywota
Natenczas słodki, gdy z innymi w dziele;
Serca niebiańskie nie poi wesele,
Kiedy je razem nie powiąże cnota.

Zwracam tu uwagę, że zwrotkę powyższą zacytowałem tak, jak brzmi ona w poznańskim wydaniu Muczkowskiego z roku 1828, — w pierwszym wydaniu zbiorowym, do którego *Oda* ta została włączona. Zwykle brzmi ona tak:

Młodości! Tobie nektar żywota
Natenczas słodki, gdy z innymi dziele;
Serca niebieskie poi wesele,
Kiedy je razem nie powiąże złota.

— zgodnie z wydaniem paryskim 1838 roku, które jest powtórzeniem pierwotnej edycji w *Polihymnii* r. 1827, ale z zamianą wyrazu „niebiańskie” na „niebieskie”.

Wyraz „niebiańskie” należy uważać w każdym razie za pierwotny i czytelnik zobaczy wkrótce, że szczególnie ten nie jest bez znaczenia.

Co do reszty tekst poznański również budzi większe zaufanie. Wprawdzie połączenie „serca” (biernik l. mn.) „nie poi” niezupełnie jest bez zarzutu z punktu widzenia składni¹, ale łatwiej jest się z tem pogodzić, aniżeli ze skrytykowaną słusznie przez St. Krzezińskiego redakcją: „Tobie jest... gdy z innymi dzielę”². Zwrot

¹ [Biernik taki — po przeczeniu — spotykamy jednakowoż częściej u Mickiewicza w prozie i poezji, nawet w *Panu Tadeuszu*, np. „Resztę wywodów pana ekonoma nie mógł usłyszeć Sędzia” — ks. II, w. 683, oraz *passim* w wyd. z r. 1834. Por. co do tego St. Dobrzycki w *Pracach filologicznych* VII, 353, oraz Ign. Chrzanowski *Chleb mierzasty „Ody do młodości”*, Warszawa 1920, str. 49, przyp.].

² P. T. M. III, 179 i nast.

przeczący „nie poi... kiedy nie powiąże“ jest bardziej energiczny i tem samem piękniejszy, aniżeli zwrot twierdzący w tekście zwykle używanym, przyczem i wyraz „cnota“ nadaje się bardziej do przyjęcia: w niej bowiem, w owej republikańskiej *vertu* Montesquieu i rewolucji francuskiej,—zawiera się hasło filaretów, w imię którego nadali oni sobie nazwę „przyjaciół cnoty“.

Teraz zwracam uwagę na obraz. Poeta przedstawia nam człowieka, którego niebianie (stąd „niebiańskie“ a nie „niebieskie“) poją nektarem, napojem nieśmiertelności. Nie jest jednak dlań słodkim ów nektar, nie jest mu „słodką“ i nieśmiertelność, cierpi on bowiem na samą myśl, że nie może podzielić się owym nektarem z przyjaciółmi. Taka musi być młodość odychająca wspaniałomyślnością i altruizmem.

Czy znamy skądkolwiek ten obraz? Czy znamy skądkolwiek to cierpienie? Tak, to są męki Tantala. Nie te, o których jest mowa w Homerze, że Tantal stał pod jabłonią, w wodzie, głodny i spragniony, a za każdym razem, gdy się nachylał ku wodzie, woda znikała, a gdy chciał schwycić jabłko, gałąź unosiła się w górę. Nie. Starożytność знаła również i inne cierpienia Tantala, lecz o nich podaje wiadomość tylko jeden poeta, Pindar, w pierwszej odzie olimpijskiej. Umiłowawszy Tantala, Zeus przyjął go na ucztę olimpijską, ofiarował mu nektar i ambroję, czyniąc go tem samym nieśmiertelnym. Lecz myśl o przyjaciółach, pozostałych na ziemi, nie dawała spokoju Tantalowi: więc jak drugi Prometeusz, porwał napój niebieski i podzielił się nim z przyjaciółmi, za co został ukarany przez Zeusa.

Sądzę, że każdego uderzy podobieństwo tego obrazu

z obrazem Mickiewicza: i tu nektar żywota, i tu niebiańskie wesele (czytelnik rozumie, dlaczego przywiązuję wagę do takiej lekcji); i tutaj niezadowolenie wywołane niemożnością podzielenia się z bliźnimi (oto dlaczego uznaję zwrot przeczący ostatniego dwuwiersza). Zależność jest oczywista. Ale zapyta ktokolwiek, czy można Mickiewiczowi przypisać znajomość tak rzadkiego warjantu podania i tak niedostępnego poety, jakim jest Pindar? Nietylko można, odpowiem, ale i należy, a jak najcenniejszą pewność dają nam w tym względzie *Nieznane pisma*.

Nie dość tego; znając datę zaznajomienia się Mickiewicza z tym autorem i utworem, będziemy mieli możność rozstrzygnąć sporną kwestję chronologii *Ody do młodości*.

W sprawie tej chronologii posiadamy skrzętne i szczegółowe badania Finkla¹. Finkel słusznie opiera się na znanem wszystkim świadectwie—samego Mickiewicza u Al. Chodźki, według którego autor *Ody* napisał ją przed wypuszczeniem z druku swych poezyj (t. zn. po jesieni 1819 r., gdy przeniósł się do Kowna). Na zasadzie dowodów subiektywnych, głównie na podstawie przypuszczeń, że poeta nie mógł po zerwaniu z Marylą, latem 1820 r., stworzyć takiej drgającej radością życia *Ody*, Finkel przypuszcza, że *Oda* była napisana wiosną 1820 r. Ale subiektywno-psychologiczne przesłanki nigdy nie są dowodem dostatecznym; obecnie *Nieznane pisma* dostarczają niezbitego kryterjum obiektywnego. Z listu Mickiewicza do Jeżowskiego w styczniu 1821 r. widać (*l. c.*, str. 328), że poeta wtedy mianowicie zajmował się Pindarem, i to właśnie pierwszą

¹ P. T. M. III, 154 i nast.

jego odą olimpijską, gdzie jest mowa o Tantalu. Mickiewicz przetłumaczył nawet początek jej wierszem i posłał tłumaczenie Jeżowskiemu, jako klasykowi: „poślam — pisze poeta — ile uchwyciłem Olimpij Pindarskiej; porównaj, poczyn uwagi, daj zdanie, czy warto dalej tłumaczyć“ (tekst tłumaczenia został podany tamże na str. 201—03). Z zakończenia listu widać, że poeta tłumaczył podług wydania Thierscha; ponieważ wydanie to ukazało się dopiero w r. 1820, więc Mickiewicz naturalnie wcześniej nie mógł się z nim zapoznać. Jeżowski nie odpowiedział mu od razu i poeta z pewnem niezadowoleniem pisze do niego w miesiąc później: „O Pindarze moim coś... nic nie bąknąłeś“ (str. 352). Tak więc, *terminus post quem* jest zima 1820—21 roku. A ponieważ cały rok szkolny 1821—22 spędził Mickiewicz w Wilnie i oczywiście nie mógł posłać swej *Ody* z Kowna przyjaciółom w owym czasie, więc wynika, że była ona napisana na wiosnę 1821 roku i wtedy wysłana przyjaciółom. Wkrótce potem przyjechał i sam poeta. Oto dlaczego w korespondencji Mickiewicza niema wcale mowy o *Odzie*.¹

V.

Zestawiając w rozdziale poprzednim wyżej omawianą zwrotkę z odą Pindara, wykryliśmy po pierwsze

¹ [Jest natomiast mowa o *Odzie* w listach kolegów Mickiewicza, w wydanej przez J. Czubka, a niedostępnej autorowi studjum, *Koresp. Filom.* Co więcej, owa właśnie korespondencja pozwala ustalić datę powstania *Ody* w sposób różny nieco od wyżej podanego. Z listów Malewskiego, na którego ręce była *Oda* przysłana z Kowna, i z relacji Czeczota, dowiadujemy się, że utwór ten powstał w pierwszej połowie grudnia 1820 r. (zatem o kilka miesięcy wcześniej, niż to przyjmuje autor studjum), skoro 20 XII n. s. już ją mieli przyjaciele w Wilnie. Por. *Kor. Fil.* III, str. 92 i 94].

głębszy i ściślejszy jej sens, a następnie udało nam się ustalić datę powstania całego utworu. Teraz idźmy dalej.

Słowo „razem“, wypowiedziane z naciskiem w ostatnim wierszu tej zwrotki, jest treścią zwrotki następnej, stając się, dzięki trzykrotnie wypowiedzianemu z siłą „razem, młodzi przyjaciele“, jak gdyby zasadniczym hasłem *Ody*.

Razem, młodzi przyjaciele!
W szczęściu wszystkiego są wszystkich cele.

W tem miejscu, każdemu przyjdzie na myśl zwrotka z *Pieśni*:

Bo gdzie się serca palą,
Cyrklem — uniesień duch,
Dobro powszechne — skalą,
Jedność — większa od dwóch

i przypomni się, sądzę, również, żeśmy zwrotkę tę odnieśli do późniejszego „filareckiego“ okresu *Pieśni*, współczesnego z datą powstania *Ody*. Niech nam wolno będzie dodać, że piękny paradoks „jedność większa od dwóch“ jest również zapożyczony z dosyć głośnego i podniosłego wiersza Hezjoda¹, brzmiącego w tłumaczeniu w ten sposób: „Nierozsądni, o tem ani nawet nie wiedzą, o ile połowa większa jest od całości!“ Co prawda polski poeta wycieniował powyższy paradoks grą słów—nadając podwójne znaczenie wyrazowi „jedność“ (jedynka i połączenie).

Ale to mniejsza; kwestja istotnie zasadnicza — to hasło „dobro powszechne“, jednoczące we wspólnym, filareckim nastroju i *Pieśń* i *Odę*. Niestety, w dzisiejszych czasach zbladła aureola tego słowa i serce od-

¹ *Opera et dies*, 40.

czytującego oba filareckie utwory Mickiewicza nie będzie już na dźwięk ich biło w tempie przyspieszonym. Lecz wtedy, przed stu laty, rzecz się miała inaczej. Pojęcie to było pojęciem centralnem w popularnych naówczas na całym świecie, a szczególnie na Litwie, etycznych, prawnych i ekonomicznych poglądach Jeremiasza Bentham'a.

Na Litwie popularność dla Bentham'a wyrastała jeszcze i na gruncie bliskich stosunków jego z kuratorem, ks. Ad. Czartoryskim, który w swoim czasie marzył nawet o tem, ażeby zbliżyć Bentham'a z cesarzem Aleksandrem I-szym i wyzyskać go dla pracy nad kodyfikacją prawa rosyjskiego, co oczywiście musiało skończyć się na niczem po ustąpieniu Speranskiego i dojściu do władzy Rosenkampa.

Czy ta dygresja o Benthamie posiada jakikolwiek związek z Mickiewiczem? Bardzo wielki. Nie należy zapominać, że Mickiewicz był w Kownie również i nauczycielem prawa, którego się uczyło w szkole średniej i naturalnie, w duchu Benthama. Jak się ta nauka odbywała, znajdujemy świadectwo w książce Kraczkowskiego *Historyczny rzut oka na działalność wileńskiego okręgu naukowego, (1803—1903, t. I, str. 270)*, odnoszącego się do tej strony ówczesnej nauki szkolnej z właściwą owemu gadzinowemu dziełu niezyczliwością: „Zadaniem prawa politycznego było poznanie braków w prawodawstwach wszystkich krajów i poznanie środków, wiodących do udoskonalenia praw. Nauczycielowi nie tylko wolno było, ale mu nawet zalecano, aby razem z uczniami komentował każde nowe rozporządzenie, t. j. aby ćwiczył uczniów w krytyce praw, kładąc za zasadę „prawdę wyższą“ (naturalną) i aby poddawał ocenie braki każdej formy ustroju pań-

stwowego, kierując się zasadą „szczęścia narodów“. Na takim tle rozwinęły się, i na tem tylko tle mogą być zrozumiane filareckie ideały Mickiewicza.

Czy Mickiewicz znał dzieła Benthama? Bardzo wątpliwe. Na kontynencie zapoznawano się z nim z trudnością i jedynie za pomocą francuskich tłumaczeń. W dodatku przy bliższej znajomości Bentham nie wydałby się mu sympatycznym, dość byłoby bowiem jednego określenia poezji, jako „fałszywego wyobrażenia“, aby odstraszyć od Bentham'a entuzjastycznego autora *Romantyczności*. Ale teorie Bentham'a unosiły się naówczas w powietrzu i Mickiewicz musiał o nich usłyszeć od swych profesorów wileńskich, co mu najzupełniej mogło wystarczyć dla ukształtowania się jego poglądów¹.

VI.

Zwrotka z potrójnym apelem: „Razem młodzi przyjaciele“ kończy się energicznem wezwaniem: „A ze słabością łamać uczmy się za młodu“, które jest jednocześnie treścią zwrotki następnej. I tutaj znowu widzimy, w jak wielkim stopniu żył poeta w świecie idei starożytnych. Jako ideał człowieka, który „za młodu“ pokonał słabość i w ten sposób dał podstawę i kierunek czynom swego życia, wysuwa on

¹ [O Benthamie — owszem — znajdujemy wzmiankę w pismach Mickiewicza, co prawda dość ogólnikową i — nieprzychylną. Było to w r. 1833; poeta, jako redaktor *Pielgrzyma*, zwalczał silnie grasujące na emigracji teoretyzowanie prawnospołeczne, szermujące po wagami Roussa, Benthama; sarkastycznie odmawiał ich teorjom życiowego znaczenia. „Jeżeli kto powie, że nie Polska, ale Rousseau i Bentham natchnęli naszą młodzież, ciekawi jesteśmy, dlaczego z Genewy i z Londynu, z ojczyzny tych teoryj, nie weszli najpierwej do Polski bohaterowie?“].

Heraklesa: „Dziekiem w kolebce, kto łeb urwał Hydrze“... Właściwie to owe węże, uduszone przez Heraklesa, będącego jeszcze w powijakach, nie miały nazwy; z Hydrą (lernejką) bohater ten stoczył walkę już w wieku dojrzałym. Czy się tu poeta pomylił, czy też może mamy tu świadomą fikcję? Cokolwiek bądź, dalej poeta już czerpie z najistotniejszej treści starożytnego podania: „...Ten młody zdusi Centaury“, (Herakles pokonał Centaurów na Folo); „Piekłu ofiarę wydrze“ (Herakles wstąpiwszy do podziemi po Cerbera uwolnił swego przyjaciela, Tezeusza, i wyprowadził go na świat): „Do nieba pójdzie po laury“ (Herakles na rydwanie swego ojca Zeusa wziął udział w zwycięstwie bogów nad dzikimi synami ziemi — gigantami). O tem wszystkim mógł przeczytać Mickiewicz u Eurypidesa w *Heraklesie*. Czy jednak czytał? Czy należy uważać za całkiem przypadkowe także i to podobieństwo, że i Eurypides w swej tragedji po powrocie Heraklesa z pod ziemi zanucił swoją *Odę do młodości*, — ową wspaniałą pieśń¹, rozpoczynającą się od słów: „Drogą mi jest młodość; ale starość ciężarem większym od skał Etny przygniata mi głowę, zarzucając ciemną na oczy moje zasłonę“.

Im dalej tem wyżej i wyżej radosny podnosi się zachwyty:

Hej ramię do ramienia! spólnemi łańcuchy
Opasźmy ziemskie kolisko!
Zestrzelmy myśli w jedno ognisko,
I w jedno ognisko duchy!
Dalej z posad, bryło świata!
Nowemi cię pchniemy tory...

I oto znów spotykamy myśl, znaną nam już z *Pieśni*,

¹ W. 637, i nast.

naturalnie z tej pary zwrotek, którąśmy odnieśli do filareckiej metamorfozy utworu. Jest to ustęp o Archimedesie. Obecnie kolej na wyjaśnienie tego ustępu:

Mierzący świata drogi,
Gwiazdy i nieba strop,
Archimed był ubogi.
Nie miał gdzie oprzeć stop.

Dziś gdy chce ruszać światy
Jego Newtonska Mość,
Niechaj policzy braty,
I niechaj powie: dość!”

O Archimedesie wiemy wszystko szczegółowo: uradowany wynalazkiem dźwigni, pozwalających na zwiększanie sił do nieskończoności, Archimedes zawołał: „Dajcie mi punkt oparcia, a poruszę z posad ziemię“ (dos moi pou stô, kai tèn gèn kinêso).

Jednak Archimedes pożądanego oparcia nie znalazł, był „ubogim“. Jego obecny następca jest szczęśliwszy pod tym względem: posiada on punkt oparcia. Jeśli tylko zapragnie „ruszać światy“, to wystarczy mu obejrzeć się na swoich, „policzyć braty“ — i wtedy sam powie: „Dość! Z pomocą tych zastępów wypełnię zadanie Archimedesowe. A więc dalej z posad, bryło świata!“ Jest to jasne, że punktem oparcia są filareci. Dobrze — ale kto w takim razie Jego Newtonska Mość? Czyżby sam Newton? — Byłoby naiwnością sądzić w ten sposób. Newton zmarł przed półtora wieku i niema najmniejszego związku między nim i filaretami. Już raz wyżej zaznaczyłem, że *Pieśń*, ułożona w mowie zrozumiałej tylko dla członków Kółka, nosi charakter ezoteryczny. Stąd znajdujemy w niej: „cyt“, i „Feli“, i omawiane w tej chwili wyrażenia. Jestem przekonany, że po odśpiewaniu tego ustępu wszyscy filareci,

jak jeden mąż, kierowali wzrok swój na przewodniczącego, wydając radosne okrzyki: Wiwat Arcy! Wiwat Zana!

Rzeczywiście. Jego Newtonska Mość to nikt inny, jeno Tomasz Zan. Swą „teorią promionków“, uznaną przez filaretów za symbol ich wiary, Zan przypomniał i odnowił teorię ciężenia i optykę wielkiego fizyka angielskiego, stosując ją do zjawisk świata duchowego. Warto jest przeczytać w tym względzie skierowane pod adresem Zana wynurzenia filaretów, przytoczone przez Władysława Mickiewicza w biografii ojca (I, 541). W świetle tych zachwytów i uwielbienie Mickiewicza nie będzie również przesadnem. A że powyższy tytuł dowcipny był całkowicie w duchu Mickiewicza, dowód tego mamy choćby w jego liście petersburskim do przyszłej teściowej Szymanowskiej, gdzie poeta nazywa siebie: „Jego Romantyczna Mość“, a ją: „Ję arcy-muzyczna Mość“¹.

W końcu zwrócę mimochodem uwagę na to, że myśl o starości ziemi, której poeta radzi, aby sobie „zielone“ przypomniła „lata“: okres bujnej płodności i siły twórczej, — mogła być zapożyczona u Lukrecjusza (II, ex.). Zaznaczam „mogła“, ponieważ dowieść tego ściśle nie można; odpowiedniość bowiem i zależność nie rzuca się tutaj tak przekonywająco w oczy. Każdy jednak, kto przeczyta odpowiedni ustęp z Lukrecjusza, zgodzi się, że istnieje między nimi zupełne podobieństwo.

VII.

W dwu ostatnich zwrotkach mamy przeciwstawienie świata fizycznego i duchowego. Nie dość na

¹ Korespon. I, 25.

tem, przeciwstawienie to przeprowadzone zostało tam z taką śmiałością i siłą, że ono jedno wystarczy do usprawiedliwienia rzuconej przez Konopnicką myśli, że *Oda* jest pierwszą zapowiedzią Improwizacji Konrada¹.

Chaos fizyczny, wynikający z wzajemnej waśni żywiołów, został ukrócony twórczym słowem Wszem-mocnego, który wyprowadził z niego świat rzeczy; ale chaos moralny jeszcze nie ustał, jeszcze trwa wojna żywiołów chęci, jeszcze — przypomnijmy — wszelkiego rodzaju płazy w skorupie uganiają się za żywiołami drobniejszego płazu.

Czegóż więc potrzeba, aby i ten chaos ustąpił, żeby i z niego wyłonił się świat ducha? Do tego potrzebne jest płomienne słowo miłości. Ale z takim słowem nie wystąpi egoistyczna starość.

„Młodość go pocznie na swoim łonie“. Tu tkwi rozwiązanie całej *Ody*, korona, wieńcząca etyczną koncepcję młodości.

Skąd poeta wziął atoli tę paralelę przedziwną?... Nie należy jednak stawiać pytania w takiej naiwnej formie, boć naturalne, że zrodziła się ona w młodzieńczej płomiennej duszy Mickiewicza. Można natomiast postawić pytanie, skąd wziął poeta elementy tej paraleli? Każda twórczość bowiem sprowadza się do połączenia w całość harmonijną pewnych elementów. Konst. Wojciechowski² chciał w tem miejscu ustalić wpływ na Mickiewicza jego „przyjaciela“ warszawskiego — Koźmiana, a szczególnie jego *Ody na pokój roku 1809* napisanej na cześć Napoleona. W utworze autora *Ziemiaństwa* dopatruje się Wojciechowski

¹ *Bluszcz* 1883 [obecnie w zbiorze *O Beniowskim*, Warszawa 1910, str. 57].

² *P. T. M.* VI., 329.

wplywu J. B. Roussa, a mianowicie jego *Grandeur de Dieu*. Zestawienie to nie wydaje mi się jednak przekonywującym: obaj ci poeci mówią tylko o twórczem słowie Boga, wyrzeczonym do chaosu, o co przecież Mickiewicz nie potrzebował zwracać się ani do Koźmiana, ani do Roussa — ponieważ znał je doskonale z Biblii. Nie. Kwestja ta jest bardziej skomplikowana i dotyczy istoty wyobrażenia o chaosie, określonego przez poetę jako kłótnia elementów, — i w tem zawiera się właśnie zasadnicza treść Mickiewiczowskiego wyobrażenia. Takiego rodzaju chaos już panował według niego niegdyś, w świecie fizycznym.

W krajach zamętu i nocy,

Skłóconych żywiołów waśnią.

A dziś podobny stan mamy jeszcze w świecie duchowym:

W krajach ludzkości jeszcze noc głucha,

Żywioły chęci jeszcze są w wojnie.

Twórcze słowo i tu i tam dąży do ukrócenia owej walki elementów między sobą. Z tego widzimy, że Mickiewiczowskie wyobrażenie o pierwotnym chaosie niema nic wspólnego z legendą biblijną, w której jest mowa tylko o próżni i ciemnościach. U Roussa i u Koźmiana również nic tu innego nie znajdujemy. Obaj idą śladami podania biblijnego.

Skąd więc Mickiewicz wziął to wyobrażenie o pierwotnej „waśni“, tak nieodzowne dla jego paraleli? Odpowiem: ze starożytnej kosmogonji, a mianowicie z Owidjusza. Dla łacińskiego poety (na początku jego *Metamorfóz*) chaos sprowadza się właśnie do waśni żywiołów wszechświata.

Non bene junctarum discordia semina rerum...

Obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno

Frigida pugnabant calidis, humentia siccis...

A boski akt stworzenia dokonywa przerwania tej waśni żywiołów:

Hanc deus et melior litem natura diremit.

Oto znów widzimy w Mickiewiczzu ucznia starożytności: jego Bóg — Stwórca, to nie Jehowa biblijny, ale — bóg starożytny, który położył koniec żywiołów waśni i ukształtował harmonijny kosmos na zrębie pierwotnego chaosu.

VIII.

Jeżeli czytelnik uważnie śledził do końca bieg naszych roztrząsań o młodzieńczych utworach wieszczą i — jak mi się wolno spodziewać — przyzna, że rzuciły one pewne światło na genezę tych utworów, to sędzę, nie mógł nie zauważyć, że opieraliśmy się głównie na zależności Mickiewicza od studjowanych przezeń wzorów starożytnych. Autorowi tych uwag, jako filologowi — klasykowi, łatwiej niż innym udało się dostrzec tę zależność; tembardziej przeto uważał on za swój obowiązek podzielić się z czytelnikami swemi spostrzeżeniami.

Co się tyczy zastosowanej tutaj metody, to jest ona najzupełniej odpowiednią. Jeżeli, — zgodnie z ogólnie znanem twierdzeniem Goethego, na które godził się i Mickiewicz, — każdy, kto pragnie zrozumieć poetę, musi poznać jego kraj ojczysty, to i my powinniśmy zwrócić szczególną uwagę na duchową krainę naszych poetów, z której czerpali oni siły ożywcze dla swego ducha. Kto chce poznać Mickiewicza, musi wystudjować to, co studjował poeta, a mianowicie starożytnych pisarzy, którymi wyjątkowo gorliwie zajmował się Mickiewicz w epoce wileńskiej i kowieńskiej.

Dawniej można było nie mieć o tem dokładnych

wiadomości. Obecnie *Nieznane pisma* nie pozostawiają w tym względzie żadnej wątpliwości. Są one nieocenionym materiałem dla nieodzownego w przyszłości opracowania zagadnienia o stosunku Mickiewicza do świata starożytnego. Wyjątkowo cennym dla wyświeślenia tej kwestji jest referat poety z dnia 26 marca 1820 roku¹, w którym 21-letni Mickiewicz gorąco staje w obronie wszechstronnego poznania literatury starożytnej. „Nie miejsce tu rozprawiać o pożytkach starożytnej literatury; nikt im, jak się zdaje, zaprzeczyć nie śmie... Wkorzeniony głęboko jest przesąd, że można z przekładów greckie pisma i łacińskie rozumieć. Bić należy przeciw takiemu przesądowi, wystawić w ogólności niedołężność przekładów z greckiego a niedostatek przekładów z łacińskiego etc.“.

Słowa te są pięknym nowym objawem odległej tradycji humanistycznej, będącej niegdyś chlubą naszej ojczyzny. Jeszcze w w. XV włoski humanista Andrea Brenta opowiadał mieszkańcom Rzymu, że ongi, gdy był jeszcze chłopcem, słyszał od swego nauczyciela Greka, Demetriusa Chalcondylosa, o „sławnem i potężnem państwie Sarmackiem, gdzie język nasz brzmi tak po naszymu, że jest to największa rozkosz wsłuchiwać się, kiedy mieszkańcy tego kraju rozmawiają między sobą, jak gdyby byli obywatelami Rzymu starożytnego“.

Dawna i stara jest ta piękna tradycja humanistyczna. Cóż stało się z nią w czasach dzisiejszych? Nie rzucajmy kamieniem na niewinnych. Jeżeli szkoła klasyczna hr. Tołstoja nawet wśród uczniów Rosjan wychowywała niechęć do języków starożytnych i świata starożytnego, mimo udzielanej im nauki w języku ojczy-

stym, to podobne skutki tembardziej były nieuniknione wśród młodzieży polskiej, której podawano obcy nektar w czarze zupełnie jej obcej. Ale i nasi rodacy niech nie rzucają kamieniem potępienia na niewinnych... Wszystkie narody Europy czerpały moc duchową dla swego odrodzenia z gleby starożytnej, owej *fecunda libertatis terra*. I gdyby dzisiaj stanął przed nami autor *Ody do młodości*, to tę a nie inną wskazałby nam na pewno drogę: *in hoc signo vinces!*

1915 r.

¹ *Nieznane pisma*, str. 66 i nast.

UWAGI NAD GRAŻYNĄ

[Rozprawa niniejsza, podobnie jak poprzednia, powstała czasu wojny w Petersburgu i drukowana była w temże czasopiśmie *Mysł Narodowa* 1916, str. 533—553. I tutaj również w tym przedruku uwagi, nie pochodzące od autora, ujęte zostały w nawiasy prostokątne].

I.

Miło jest poddać się urokowi dzieła poetyckiego, jako skończonej całości, leżącej wszystkimi swojemi częściami w jednej płaszczyźnie świadomości twórcy. Takie jest, w istocie, jego przeznaczenie, w tym celu było stworzone. Większość czytelników nie zna innego stosunku do dzieła sztuki, a jeśli przy takim stosunku spostrzegają w niem sprzeczności, uważają je za „wady” rozbieranego dzieła i ze swego punktu widzenia, oczywiście, mają słuszość.

Niemniej miło jednak, gdy mamy do czynienia z genjuszem, przyglądać się jego pracy twórczej, śledzić rozwój dzieła w różnych okresach, od powstania pierwszego pomysłu do ostatecznej redakcji skończonego utworu. Przy takim rozbiorze g e n e t y c z n y m sprzeczności tracą swe znaczenie ujemne, najczęściej bowiem tłumaczą się przynależnością do dwu różnych okresów dzieła i dlatego przestają być sprzecznościami, jak siwa głowa starca i krucze włosy młodzieńca w życiu jednego i tego samego człowieka. Są poematy, których, właśnie dla ich genialnego niewykończenia, po prostu niepodobna traktować inaczej jak genetycznie. Takim jest *Faust* Goethego, takimi są *Dziady* Mickiewicza.

Co się tyczy *Grażyny*, to względem niej długo uznawano tylko pierwszy punkt widzenia: znano ją w tej postaci, w jakiej zjawiała się w wydaniu książkowym wileńskim z roku 1823, chwalono lub ganiono, ale chwalono lub ganiono jako skończoną całość, w jednej chwili wyłonioną ze świadomości twórcy.

Traktowanie genetyczne stało się możliwem dopiero od chwili odnalezienia autografu poematu, znajdującego się w bibliotece hrabiów Przeździeckich; pierwszą o nim wiadomość podał K. Wł. Wójcicki w warszawskim wydaniu pism Mickiewicza z r. 1858, ale całkowity jego przedruk dał po raz pierwszy W. A. Bruchnalski¹. Jednocześnie ten sam autor² idąc za przykładem Wł. Nehringa, J. Tretiaka, Br. Chlebowskiego, P. Chmielowskiego, poświęcił poematowi artykuł p. t. *Geneza Grażyny*, w którym starał się dokładnie od swych poprzedników przeprowadzić granicę między historją i fantazją, pierwiastkami własnymi i obcymi. Jednak i po nim zostało wiele do zrobienia, zagadnienie powstania *Grażyny* istnieje po dziś dzień, Miałem możność zapoznać się nieco z tem, co dla zagadnienia tego uczyniono po Bruchnalskim; wogóle wszakże muszę i tutaj powtórzyć zastrzeżenie i prośbę wyrażone w artykule o poezji filareckiej na wypadek, gdyby którakolwiek z następujących uwag została już uczyniona przez badaczy, których prace były dla mnie niedostępne³.

¹ W *Pamiętniku Tow. Lit. im. Ad. Mickiewicza*, t. III (1889), str. 215 i nast., oraz w osobnej odblacie.

² W *sprawozdaniu z czynności Zakładu nar. im. Ossolińskich* za rok 1889, str. 30 i nast., oraz w odblacie.

³ [Z takich prac „niedostępnych“, a dawniejszych od niniejszego studjum, w rachubę wchodzi właściwie jedna tylko: uwagi

II.

Zacznijmy od samej idei poematu.

„Odynieć kiedyś w liście do S. Korsaka napisał, że źródła kultury jego i Adama były te same, i wymienienia między innemi obok Homera, Tassa i Wirgiljusza, także romanse i romansowe powieści, tłumaczone z francuskiego“¹. Zgodnie z tą wskazówką Chlebowski gruntownie zbadał wpływ *Jerozolimy Wyzwolonej* na *Grażynę*; Bruchnalski z tegoż stanowiska bada romanse francuskie, zwłaszcza *Numę Pompiljusza* i *Gonzalwa z Korduby* Florjana; nie pominęto Ossjana i Waltera Scotta; nawet Kamille Wirgiljusza uznano—obok wielu innych—za wzór bohaterski Mickiewicza. Zapomniano tylko tego, kogo Odynieć wymieniał na pierwszym miejscu: Homera².

Prawda, Bruchnalski w swoim wydaniu *Grażyny*³ upatruje wpływ pogrzebu Patroklosa i Hektora na opis pogrzebu mniemanego Litawora, ale sądzi o tych reminiscencjach, że one dostały się do *Grażyny* nie wprost

o stosunku *Grażyny* do *Iljady* wypowiedziane przez K. Wojciechowskiego we wstępie do wydania *Grażyny* u Westa w Brodach (b. w. r.; str. 74). Rozprawa Ign. Chrzanowskiego *Źródła klasyczne dwu utworów romantycznych* (ogłoszona obecnie w tomie *Z epoki romantyzmu Kraków*, b. w. r. str. 195 n.), której cz. I traktuje o związkach, zachodzących między *Iljadą* a *Grażyną*, powstała — aczkolwiek niezależnie — już po ogłoszeniu niniejszego studjum i wydrukowana była w *Roczniku Tow. Nauk. w Warszawie* za r. 1917. Jednakowoż żadna z tych prac głównego problemu poniższych rozważań nie porusza.

¹ Bruchnalski, 53.

² Jeżeli nie liczyć uwagi, mimochodem rzuconej przez prof. Tretiaka (*Młodość Mickiewicza*, II, 130): „Litawor—to niby Achilles litewski“.

³ *Dzieła Ad. M.*, wydanie Tow. im. Ad. M., III, 93.

z *Iljady*, ale za pośrednictwem Strykowskiego, który przy opisie pogrzebu Swintoroga przytacza z *Iljady* w przekładzie łacińskim właśnie wyżej wymienione dwie sceny pogrzebowe. Ja jednak sądzę, że wpływ *Iljady* był o wiele głębszy.

Młody rycerz, obrażony chciwością wodza, buntuje się przeciwko niemu, uciekając się przytem do pomocy wspólnego wroga. W obronie sprawy narodowej jednak występuje najdroższa dlań istota, rzuca się na wroga w jego zbroi, myląc tem wszystkich, i ginie w walce. Rycerz mści się za nią, lecz zemsta nie zmniejsza żalu, że przez nierozumny gniew utracił to, co nad wszystko ukochał. — Oto w kilku słowach treść *Iljady*; tak, ale jednocześnie jestto treść *Grażyny*; naśladując „pieśń o gniewie Achillesa“, Mickiewicz napisał nową „pieśń o gniewie Litawora“.

Dalej interesującą jest rzeczą porównać opis tego gniewu u obu poetów. U Mickiewicza będzie to długa rozmowa Litawora z Rymwidem (w. 78—480), w szczególności skarga Litawora (w. 340: „dość tego, Rymwidzie!“ do w. 452), który jest oburzony, że Witold zabiera mu Lidę. Czyż nie dosyć, że z powodu złości Witoldowej wszyscy książęta litewscy ustawicznie są na koniu, walcząc to z Krzyżakami, to z Polakami (zanotujmy mimochodem homerycki epitet Polski „pięknie zbudowanej“ — *euktimenês*).

- 366. Z łupów po łupy i z bitwy na bitwę
Świat, jako wielki, zbiegliśmy dokoła
- 372. A cośmy skarbu z zamków wyłamali,
- 375. Jemu znosimy, spędzamy ochotnie.
Na trudach naszych w potęgę urasta...
- 400. A ja, com zyskał za rany i znoje?
- 422. Cóżem chciał wynieść z ognia i kurzawy?
Państwa czy skarby? Nie, nic, kromia sławy!

Ale i sławą wszystkim ponad głowę
Witold podleciał, Witold wszystkich gasi...

- 432. Przecież nie zajrzym, Niech walczy, niech gromi:
Niechaj się w imię i skarby bogaci:
Tylko niech zęba chciwego poskromi
Od swych ojców, od ziemie swej braci.

Wszystko to są achillesowskie motywy. Tak właśnie Achilles, opowiadając Odysseuszowi, skarży się na chciwość i niewdzięczność Agamemnona. „Wiele nocy bezsennych spędziłem—mówi (IX, w. 325 i nast.)—wiele krwawych dni na wojnie, walcząc z mężami dla niego. Dwanaście miast zdobyłem natarciem z morza, jedenaście—w walce lądowej na trojańskiej równinie, ze wszystkich pobrałem wiele pięknych skarbów, i przynosiłem wszystko i oddawałem Agamemnonowi; on, będąc zawsze w tyle, przyjmował je, niewiele rozdarował, większą część sobie zostawił“. Dalej i on powiada, „że pogardził długiem życiem dla sławy (w. 410—413) i tem przypomina nam inną skargę (I, w. 352 i nast.): „Jeżeli już niedługo żyć mi sędzono, to niechby przynajmniej sławę dali mi bogowie; ale i tego już nie mam: zbezcześcił mnie Agamemnon“.

To podobieństwo przewyższa wszystko, co przytaczano na dowód zależności Mickiewicza od Tassa; ale najbardziej uderzającym wydaje mi się następujące. Gdy Achillesowi wydaje się, że jego rozmowa z posłami Agamemnona nadmiernie się przeciąga, ucieka się do takiego podstępu, by ją zakończyć uprzejmie (w. 620): „Tak, rzekł i milcząc, brwi poruszeniem dał znak Patroklesowi, żeby miękkie usłał Fenixowi łożo: a to w tym celu, by posłowie rychlej pomyśleli o wyjściu z namiotu“. Tego motywu zapożyczył Mickiewicz (w. 474):

To powiedziawszy, usiadł i w dłoń klasnął;
Skoczyli słudzy, kazał zwlekać szaty

I legł, nie na to może, aby zasnął,
Lecz aby Rymwid miał się precz z komnaty.

O interesującym warjancie tych wierszy niżej będzie mowa, tu przytoczyłem je jako jeden więcej dowód, że istotnie, zgodnie ze słowami Odyńca, Homer zajmował pierwsze miejsce wśród źródeł natchnienia Mickiewicza.

III.

Krytyka *Grażyny* wytknęła przedewszystkiem dwie wady w kompozycji: nieprzyjęcie posłów krzyżackich przez Litawora i jego twardy sen o poranku dnia. Rękopis dowodzi, że poeta widział obie wady, że chciał je złagodzić, lecz jednocześnie nie chciał zanadto zmieniać gotowego już poematu. Na tem polega główna wartość autografu.

W samej rzeczy, jak ma się sprawa z posłami? Przybywają późnym wieczorem: „Książę jest w zamku?” Proszą ich, by poselstwo odłożyli do rana, oni zaś domagają się stanowczo, by ich przyjęto tej jeszcze nocy, przyczem ich wódz — jak się potem (w. 644) okazuje, Komtur Dietrych von Knieprode — każe nieść do księcia swój pierścień: „Skoro ujrzy godło, pozna kto jestem”. Straż woła Rymwida, który podejmuje się pójść do księcia. Czy bierze z sobą pierścień Komtura? Należy przypuszczać, że tak; ale oczywista, że go Litaworowi nie pokazuje. Nic dziwnego: jak dowiadujemy się z w. 225, chciał on sam wprzód księcia wybadać, w jakim celu przyjechali posłowie. Tak więc idzie do księcia. Litawor (w. 80) słucha, co Rymwid o Niemcach powiada, ale co innego ma na myśli i korzysta ze sposobności, by serce przed Rymwidem otworzyć. — Ten słucha, odpowiada, potem podchodzi do okna i jakby spostrzegając mówi (w. 216):

Jakiegoś widzę rumaka przy wieży,
A tuż i rycerz oparty na łęku,
Drudzy dwaj chodzą, konie wodząc w rękę;
Posły niemieckie — poznałem z odzieży;
Czy ich zawołać? czyli niech na dole
Przez usta sługi odbiorą twą wolę?

Otóż tutaj właśnie autograf daje nam — wśród wielu nic nie znaczących — bardzo doniosły warjant; mianowicie czwarty z przytoczonych wierszy miał pierwotnie formę następującą:

To są posłowie — poznaję z odzieży.

Tutaj czas terażniejszy jest bardzo znamieny: jest asne, że Rymwid udaje, jakoby teraz dopiero zauważył posłów niemieckich. A jeżeli tak, toć oczywista, że o komturze nic nie wspomniał księciu, i Litawor nie domysła się, jaki znakomity gość czeka w podwórzu. Pytanie: „Czy ich zawołać? i t. d.” podsuwa księciu decyzję: z prostymi rycerzami nie warto robić sobie kłopotu; zaopiekuje się nimi Rymwid, ten sam Rymwid, który mógł nawet szyki sprawiać, pańską zastępując wolę (w. 856). Tego zdania widocznie jest i książę: w przybyciu posłów widzi on tylko dowód, że mistrz pruskiego zakonu dotrzymał danego słowa (w. 252), nie przypuszcza, żeby miało inne znaczenie.

Przy takiej — pierwotnej — koncepcji poety zarzuty tracą podstawę; mamy tu mądry plan Rymwida, by Litawor sam nie mówił z posłami. Ale przytem niespodziewanie staje nowa sprzeczność: w. 219:

To są posłowie — poznaję z odzieży

nie godzi się z w. 80:

Słucha, co Rymwid o Niemcach powiada¹

Jeżeli Rymwid już pierwszej opowiedział księciu

¹ W autografie: o posłach powiada.

o Niemcach, to tem samem odjął sobie możność udawania, że ich teraz dopiero spostrzegł. Logika wymagała, żeby poeta, zgodnie ze swą pierwotną, trafną i uzasadnioną koncepcją, zmienił w. 80, innemi słowy: żeby znalazł dla Rymwida inny powód do rozmowy z księciem. Akcja w tem miejscu (od w. 75) mogłaby się rozwijać np. następująco: „Rymwid wziął pierścien i stanął namysławiając się, jak postąpić. Nagle zjawia się sługa i wzywa go do księcia¹. Rymwid posłuchał i przyszedłszy na pokoje książęce, postanowił do czasu nic nie mówić o posłach, spodziewając się, że książę sam cel ich przybycia mu wyjawi. I oto książę zaczął“ i t. d. Wtedy wszystko byłoby bez zarzutu. Ale wiemy, że Mickiewiczowi przy końcu ciążył ten poemat, pisany—według własnego wyznania poety—*Musa invita*. Do poczynienia radykalnych zmian zabrakło mu energii: zauważywszy sprzeczność między w. 80 a 219, zastąpił w tym ostatnim wierszu czas teraźniejszy: „poznaję“ przez czas przeszły: „poznałem“. To nam pozwala—w przeciwieństwie do pierwotnego pomysłu, lecz zgodnie z w. 80—odnieść poznanie do chwili, kiedy Rymwid przechodził przez podwórzec, dążąc do księcia. Ale co zrobił z pierścieniem komtura? Możemy przypuszczać, że podczas rozmowy (w. 536—579) oddał go księżnie, ta zaś (w. 613—616) przez swego giermka zwróciła go właścicielowi; *minima non curat praetor*. W każdym razie nie pokazywał go księciu.

¹ Taką, jak się zdaje, była koncepcja pierwotna, wcześniejsza od autografu. Jej ślad pozostał w w. 677, gdzie Rymwid mówi: „Książę mię woła w największym zapale, rozkazał“. Tak w autografie. Przed oddaniem do druku Mickiewicz zauważył sprzeczność i zmienił ten wiersz tak: „Niedawno wołał, w największym zapale rozkazał“ i t. d.

IV.

Drugi zarzut krytyki—to twardy sen Litawora. Nie wdając się w jego ocenę, zauważę wszakże, że z tym zarzutem, z jego możliwością liczył się sam poeta; autograf dowodzi, że szereg ustępów, tłumaczących twarde sen Litawora, został wstawiony do gotowego już poematu. Jedno z tych miejsc, w. 466, było zauważone już przez Bruchnalskiego¹.

Wiesz, com rozkazał: bądźcie w pogotowiu.
Ja legnę, może duch troskliwy spocznie,
Bom trzy dni nie spał. Teraz jeszcze mrocznie.
Świt będzie widny: ruszymy niezwłocznie,
Synom Kiejstuta w Lidzie zostawimy
Godne dziedzictwo: popioły i dymy!

W autografie to miejsce ma formę następującą:

Wiesz, com rozkazał: niechaj w pogotowiu
Wraz wojsko stanie i w polu wypocznie;
Wprzód, niż na niebie błysną rogi nowiu,
Sprawiwszy swoje, powrócisz niezwłocznie,
Krewnym Kiejstuta w Lidzie zostawimy i t. d.

Prawda, że w tej formie posiada też ono inne usterki: wypoczynek wojska w tym czasie wydaje się nieuzasadnionym, a rogi nowiu pojawiają się na niebie wczesnym wieczorem, nie zaś nad ranem. Tak więc omawiany ustęp w redakcji ostatecznej zyskał pod każdym względem. Bruchnalski jednak myli się, sądząc, że jest to jedyne miejsce, gdzie poeta umotywował jeden szczegół lepiej w druku, niż w autografie. Takie lepsze umotywowanie snu Litawora znajdujemy w w. 60 i nast.:

Zacóż dotychczas w Litawora wieży
Lampa, jak gwiazdka, między kratą mruga?

¹ P. T. M. III, 218.

Wszak dziś powrócił, jeździł w kraj daleki.
Snu potrzebują troskliwe powieki.
On przecie nie śpi. Posłano na zwiady...

W autografie znowu niema tej przygotowawczej aluzji do snu Litawora, o którym później jest mowa; czytamy tam:

Zacóż dotychczas w Korybuta wieży
Lampa, jak gwiazdka, między kratą świeci?
Pan musi nie spać. Posłano na zwiady...

Wreszcie w związku z tem uzasadnieniem jedno jeszcze miejsce zostało zmienione lekko, lecz nadzwyczaj charakterystycznie: to znany już nam ustęp, w którym poeta wyzyskał podstęp Achillesa względem posłów Agamemnona (w. 476 i nast.). W autografie miejsce to ma postać następującą:

Skoczyli śludzy, kazał zwlekać szaty
I legł nie na to pewnie, aby zasnął.
Lecz aby Rymwid miał się precz z komnaty.

Ale po zmienieniu w. 466 i nast., o których mówiliśmy przed chwilą, powstała sprzeczność między nowym wierszem 467: „Ja legnę, może duch troskliwy spocznie i ciało trochę pokrzepię na zdrowiu”, — a w. 476: „I legł, nie na to pewnie, aby zasnął”. I tu jednak poeta zadowolił się tylko nieznaczną zmianą, łagodząc sprzeczność, lecz nie usuwając jej; w. 476 został wydrukowany tak: „I legł, nie na to może, aby zasnął”.

Tak cenił Mickiewicz motyw homerycki!

W jaki jednak sposób, pytamy, uzasadniony był w redakcji pierwotnej ten twardy sen bohatera? Zobaczmy.

V.

Rzecz w tem, że w kompozycji *Grażyny* są inne jeszcze, poważniejsze usterki. Należą tu przedewszyst-

kiem oba spotkania Rymwida i Grażyny (w. 538—580 i 697—762), w treści zupełnie jednakowe. W obu rozmowach Grażyna mówi Rymwidowi, że niebezpieczeństwo nie jest tak groźne, że gniew księcia może ostygnie — i za każdym razem słyszy od Rymwida odpowiedź, że zwlekać niepodobna, ponieważ hufce tej samej nocy mają wyruszyć w pochód. To nasunęło prof. Tretyakowi¹ myśl, że dwa spotkania są poprostu pleonazmem, że w pierwotnej koncepcji istniało tylko jedno. Myśl ta wydaje mi się wielce szczęśliwą; potwierdza ją w zupełności ta okoliczność, że wiersze 766—772, przy ostatecznej redakcji włożone w drugą rozmowę, w autografie znajdują się w pierwszej, następując po w. 571, a z tego miejsca zostały wykreślone.

Ta okoliczność nabiera znaczenia w związku z następującą. Jak wiadomo, pierwotnym bohaterem *Grażyny* był nie Litawor, lecz Korybut, książę siewierski, jego zaś wrogiem — nie Witold, lecz Kiejstut. Obie te zmiany miały wspólną przyczynę: usunięcie mylnego mniemania, jakoby Nowogródek Siewierski, gdzie panował Korybut, był identyczny z rodzinnym poety Nowogródkiem. O tym pierwotnym swym błędzie mógł się poeta przekonać najprędzej w bibliotece szczorsowskiej, gdzie pracował w końcu 1821 roku, a ponieważ w autografie z początku jest mowa o Korybucie, pod koniec zaś o Litaworze, więc też przypuszczenie Bruchnalskiego, że rękopis był pisany w Szczorsach, jest wielce prawdopodobne.

Gdzież jednak dokonała się zmiana w redakcji? Po raz ostatni w rękopisie imię Kiejstuta, zamiast późniejszego Witolda, spotykamy w w. 662, po raz pierw-

¹ *Młodość Mickiewicza*, II, 109.

szy wymieniony Litawor zamiast Korybuta w w. 798. Zmiana więc zaszła między rozmyślaniem Rymwida po odprawie posłów przez giermka Grażyny a wyjściem mniemanego Litawora do wojska. Kombinując ten rezultat z poprzedzającymi rozważaniami, dochodzimy do wniosku, że zmiana zaszła przed drugą rozmową Rymwida z księżną. Przed nią mamy redakcję kowieńską—dlatego mowa o Korybucie; po niej—szczorsowską, dlatego mowa o Litaworze. Rzecz rozumiała, że między jedną a drugą upłynął pewien czas, w ciągu którego mogły zajść i inne zmiany w pierwotnym pomysle poematu, m. in. także zdwojenie widzenia się Rymwida z Grażyną—albo raczej, według wcześniejszej redakcji, Karyną.

Jak miał się rozwijać poemat według redakcji pierwotnej, gdzie była jedna tylko rozmowa?

Należy pamiętać przede wszystkim, że rozwiązanie fabuły—zjawienie się Grażyny-Karyny w zbroi męzowskiej i jej śmierć ofiarna—było przewidziane przez poetę od samego początku; już w pierwszej połowie poematu czytamy (w. 501 i nast.):

Ona się jedna w całym dworze szczyci,
Że bohaterską Litawora postać
Wzrostem wysmukłej dorówna kibici.

Słowa te usprawiedliwiają, dlaczego Rymwid i inni mogli księżnę w zbroi wziąć za Litawora. Jeżeli tak, to do pierwotnej koncepcji należy i twardy sen księcia, który dał księżnie możliwość nałożyć w jego sypialni zbroję i zamiast niego pojawić się przed wojskiem.

Teraz proszę, by czytelnik zechciał sobie przypomnieć, że w koncepcji pierwotnej ten sen nie był motywowany znużeniem księcia; przeciwnie, tyłkrotnie przeze mnie cytowany w. 476 (R₁ w. 470): „I legł, nie

na to p e w n i e, aby zasnął“, dowodzi, że księżę wcale nie chciał zasnąć. Samego Rymwida sen ten wprawia w zdziwienie (R₁ w. 666 i nast.):

Zbliża się ku drzwiom, w pokoju noc cicha,
A księżę dotąd snem twardym oddycha.
„Cuda prawdziwe! Nie odgadnę cale,
„Jakim dziś wszystkie rzeczy biegą torem:
„Księżę mię woła w największym zapale,
„Rozkazał wojsko zgromadzić wieczorem,
„A sam śpi dotąd?

Dlatego możemy postawić pytanie; czem umotywowany został w pierwotnej, kowieńskiej redakcji ten twardy sen Litawora?

Odpowiedź daje nam poemat, który uznaliśmy za główny wzór *Grażyny*:—*Iljada*.

Wszystkim czytelnikom pamiętna jest oryginalną pięknoscią, nieco zmysłową, lecz jednocześnie przedziwnie czystą, pieśń XIV, zatytułowana: *Oszukanie Zeusa*. Nie chcąc, by za wolą Zeusa Trojanie zadali porażkę Achejczykom, Hera udaje się do Zeusa i swą pieszczotą go usypia, podczas jego snu zaś przez Posydona daje zwycięstwo Achejczykom i napad Trojan na okręty zostaje odparty.

Czy można przypuścić, że i w *Grażynie* pierwotnie sprawa rozwijała się podobnie? Nie uwierzy temu czytelnik ostatecznej wileńskiej redakcji: wszak w w. 607—po rozmowie księstwa, którą przez szparę podpatrzył i podsłuchiwał Rymwid—powiedziano wyraźnie:

...już w swój gmach niewieści
Odeszła księżna.

Otóż tu przychodzi nam z pomocą autograf, zmieniając domysł w pewność. Istotnie napisano tam (w. 601 n.):

...już w swój gmach niewieści
Musiała odejść.

Tak więc jej odejście—to tylko domysł Rymwida; w rzeczywistości nie odeszła. Została u księcia; jasne, w jakim celu. A skoro tak, to niema miejsca na drugą rozmowę z Rymwidem; od księcia wyszła księżna dopiero poto, by w jego zbroi połączyć się z wojskiem.

Warto uważnie rozejrzeć się w scenie między księciem a księżną, poczynając od w. 596: w autografie scena ta ma postać następującą (przyczem zmiany w ostatecznej redakcji, wyjąwszy przytoczony wyżej w. 607 i nast., nie posiadają większego znaczenia):

Rozmowa coraz żwawsza i zmieszana,
Coraz wolniała, coraz trudniej słychać.—

Gdyby księżna namawiała męża do zaniechania wyprawy, rozmowa powinna by stawać się coraz żywszą i głośniejszą, jak to było w rozmowie księcia z Rymwidem. Otóż nie—księżna prosi, by mąż noc tę jej poświęcił; przy takim temacie niżenie głosu jest zupełnie naturalne:

Częściej głos pani, bardzo rzadko pana.

W rozmowie z Rymwidem było odwrotnie: na 123 wiersze Rymwida mamy tam przeszło 200 wierszy księcia.

Milczał, niekiedy zdawał się uśmiechać.

Ten uśmiech, rzecz jasna, to nie uśmiech szyderczy, którym książę (w. 102) zaprawia rozmowę z Rymwidem; widoczna, że z księżną mówi o czym innym:

Nakoniec księżna padła na kolana.

Wstał, nie chciał podnieść, a nie śmiał odpychać.

To ostatnie jest tylko domysłem Rymwida; w ostatecznej redakcji poeta podkreślił to jeszcze mocniej:

Wstał, nie wiadomo, podnieść, czy odpychać,

Kilka słów znowu wymówił goręcej,

A potem umilkł i nie mówił więcej

I było cicho. Znowu postać w bieli

Przemignie ku drzwiom, klamką zaszeleści:

Tak więc pozornie gotuje się wyjść—taką groźbę mogła zaryzykować, pewna, że nie będzie potrzebowała jej wykonać¹. Istotnie, drzwi nie otworzyła, choć Rymwid przypuszcza, że to uczyniła:

Czy uprosiła, czy się nie ośmieli
Dłużej go prosić—już w swój gmach niewieści
Musiała odejść.

I tu sam odchodzi; dalsza jego obecność, rozumie się, była niemożliwa. Jest stroskany niepewnością: czy uprosiła, czy też nie ośmieli się dłużej go prosić? Ale oto przechodzi obok Krzyżaków; widzi, jak giermek księżny każe im wyjeżdżać. Tu staje się dlań widocznem, że księżna dopięła celu (w. 663 i nast.):

Wtem jeden uśmiech i słówko miodowe
Wytrąca oręż, zmusza do powrotu.
A jam zapomniał—widzę, żem zbyt stary—
Co to jest młodość i niewieście czary!

Nie wiedział Rymwid, jak dalece miał słuszość, mówiąc o czarach niewieścich. Mimo to w dalszych rozmyślaniach rzecz wydaje mu się wątpliwą (w. 683):

Inaczej wniosłem z wczorajszej rozmowy...
Wprawdzie żadnemu nie słyszał wyrazu...

Jeżeli poeta tak rzecz prowadził, że Rymwid żadnego nie słyszał wyrazu, to, rzecz prosta, dlatego, iż treść rozmowy była zgola inna, niż mógł przypuszczać. Tu jednak znajdujemy się bezpośrednio przed zmianą koncepcji: od w. 685 rozpoczyna się nowa koncepcja, poemat o Litaworze, zamiast dotychczasowego poematu

¹ Podobnie w XIV pieśni *Iliady* Hera, wzór Karyny pod tym względem, udaje, że chce od Zeusa pójść do Okeanosa, Zeus zaś ją zatrzymuje.

o Korybucie. Po tej zmianie poeta, już w wydaniu wileńskim, dodał po w. 684:

Lecz długie prośby, głos pana surowy—

Wiersz ten, którego w rękopisie niema, radykalnie zmienia charakter rozmowy księcia z małżonką.

Tak więc według pomysłu pierwotnego — w poemacie Korybuta—akcja miała rozwijać się w sposób następujący. Po rozmowie z Rymwidem—jednej tylko księżnie przychodzi do głowy myśl zbawcza, od której—według autografu—los państwa zawisnie. Ona przez swego giermka, jak gdyby w imieniu księcia wyprawi posłów, wyrządzając im tym sposobem krwawą obrazę; sama pieśczętą małżeńską uśpi księcia, w jego zbroi stanie na czele wojska, poprowadzi je na obrażonych i zemstą dyszących Krzyżaków i w ten sposób zapobiegnie walce bratobójczej¹.

Dlaczego poeta zaniechał tej koncepcji? Myślę, że metamorfoza jego „Litewki“ jest w związku z przeobrażeniem, które się dokonało w jego duszy pod wpływem przebytej tragedji miłosnej. Przedtem pociągaly go poematy swawolne Woltera; tłumaczył jego *Pucelle* i pisał pod jego wpływem swą lekkomyślną *Anielę*. Wtedy scena uśpienia księcia pieśczętą małżonki wydawała mu się możliwą. Teraz stał się czystszy i surowszy, pierwiastku zmysłowego nie mogło być w tej, która miała się stać jego Dziewicą Orleańską—w duchu nie Woltera, lecz Szyllera.

¹ O tem, że ona sama może zginąć, mogła nie myśleć: wszak jest amazonką, „Karyną“, to jest: waleczną. Podobnie i Patrokles, występując przeciwko Trojanom, nie myślał, że będzie zabity. W późniejszej redakcji psychika była inna.

VI.

Drugą zmianę w koncepcji pierwotnej znajdujemy w opisie zgonu księżny.

Z początku mniemany Litawor zmusza do cofania się nieprzyjaciół i wrzyna się w ich szeregi; gdy jednak widzą, że nie jest tak silny, jak śmiały, przestają się bać rycerza i otaczają go (w. 879—89). Rycerz omal nie ginie; w chwili największego niebezpieczeństwa przebijają się doń swoi i otaczają go murem (w. 892—902), aż wreszcie sam komtur wprowadza w bój rezerwy, które przechylają zwycięstwo na stronę krzyżacką; Litwini rozbici (w. 911—17).

Wtem z góry zagrzmiął straszliwy głos męża.

To efektowne zjawienie się prawdziwego, choć niepoznanego Litawora również zapożyczono zostało z *Iljady*; tak właśnie Achilles, zapomniawszy o gniewie, zjawia się nad tłumem walczących, by uratować nie życie wprawdzie, lecz przynajmniej ciało swego druha Patrokla (XVIII. w. 215 i nast.). „On zatrzymał się nad rowem; stojąc nad nim, krzyknął i wprawił Trojan w niewypowiedziane zamieszanie. Trzykroć nad rowem zawołał mężny Achilles, trzykroć zadrzeli Trojanie i ich sławni sprzymierzeńcy...“ Istotnie, aby nie było żadnej wątpliwości, i nasz poeta mówi dalej (w. 925):

Trzykroć zawołał, zleciał naksztalt gromu...

Ale to tylko przelotna uwaga.

Litawora od Litwinów dzieli oddział komtura, przez który książę musi się przebić do swoich (w. 927—40); póki walczy, odbywa się pojedynek między komturem i mniemanym Litaworem, który śmiertelny strzał w pierś odbiera. Czarny rycerz—Litawor prawdziwy—przebił się zbyt późno; obala z konia komtura, potem (w. 963):

Gdzie obskoczyły książęcia dworzany
Przybiega, chwyta, rwie pancerza węzły...

Kto? Oczywiście czarny rycerz. Ale jak wtedy
wytłumaczyć w. 968 i nast.:

Ból zemdlonego do zmysłów przywoła;
Otwiera oczy, spoziera dokoła
I znowu wciska na oczy przyłbicę;
Z gniewiem żołnierze i sługi odpycha,
A Rymwidowi ściskając prawicę:
„Już jest po wszystkim, starcze“, mówi z cicha:
„Precz mi od piersi, szanuj tajemnicę“.

Jesteśmy zdziwieni: gdzież czarny rycerz? Sądzę,
że każdy, kto uważnie odczyta to miejsce—podobnie
jak ja, zanim zapoznałem się z rękopisem—przyjdzie
do przekonania, iż do Grażyny przybiegł nie czarny
rycerz, lecz Rymwid: wszak słowa: „precz mi od pier-
si“ mogą stosować się tylko do tego, kto rwał pance-
rza węzły, a jednak zwrócone są do Rymwida.

W rękopisie jest inaczej; tam w. 971 i nast. mają
postać następującą:

Zdumiony męża czarnego odpycha,
A Rymwidowi ściskając prawicę:
„Już jest po wszystkim, starcze“, mówi zeicha—
„Przez bogów, szanuj wielką tajemnicę!“

Tak więc przybiegł, istotnie, czarny rycerz: on to,
nie Rymwid, rwał pancerza węzły: oto dlaczego Gra-
żyna nie mówi do Rymwida: „precz mi od piersi!“ Dla-
czego poeta zmienił pomysł pierwotny? Można się
tylko domyslać. Być może, chciał wytłumaczyć, jak
zjawił się Rymwid razem z czarnym rycerzem—wszak
niepodobna było przypuścić, że był przy Grażynie i nie
przeszkodził komturowi zabić jej. Być może, poecie
wydało się niemożliwym, by Grażyna w ostatniej chwili
przytomności odpychała męża, nawet niepoznanego:
niepodobna, by w takiej chwili mąż nie szepnął mał-

żonce: „to ja, twój mąż!“ Poeta poprowadził rzecz tak,
że świadkiem tej chwili był tylko Rymwid, książę zaś
podjechał ku Grażynie już wtedy, gdy straciła przy-
tomność.

Jakkolwiek prawdopodobnem wydaje się to wszyst-
ko, niepodobna zaprzeczyć, że przez usunięcie czar-
nego rycerza z w. 963—974 powstała niejasność: po
w. 962: „a rycerz bieży i trątuje po nim!“ następne
słowa: „przybiega, chwyta“ i t. d. w przekonaniu każ-
dego czytelnika stosować się będą do czarnego ryce-
rza, nie do Rymwida. W związku z tą zmianą poeta
powinien był wstawić po w. 962 ustęp, poświęcony
Rymwidowi; powiedzieć, gdzie był w tej chwili—gdyż
rzeczywiście straciliśmy go z oczu w w. 856—dlaczego
nie przybiegł z odsieczą mniemanemu księciu. Na to
jednak zabrakło energii poecie, któremu, jak wiemy,
ciężył cały poemat.

Przeróbka, o której mowa, spowodowała inną je-
szcze usterkę, dotyczącą „Epilogu“. W tym dodatku
do poematu—dość nieudatnym, jak jednomyślnie uzna-
ła krytyka—powiedziano o Rymwidzie, że (w. 22):

Póki żył, nikomu nie powiadał o tem.
Snać w przysiedze uwiązany, albo w obietnicy.

Gdzież mógł dać to przyrzeczenie? Jest jasnem, że
poeta miał na myśli w. 974:

Przez bogów, szanuj wielką tajemnicę!

Ale to w rękopisie. W wydaniu jest wydrukowane:

Precz mi od piersi, szanuj tajemnicę!

A w tem zestawieniu, słowa te mają oznaczać
tylko: „nie wyjawiaj mojej płci“ i przestały wiązać
Rymwida z chwilą, gdy książę sam w przedśmiertnych
słowach powiedział, kto padł z ręki komtura.

VII.

Jeżeli, tym sposobem, rozwój koncepcji pierwotnej pociągnął w skutku pewne usterki, narażające poemat na więcej lub mniej zasłużone zarzuty krytyki, to wszystkie te usterki z lichwą wynagradza jedna wielka korzyść: zyskał mianowicie charakter bohaterki.

Ktoś w stosunku do niej użył określenia „posągowość”, które zdobyło powodzenie; termin ten spotykamy nieustannie we wszystkich rozważaniach nad *Grażyną*. Nie będę podawał w wątpliwość jego wartości, ale muszę uczynić zastrzeżenie: według mego zdania, stosuje się on tylko do Karyny z koncepcji kowieńskiej, nie zaś do Grażyny, która wyrosła z cierpień poety w czasie jego tragedji miłosnej.

Aby się o tem przekonać, porównajmy postępowanie Karyny po jej jedynej—jak sobie czytelnik przypomina—rozmowie z Rymwidem, z postępowaniem Grażyny po drugiej z nim rozmowie. Doniosłe znaczenie posiadają te wiersze, które umieszczone były pierwotnie po pierwszej rozmowie, a które poeta następnie wykreślił, by je włożyć w usta swej bohaterki po drugiej rozmowie. Oto one (po w. 571: „Noc będzie widna, droga niedaleka,” zamiast którego w autografie widnieje: „Kędy krzyżacka zgraja na nas czeka”):

Karyna milczy, przymkniona powieka,
Pochyłe czoło, w którym się przebija
Jakaś myśl jeszcze ciemna i daleka,
W niepewnych rysach wschodzi i przemija
I znowu wschodzi, całą twarz obleka;
Dojrzeła zamiar, staje się wyrokiem,
Już umyśliła, postąpiła krokiem,
Skinęła czołem i zrenicą błysnie—
Ach, od tej myśli państwa los zawiśnie!
„Rymwidzie, tę rzecz porucz mojej głowie,
„Nie chcę, ażeby w Litwie powiedziano” i t. d.

Mysł tę znamy: uspienie księcia, odprawa posłów, bitwa i z pomocą bogów zwycięstwo. Wszystko zostaje wypełnione zgodnie z postanowieniem, księżna nie waha się ani na chwilę, powodzenie towarzyszy jej zamiarom. Tak, w tej postaci jest posągowość, bije od niej wyniosłość antycznego marmuru.

A teraz porównamy z nią Grażynę.

Cały przytoczony wyżej ustęp zakresił poeta, prócz dwu ostatnich wierszy; pierwszy z nich w redakcji ostatecznej przybrał kształt następujący:

Co slysze, jutro? biada mojej głowie!
Nie chcę, ażeby... i t. d.

Oto pierwsze ustępstwo na rzecz słabości ludzkiej, dopiero pierwsze. Grażyna udaje się do męża z prośbą, by zaniechał wyprawy na Litę; prośby jej są daremne, pozostają bez skutku. Odchodząc na swoje komnaty, każe giermkowi wyprowadzić posłów niemieckich... Dlaczego? W nowym układzie i ta odprawa posłów nabiera innego znaczenia. Zresztą, ona sama tłumaczy to nam w drugiej rozmowie z Rymwidem (w. 705):

Posły odprawim do innego czasu.
Ażeby książę nagle odpowiedział
Nie przyrzekł Niemcom, póki zemstą płonie,
Coby rad cofnął, gdy z gniewu ochłonie.

Odprawim? Przecie już ich odprawiła! Czyżby o tem zapomniała? Może udaje? A może poprostu jest to pomyłka poety, zaplątanego w krzyżujących się niciach zmienionej koncepcji? Jakkolwiek bądź, to „do innego czasu” jest doskonałe: jak gdyby ci posłowie, ten dumny komtur zakonu, dali sobą pomiatać, odchodząc i wracając wedle kaprysu litewskiej księżny! Któż to tak mówi? Karyna? ta sama Karyna, o której powiedziano wyżej (w. 522):

Nietylko łoże i serce podziela,
Lecz myśli jego i władzę nad ludem.
Wojny i sądy¹ i tajne układy
Częstokroć od jej zależały rady.

Przed nami nie Karyna, lecz rozpieszczona piękna kobieta, po raz pierwszy poważająca się swym dziecinnyim rozumem zdecydować ważną sprawę państwową—i popełniająca przytem olbrzymi błąd.

Że istotnie popełniła ogromny błąd, wkrótce ujrzy to sama. Rozmowę jej z Rymwidem przerywa przybycie giermka: Krzyżacy są w pobliżu, mają napaść na miasto (w. 749):

Mocno Rymwida dziwi ta nowina,
Daleko mocniej dziwi się Grażyna.
„Giermku“, zawoła „kędycz są posłowie?“

Któż to mówi? Wciąż ta sama rozpieszczona piękność: posłowie, rozumie się, powinni wrócić, skoro ona tego sobie życzy. Ale posłowie nie wrócą. Od giermka dowiaduje się księżna, że popełniła błąd nienaprawiony, że przez swą dziecięcą lekkomyślność ściągnęła na męża i na ojczyznę straszliwe niebezpieczeństwo napadu krzyżackiego.

Gdzież tu posągowość? Oczywiście, charakter Grażyny jest wprost przeciwnością charakteru bohaterki pierwotnej. Miłe, szczęśliwe dziewczę, wychowane wśród pieszczot i rozrywek, nie znające życia, jego twardych warunków, nie zdaje sobie sprawy, że swoim naiwnym postępkim oddaje męża w moc jego najzaciętszych wrogów... Dziś, w sto lat prawie po napisaniu poematu Mickiewicza, możemy przeprowadzić

¹ Szukano pierwowzoru tej Karyny u Tassa, u Floriana i t. d., pominięto zaś wzór prawdziwy: to Arete, wciąż u tego samego Homera, małżonka króla Alkinoosa. Proszę porównać *Odyseę*, p. VII, w. 67—74.

pewne porównanie, najlepszy komentarz do tej Grażyny—to Nora Ibsena.

Tak; ale tylko w tamtej chwili, bo co do reszty, to jest cała przepaść między bohaterką polskiego entuzjasty a mizantropa norweskiego, równie wielka, jak przepaść między poświęceniem a egoizmem wogóle. Grażyna także musi się przerobić, przerodzić wewnętrznie; dokonywa tego w krótkiej chwili, która jej pozostała do powzięcia decyzji.

Ta scena jest pod względem psychologicznym najważniejszym miejscem poematu. I osobliwsza rzecz: do tej sceny, w której całym blaskiem kryształowej czystości jaśnieje charakter nowej bohaterki, dziecięco naiwnej i niedoświadczonej, poeta uznał za możliwe przenieść wiersze, które napisał kiedyś dla nieznającej obaw i wahań amazonki, Karyny, potem zaś wykreślił. Mimo to, dzięki zmienionym okolicznościom, wiersze i tu są zupełnie na miejscu (w. 760):

„Tak“, rzecze księżna, twarz odwraca zbladłą,
Lecz pomieszanie, widne w jej osobie,
Do ust wyrazy nieporządne kładło—
„Tak, prawdę mówisz, przypominam sobie...
Jakże to wszystko z głowy mi wypadło,
Pójde—nie, sama już nie wiem, co robię...“¹
Stanęła, milczy; przymkniona powieka,
Czoło pochyle, w którym się przebijają
Jakaś myśl, jeszcze ciemna i daleka,
W niepewnych rysach okaże się, mija
I znowu wschodzi, całą twarz obleka².

¹ Jest to redakcja szczorsowska (według autografu), lepsza, niż wileńska: „Biegnę—nie, stójmy—albo, wiem, co zrobić“. Postanowienie Grażyny dojrzewa dopiero później w w. 771.

² Tu poeta wrócił zupełnie trafnie do pierwotnej, kowieńskiej redakcji (w wierszach zakreszonych po w. 571), odstąpiwszy od szczorsowskiej: „Raz ją gniew płoni, znowu strach obleka“.

Dojrzewa zamiar, staje się wyrokiem,
Już umyśliła, postąpiła krokiem.

Znamy treść tej walki wewnętrznej; jest to walka ukochania życia z obowiązkiem złożenia życia w ofierze. Nie amazonkę-Karynę mamy przed sobą: Grażyna wie, że na polu walki czeka ją śmierć, ale to wie także, że przez swoją śmierć uniemożliwi nazawsze sojuszu między Litaworem i zakonem. I pięknie postąpił poeta, odrzuciwszy w redakcji kowieńskiej zakończenie przytoczonego przed chwilą ustępu:

Skinęła czołem i żrenicą błysnie
Ach, od tej myśli państwa los zawisnie!

Ten błysk oczu jest na miejscu u Karyny, marzącej, jak amazonka, o bitwie i zwycięstwie; byłby zupełnie niewłaściwy u „pięknej księżny“, gotującej się do odkupienia śmiercią swego błędu.

Piękność tej sceny walki duchowej byłaby już dawno zwróciła uwagę, gdyby nie nieuzasadnione przekonanie o tożsamości Grażyny z opisaną w w. 468—533 amazonką, o której powinniśmy zapomnieć, czytając drugą część poematu.

Jak dalece sam poeta o niej zapomniał, widać z całego wystąpienia bohaterki w mężowskiej zbroicy (w. 805):

Gniewem lub troską zdał się kołatany,
Nierównym stąpał i niepewnym krokiem;
Drżący z rąk giermka wziął łuk i kołczany
Miecz nawet zwiesił ponad prawym bokiem.

por. w. 881:

Bezwładna szabla po pancierzach dzwoni,
Albo się zwija odbita żelazem,
Albo uchybia, albo idzie płazem.

Ta niekonsekwencja została zauważona przez kry-

tykę, i prof. Tretiak¹ wiąże z nią zmianę imienia bohaterki w ostatecznej redakcji. Istotnie przemiana Korybuta na Litawora i Kiejstuta na Witolda wywołana była, jak widzieliśmy, przez wzgląd na historję; lecz co mogło skłonić poetę do zaniechania wymyślonego imienia Karyny? Sądzę, że prof. Tretiak ma słuszość: Karyna po litewsku znaczy: waleczna; to imię nie nadawało się dla bohaterki drugiej części poematu, i poeta w redakcji ostatecznej nazwał ją (w. 491): „Grażyna, czyli: piękna księżna“.

VIII.

W poprzednich uwagach starałem się dokładniej, niż uczynili to moi poprzednicy, wyzyskać rękopis szczorsowski dla historii rozwoju poematu w świadomości poety. To był jeden cel; drugim było ustalenie wpływu *Iljady* na autora *Grażyny* i zdobycie w ten sposób—po rozprawie mojej o poezji filareckiej—nowych przyczynków do rozwiązania niezmiernie doniosłego zagadnienia stosunku Mickiewicza do świata starożytnego.

Określając to zagadnienie jako niezmiernie doniosłe, wiem—jak wiedziałem, pisząc tamten artykuł—że wystawiam się na zarzuty czytelników, obcych zagadnieniom nauki. Właśnie tylko z tej strony: w nauce historii literatury doniosłość tego zagadnienia oddawna jest uznana, i im kulturalniejsze jest społeczeństwo, tem więcej uwagi mu poświęca. Na krótko przed wojną wydana została w Niemczech gruba książka Maas'a p. t. *Goethe und die Antike*, a już podczas wojny ukazały się do niej uzupełnienia.

¹ *Młodość Mickiewicza*, II, 111.

Potrzebna jest podobna książka o Mickiewiczu. Wojna i wygnanie przeszkodą być nie mogą. Jak bohater Wirgilusza wziął z sobą na tułaczkę bogów swej trojańskiej ojczyzny, tak Polak—wygnaniec winien nosić w sercu, jeśli nie w ręku, dzieła swych wielkich poetów, jako symbol swego narodu i rękojmię odrodzenia starej Ojczyzny. Kto o tem pamięta, nie będzie się skarżył na mnie, żem go zaprowadził na chwilę do pracowni naszego największego geniusza.

A jednak — nie odważyłbym się nazwać naszej „Pieśni o gniewie Litawora“ *Iljadą* polską nawet ze względu na ideę poematu. Nie odważyłbym się dlatego, że nie doprowadza ona pomysłu do końca. Litawor mści się śmierci Grażyny—tak; otośmy przy XXII pieśni *Iljady*. Czci ją wspaniałym pogrzebem—przechodzimy nawet do pieśni XXIII. Pozostaje jedna, XXIV—do niej to śpiewak Grażyny nie doszedł.

Dodać trzeba, że owa pieśń XXIV obca jest pierwotnemu planowi *Iljady*; jednak ktokolwiek ją dodał wyniósł tę epopeję na szczyt ludzkości.

W samej rzeczy: jakaż jest idea *Iljady* bez pieśni XXIV? Jużemy to widzieli: w obliczu wspólnego wroga Achilles daje się unieść gniewem na swego wodza Agamemnona i przez to daje przewagę wspólnemu wrogowi. Jego najlepszy druh, Patroklos, występuje do boju i ginie w nierównej walce. I oto Achilles poznaje marność swego gniewu; wyciąga do Agamemnona prawicę na znak zgody, rzuca się na wroga i mści się śmierci zabitego przyjaciela. Płynie stąd jasna nauka; małe gniewy winny ucichnąć wobec walki narodowej, nienawiści osobiste rozplynać się powinny w nienawiści do wspólnego wroga.

Tę samą naukę daje i nasz poeta w swojej *Grażynie*. Ale powtarzam, to *Iljada* bez pieśni XXIV; z nią dopiero wstępujemy na stopień najwyższy. Achilles nasycił swą zemstę,—trup Hektora na dziedzińcu jego namiotu,—ale spokoju ducha nie odzyskał. I oto w nocy staje przed nim król wrogiego narodu, starzec Pryam, i na kolanach błaga go o wydanie zwłok zabitego: „Przypomnij sobie, bogom równy Achillesie, ojca swego, starca, jak ja... Jam nieszczęśliwszy od niego: zdobyłem się na to, czego żaden ze śmiertelnych nie považyl się uczynić: przycisnąłem do ust rękę zabójcy mego syna“. I Achilles przychyła się do jego prośby.

Płynąca stąd nauka jest również jasną: jak mała nienawiść utonąć powinna w wielkiej, tak ta ostatnia utonąć powinna w miłości. Tej miłości w *Grażynie* jeszcze nie znajdujemy; stulecie, które upłynęło od chwili jej powstania, nie przyniosło nam jej również. Cóż robić! Nie dorośliśmy jeszcze do Homera.

Każdy owoc ma swój czas; barbarzyństwo przewyciężane zostaje powoli i stopniowo. Niech więc nauka całej *Iljady* świeci nam jak cudowna, daleka zorza nad ziemią obiecaną naszych wnuków. Tymczasem cieszyć się będziemy, jeżeli mała nienawiść ucichnie wobec wielkiej, i jeśli w obliczu wspólnego wroga Litawor i Witold podadzą sobie prawicę na długie i silne przymierze.

1915 r

MELOS W POEZJI MICKIEWICZA

[Studjum poniższe drukujemy tutaj po raz pierwszy]

I.

Dźwięk i obraz, melos i idos (eidos)—oto są dwie drogi, za których pośrednictwem świat obcuje z nami, różnorodne, lecz równoprawne. Szczęśliwy, kto w jednako doskonałym stopniu włada obiema. Istnieje jednakże obawa, że równość ta spotyka się tylko w granicach mierności; że poza tą granicą, u której zaczyna się genialność, człowiek nieodwołalnie pójdzie albo jedną, albo drugą drogą. Wyrażam się ostrożnie: psychologia genialności empirycznie nie została jeszcze wcale zbadana, i jakkolwiek w charakterystykach swych krążymy wokół genjuszów, nie ośmielamy się jednakże tykać tajemniczej dziedziny ich twórczości. „My“, znaczy to w danym wypadku sumienni badacze, o bezowocnych wysiłkach frazesowiczów nie mówię. Gdyby sprawa stała inaczej — znakomite słowa, od których Nietzsche zaczyna studjum swe o narodzinach tragedji, nie mogłyby tak głęboko wrazić się w duszę czytelników.

Tak, pierwiastki apollinijski i dyonizyjski, *Traum und Rausch*, — odpowiednich słów polskich nie znajduję—oto są dwie drogi natchnienia poetyckiego; i filozof-jasnowidz miał słuszość, spodziewając się po analitycznym ich spożytkowaniu sowitych dla wiedzy este-

tycznej owoców. Sam on jednakże nie wdaje się w analizę; zapaliwszy pochodnię, pozostawił on innym wędrówkę po oświetlonych przez siebie drogach.

Pierwiastki apollinijski i dyonizyjski, idos i melos nie stanowią jednakże wszystkiego. Idos ma trzy wymiary, melos tylko jeden; musi tedy być coś między nimi pośredniego i co zatem idzie, jednającego je, coś o dwóch wymiarach. Jest to dziedzina światła i cienia, dziedzina barwy wogóle. Rozumiejąc fizycznie i fizjologicznie, należy i tę dziedzinę zaliczyć także do idosu, odróżniając w ten sposób idos plastyczny o trzech i idos chromatyczny o dwóch wymiarach; dla psychologa atoli będzie to właśnie dziedzina pograniczna.

Doświadczenie potwierdza postulat teorii: już starożytni wprowadzili „chromatyzm” do melosu, współcześni zaś rozwinęli i pogłębili to odkrycie. W kolorach tęczy zastygła harmonja siedmiostrunnej liry; słusznie czy też niesłusznie, stara teoria Pitagorasa mistycznemu uległa odnowieniu w systemacie interwałów barwnych i wcieliła się w uznawanej przez wielu intencji „barwnego słuchu”.

II.

Otóż mamy trzy drogi w psychologii twórczości—plastyczną, chromatyczną i meliczną; jeżeli ktoś chciałby przeciwstawić im dawny podział typów na wzrokowy i akustyczny, nie mam nic przeciwko temu, byle zestawienie to nie doprowadziło do zlania ich, przeciw czemu protestuje obecność tutaj i trzeciego typu, motorowego, niemającego, oczywiście, nic wspólnego z trzecią drogą twórczości, chromatycz-

ną. Jeżeli teoria nasza jest słuszna, to u poety naszego usprawiedliwioną znajdziemy jedną z możliwości—albo ukaże się u niego dominującym pierwiastek plastyczny, w takim razie będziemy mieli prawo spodziewać się szczuplejszego udziału chromatyzmu i zupełnego prawie zaniku melizmu; lub odwrotnie przerost melizmu doprowadził do zupełnego prawie uchylenia plastyki przy dość pełnym rozwoju chromatyzmu.

Albo wreszcie wystąpi na plan pierwszy właśnie chromatyzm, gdy tymczasem dziedziny plastyki i melosu, pozostając w porównaniu z nim w cieniu, ujawnią mniej więcej jednakowy stopień opracowania. Nie śmiem przesądzać z góry wyniku analizy w zastosowaniu formuły tej do innych poetów; na oko analiza wydaje się formułę tę usprawiedliwiać, chodzi wszakże o to, że w tego rodzaju badaniach sądami na oko ograniczać się nie wolno. Liczę się przeto z możliwością, że analiza obali moją formułę; praca naukowa wstąpiła już dawno w znak kolektywizmu, i badacz powinien mieć prawo dzielenia się ze swymi towarzyszami pracy nie tylko niezachwianymi wynikami prac swoich, lecz i swymi nadziejami oraz przeczuciami, o ile tylko są te nadzieje i przeczucia uzasadnione.

Gdyby nawet moja formuła nie miała znaczenia powszechnego—jakkolwiek mam nadzieję, że je osiągnie—bądź jak bądź, wobec Mickiewicza zachowa ona swoją moc; to postaram się wykazać właśnie w rozprawie niniejszej.

Wynik rozprawy uprzedzam samym jej tytułem. Rzeczywiście twórczość Mickiewicza ilustruje wtórą z możliwości wyżej nadmienionych; przewaga melosu, dość wybitny rozwój chromatyzmu, nieznaczny plastyki.

III.

Zacznijmy od ostatniej, ujemnej okoliczności. Silny rozwój plastyki sprawia, że poeta widzi i odtwarza nie przez się postacie i przestrzeń, w której się one poruszają, w ich niejako cielesności; upodabnia się on w tym względzie do szachisty, rozgrywającego partję „na ślepo“, to jest właściwie nie na ślepo, lecz przy nadzwyczajnej potędze widzenia wzroku wewnętrznego.

Owa przestrzeń, owe postacie mogą być blade, lub nawet wcale niebarwione; dotyczy to już dziedziny chromatyzmu. Możemy oczekiwać od takiego poety, że nie zachowa on w opowiadaniu dalszym domniemanaj na początku barwy odzieży lub otocza, że umieści przy sobie kolory, niedające akordu harmonijnego; nigdy wszakże nie pomyli się co do rozplanowania postaci swych w przestrzeni, tudzież wypływających stąd następstw.

Czytelnik widzi z tak postawionego zagadnienia, jakie następcza ono trudności do rozwiązania; badacz sam rozegrać musi na ślepo partję zgłębianego przez się autora.

Najczęściej przeto błędy przeciwko plastyce i chromatyzmowi wychodzą na jaw w dziełach dramatycznych, przy próbie wystawienia ich na scenie, t. j. przy próbie przeistoczenia partji ślepej w partję widomą; reżyserowie stają wtenczas w warunkach szczególnie przyjaznych, i mogliby przeto obdarzyć nas materiałem ciekawym do charakterystyki rozmaitych pisarzy dramatycznych. Lecz to i owo ustalić można i bez nich oraz dla epiki i dla liryki, drogą pilnego badania i natężonego wzroku wewnętrznego.

Poprzestanę na kilku przykładach — zarówno dla

charakterystyki samego poety, jak i dla ilustracji całej przesłanki naszej.

Każdy zna wesołą balladę Mickiewicza *Pani Twardowska*. Rzecz dzieje się w karczmie; goście siedzą, piją, swawolą, pośród nich i czarodziej Twardowski bawi siebie i innych.

W pewnej chwili z zamroczonej głowy szewca wysącza pół beczki wódki gdańskiej, zabiera się do picia jej, w tem z kieliszka wyskakuje Mefistofeles i przypomina podchmielonemu szlachcicowi, że wobec dopełnienia się warunków czasu i miejsca przychodzi zabrać jego duszę—proszę spojrzeć w cyrograf.

Na szczęście w cyrografie zastrzeżone są trzy prace ulgowe, których szlachcic ma prawo żądać od diabła przed oddaniem swej duszy, z tego chce Twardowski skorzystać. Zwraca się do swego wierzyciela:¹

Patrz, oto jest karczmy godło:
Koń malowany na płótnie;
Ja chcę mu skoczyć na siodło,
A koń niech z kopyta utnie.

Czytelnik uważny będzie zdziwiony: gdzież to jesteśmy? Dotąd rzecz działa się wewnątrz karczmy, było nawet powiedziane że czarownik skierował się ku drzwiom, aby czmychnąć, ale djabeł złapał go za kontusz; o sześć strof poniżej znów jesteśmy w karczmie: na stole stoi naczynie z wodą święconą, symbol chrzcina, które były powodem hulatyki. Lecz godło karczmy znajduje się, rzecz prosta, na jej ścianie ze-

¹ Na niekonsekwencję obrazu zwrócił uwagę prof. Kallenbach „Adam Mickiewicz“ I, 94. Niesłusznie tylko wprawia go w zakłopotanie święcona woda w karczmie; prawda że o chrzcinach w balladzie się nie mówi, niemniej stanowią one trwały pierwiastek w po-daniu o losie Twardowskiego.

wewnętrznej i napewno nie w izbie między stołami mógł Twardowski ćwiczyć się w jeździe konnej.

Oczywiście obraz nie ma konsekwencji, na scenie dramat Twardowskiego byłby nie do wystawienia.

Przykład drugi: spróbujmy przedstawić sobie poglądowo ruchy diabła z kieliszka. Zrazu czarownik widzi go na dnie.

Djablik to był w wódce na dnie...

Skłonił się gościom układnie,

Zdjął kapelusz i dał susa,

Z kielicha aż na podłogę

Pada, rośnie na dwa łokcie...

„A, Twardowski! Witam, bracie!”

To mówiąc bieży obcesem...

Uklonił się z dna kieliszka, zdjawszy kapelusz. Zdaje się, że należałoby naprzód zeń wyskoczyć. Po czym skoro wyskoczywszy z kieliszka, znalazł się na podłodze, to powinien był stanąć tuż obok pijącego z kieliszka Twardowskiego, a jeżeli tak, to czyż miał dosyć miejsca, aby bieć nań obcesem?

Jeszcze jeden przykład: mamy przed sobą nastrojową scenę z drugiej części *Dziadów*. Krewni zebrał się w samotnej cmentarnej kaplicy; guślarz wydaje zarządzenia, aby odosobnić straszny obrzęd tajemniczy od świata zewnętrznego:

Zamknijcie drzwi od kaplicy...

W oknach zawieście całuny...

Niech księżyc jasność błada

Szczelinami tu nie wpada.

Ukazują się duchy oczywiście wewnątrz kaplicy. Naprzód pod sklepieniem para aniołków; potem, gdy północ nastała, guślarz wymawia najstraszniejsze zaklęcie. Zaklęcie działa, słyhać głos:

Puście mnie tu pod kaplicę,

Puście mnie choć na dwa kroki.

Guślarz sam jest wstrząśnięty skutkiem swoich słów:

Wszelki duch! Jakaż potwora!

Widzicie w oknie upiora?

I rzecz prosta, wstrząśnięci są również i czytelnicy tą sceną ewokacyjną, ani w głowie im rozbiór kompozycji! Jednakże zdobądźmy się na wysiłek nad sobą: jakim sposobem zgromadzeni w kaplicy mogą widzieć upiora za oknem, skoro okno tak szczelnie było zawieszone całunem, że nawet jasność księżyca nie mogła przeniknąć przez nie? Lecz oni nietylko go widzą; mając na myśli ich miłosierną pomoc, upiór żałośnie odpowiada:

Niema, niema dla mnie rady!

Darmo podajesz talerze:

Co dasz, to pactwo zabierze.¹

Otóż mamy materialną styczeńność w świecie zewnętrznym, od którego tak starannie się odgradzili; inscenizacja pierwotna zupełnie zapomniana.

I wkońcu jeszcze jeden przykład:

Coprawda wypadnie nam tutaj na szczególne przygotować się okrucieństwo. Chodzi o znaną wszystkim perłę ballad Mickiewicza, jego *Alpuharę*. Zwyciężony Almanzor wraca do wrogów-hispanów, zaraziwszy się najpierw dżumą; z udaną pokorą na ustach wchodzi do uczujących:

Hiszpanie męstwo cenić umieją:

Gdy Almanzora poznali,

Wódz go uściskał inni koleją

Jak towarzysza witali.

¹ Oczywiście naśladowanie mitu antycznego o Fineuszu, szarpanym przez Harpie; lecz tam pomocnicy przebywali pod otwartym niebem.

Almanzor wszystkich wzajemnie witał,
Wodza najczulej uściskał,
Objął za szyję, za ręce chwycił,
Na ustach jego zawisnął.¹

Spróbujmy przedstawić sobie scenę tego pojednania. Najpierw wódz hiszpan uściskał bohatera arabskiego, to się rozumie samo przez się, jako prawo subordynacji, co jasno wyrażono to w trzecim wierszu.

Przykład wodza obowiązuje podwładnych i wszyscy oni „koleją” — w porządku starszeństwa — możemy dodać — witają Araba. Pięknie, lecz skoro tak, to jakże mógł zdradca „zawisnąć na ustach wodza”?

Wszak widać z ciągu dalszego, że przy tym pocałunku opuściły go siły. Nie; i tutaj inscenizacja nie jest wytrzymała; wspomniawszy, że Arab „wodza najczulej uściskał” — rzecz zupełnie naturalna, gdyż chciał go przedewszystkiem zgubić — poeta zapomniał, albo co prawdopodobniejsza, nie unaoczniał sobie dokładnie, że mogło to stać się tylko na początku całej sceny, początek w koniec się przeistoczył.

IV.

Mamy więc prawo powiedzieć: plastyczny pierwiastek idosu u Mickiewicza słabo jest rozwinięty, przetrzeźnia, jako taka, mało daje znać o sobie w jego poezji.

I jest to jedna z przyczyn, nie zasadnicza, rzecz prosta, dla których nie ujawnił on szczególnych zdolności i dążeń do dramatu:

Rzecz inna — chromatyzm, do którego przejdziemy

¹ W Madrycie uderzył mnie swoim podobieństwem z tą sceną obraz Velasquez'a, przedstawiający burmistrza poddającego się miastu Bredy w hiszpańskim obozie; najwidoczniej Mickiewicz oglądał w Petersburgu u Oleszkiewicza jego reprodukcję.

z kolei. Chromatyzm bywa, oczywiście, dwojaki — światłocieniowy i wyłącznie kolorystyczny — lecz to w danym wypadku nie stanowi różnicy: oba u poety naszego rozwinięte są bardzo silnie i, przytem od najwcześniejszych jego utworów. Co się tyczy przedewszystkiem światłocienia, to tutaj może służyć za obraz zaiste klasyczny *Grażyna*: cały poemat jest oprawiony w ramy napół zachmurzonej nocy z jej widmowymi efektami świetlnymi:

Coraz to ciemniej; wiatr północny chłodzi;
Na dole tuman, a miesiąc wysoko,
Pośród krążącej czarnych chmur powodzi,
We mgle niecałe pokazywał oko;
I świat był nakształt gmachu sklepionego,
A niebo nakształt sklepu ruchomego —
Księżyc jak okno, którędy dzień wschodzi.

Tę samą wyrazistość światłocieniowej inscenizacji zachowuje poeta w dalszym ciągu. Istniało wielkie niebezpieczeństwo wprowadzenia takich wrażeń wzrokowych, które możliwe byłyby przy świetle pełnym, nie zaś przy owym bladym i mętłym, które dano nam w wierszach początkowych.

Nasz atoli poeta nie poddał się tej pokusie. Oto rycerze niemieccy pokazali się w oddali... Rycerze? Nie, on tego nie mówi — na takiej przestrzeni i przy takim oświetleniu nie podobnaby było bezpośrednio tego zauważyć:

Jakowiś ludzie biegną tu po błoniach,
A gałąź cienia za każdym się czerni.
A biegną prędko — muszą być na koniach;
A świecą mocno — muszą być pancerni.

Lecz główną rolę gra u niego, naturalnie, kolorystyczny chromatyzm. Znany on każdemu czytelnikowi Mickiewicza, zachwyca w *Sonetach Krymskich*, gdzie na

każdym kroku rozrzucona jest rozmaitość kolorów, tak bardzo tłu wschodniemu odpowiednia.

Najbardziej występuje podczas dnia: *Ałusztą w dzień*:

Jak góra z piersi mgliste otrząsa chylaty
Rannym szumi namazem niwa złotokłosa,
Kłania się las i sypie z majowego włosa,
Jak z różańca kalifów, rubin i granaty.
Łąka w kwiatach; nad łąką latające kwiaty,
Motyle różnobarwne, niby tęczy kosa,
Baldakimem z brylantów okryły niebiosą.

Lecz i noc zapełniły kolory: *Bakczysaraj w nocy*:

Zawstydzili się licem rubinowym zorze,
Srebrny król nocy dąży spocząć przy kochance,
Błyszcą w haremie niebios wieczne gwiazd kagańce;
Śród nich po szafirowym żeglują przestworze
Jeden obłok, jak senny łabędź na jeziorze,
Pierś ma białą, a złotem malowane krawce.

Mniej rzuca się w oczy, wskutek drugorzędnej swej roli, kolorystyczny chromatyzm w wielkich dziełach poety, szczególnie w jego epopei *Pan Tadeusz*, lecz wystarczy porównać go z jego pierwowzorami: *Iljadą* oraz *Hermanem i Dorotą*, aby przekonać się, że tyleż jest on malarski, ile tamte są plastyczne.

Praca ta po części już zrobiona¹; ograniczę się tylko kilkoma przykładami, aby pokazać na czym polegała ta rola drugorzędna, którą poeta wyznaczył chromatyzmowi.

W pieśni IX jest opis „bitwy”; na początku jej mamy następujący obraz wschodu słońca:

¹ Prof. Tretiak w swoim studjum *Obrazy nieba i ziemi w Panu Tadeuszu* (Szkice literackie II, 191 str.). Do niego należy paralelizm tego eposu z jego pierwowzorami i słowa, które w dalszym ciągu podane są w cudzysłowach.

Już też i słońce wschodzi, krwawo się czerwieni
Brzegiem tępym jak gdyby odartym z promieni,
Na wpół widne, na poły w czerni chmur się chowa,
Jak rozżarzona w węglach kowalskich podkowa.

„Krwawo czerwieniące się słońce zapowiada słotny dzień, lecz zapowiada także i krwawe rozprawy w Soplicowie, porównanie z rozżarzoną w kuźni podkową jeszcze powiększa ten nastrój złowieszczy”.

A oto odwrotnie, drugi opis wschodu słońca przed tym miejscem X pieśni, gdzie usłyszymy spowiedź umierającego Jacka:

Właśnie już noc schodziła, i przez niebo mleczne
Różowe biegą pierwsze promyki słoneczne;
Wpadły przez szyby, jako strzały brylantowe,
Odbiły się na łożu o chorego głowę
I ubrały mu złotem oblicze i skronie.

„Pogodna różowa zorza odpowiada radosnej wieści, którą właśnie teraz otrzymał Jacek i jego radosnemu zachwyceniu”.

I w końcu trzeci przykład również pogodny:

Już wschodził uroczysty dzień Najświętszej Panny
Kwietnej. Pogoda była prześliczna; czas ranny,
Niebo czyste, wokoło ziemi obciągnięte
Jako morze wiszące, ciche, wklęsło wgięte.
Kilka gwiazd świeci z głębi, jako perły ze dna
Przez fale; z boku chmurka biała, sama jedna,
Podlatuje i skrzydła w błękitie zanurza,
Podobne do niknących piór Anioła Stróża,
Który nocną modlitwą ludzi przytrzymany
Spóźnił się, śpieszy wracać między współniebiany.

„Uroczysty, prawie religijny nastrój panuje w tym obrazie, niema w nim innych barw, prócz błękitnej i białej, innego blasku, prócz gasnących gwiazd, innego ruchu, prócz lekkiego rozpląnięcia się chmurki w błękitie”. Zaiste, tak jest: ranek purpurowy, ranek różo-

wy, ranek błękitny, każdy w związku symbolicznym z nastrojem wojowniczym, radosnym, pobożnym. Symbolicznym; moglibyśmy powiedzieć też: sympatycznym, lub jeszcze lepiej: symfonicznym. Barwność obrazu wprost wtóruje muzycznie wyrażonym uczuciom: idos prawie przeistoczył się w melos.

V.

Przechodząc do tego ostatniego, wskażę naprzód na jeden fakt z życiorysu poety. Mickiewicz był nadzwyczajnie wrażliwy na muzykę — właśnie wrażliwy. Nie chcę tem niczego przesądzać, nie tylko co do zakresu jego wiedzy muzycznej, ale nawet i co do subtelności jego smaku muzycznego; być może, że ludzie specjalnie muzycalni, zapoznawszy się z krągiem jego zainteresowań i upodobań w tej dziedzinie, odmówią mu miana głębokiego znawcy sztuki Euterpy. Są to dwie rzeczy zupełnie różne — wrażliwość i znawstwo. Bywają ludzie, którzy nie są w możności śledzić gry tematów w skomplikowanej symfonji, lecz których za to wzrusza do łez niewymyślny motyw pieśni ludowej; i bywają ludzie, zdolni odróżniać głosy wszystkich instrumentów w każdym akordzie orkiestralnym i zauważyć najmniejszy błąd każdego z nich, a jednocześnie nie biorący głębszego udziału w rozwijającym się przed nimi dramacie muzycznym i słuchający go nie tylko z suchemi oczami, lecz i z czołem nierozchmurzonym. Dla studjum psychologicznego, jak nasze, ma znaczenie tylko wrażliwość muzyczna, bez względu na mniejszą lub większą wartość kompozycji muzycznej, wywierającej to wrażenie.

Otóż ze stanowiska, o którym tutaj mowa, wypadnie zaliczyć Mickiewicza do ludzi nadzwyczajnie mu-

zykalnych; wrażliwość jego zawsze i wszędzie była bardzo wielka, lecz najsilniej występowała w tem zjawisku, ciekawem z punktu widzenia psychologicznego, po części nawet psychopatologicznego, które towarzyszyło improwizacjom Mickiewicza, w zjawisku, które, mówiąc nawiasem, bynajmniej, o ile wiem, dotąd nie zostało jak należy zbadane. Mickiewicza dar improwizacji wynikał nie tylko z nałogu, doprowadzonego do wirtuozostwa w rytmie i rymie; była to rzeczywista ekstaza twórcza, tak jak ją pojmują Platon w *Fedrosie*, stawiając ją na równi z ekstazą wina, miłości i daru proroczego. „Stała przyczyną (powiedziałbym: siłą sprawdzającą natchnienie) improwizacji była dla Mickiewicza muzyka; w Wilnie gra na flecie przyjaciela jego — Frejenta, którego wpływ bezpośredni i nadzwyczajny na wrażliwe ucho poety zjawia się jako stała, charakterystyczna oznaka jego organizacji duchowej“, mówi Kallenbach (I. 174).

Zwykle przy dźwiękach muzyki zagłębiał się sam w siebie, czasem nawet wychodził do drugiego pokoju potem wracał stamtąd „z bladą twarzą i płomienistym wzrokiem“.

Być może zaciekał kogo, jaka to muzyka wywierała tak silne wrażenie na poecie, przeobrażając go z wesołego towarzysza zabaw w zachwyconego poeę? Ciekawość tę możemy zaspokoić; stwierdzono, że z jednej strony był to menuet z *Don Juana*, a częściej jeszcze prosty motyw ludowy do słów jednej z sielek Karpińskiego... Wierzę chętnie, że prostota tego motywu wielu rozczarowała, zwłaszcza tych, którzy wyobrażali sobie muzykę tak wpływającą na poeę, jako specjalnie demoniczną. Dla mnie jest ona tylko potwierdzeniem ustalonego wyżej rozgraniczenia: nie to jest waż-

ne i działawcze, co przedmiotowo tkwi w danej muzyce (przypuszczając, że ta treść przedmiotowa istnieje i że ją można określić), lecz to, co podmiotowo w nią wkładamy, te przeżycia, które raz z nią związane, przypadkowo, czy też wysiłkiem również naszej woli, działają odtąd na naszą fantazję z siłą nieodpartą — lecz właśnie tylko na naszą, i więcej na niczyją.

VI.

Improwizacje Mickiewicza rzadko zapisywane, poeta tego nie lubił, o ile bywały zapisywane, nie wpływały szczególnie na jego sławę poetycką (pomijając naturalnie wyjątkową pod wszelkimi względami improwizację Konrada w *Dziadach*, III). Możemy atoli stwierdzić także wpływ melosu na dzieła poety przez niego samego cenione.

Tylko co mówiliśmy o menuecie z *Don Juana*; w tedy rzeczywiście stał on u zenitu swej sławy. Menuet to z jednej strony—grobowa muzyka przy ukazaniu się posągu komandora, z drugiej—były to jakby dwa bieguny w życiu bohatera hiszpańskiego—wesoła gra beztroskiej radości i ciężka dłoń niemiłosiernego losu.

Mickiewicz wspomniał o tym kontrascie w pierwszym akcie—niestety jedynym—swojej tragedji Konrada.

Bal u senatora... beztroska lecz i bezbożna radość niegodziwych wesółków, zagłuszająca jęki więźniów, płacz matki, której zamęczono dziecko. „Nikt się nie pomści!” — „Bóg”. Nagle muzyka zmienia się, słychać arję komandora. Co to jest? Muzykanci pomylili się... nie pytajmy, czy to możliwe dla całej orkiestry, to obojętne. „Bóg”. Ponura, grobowa muzyka, w oddali słychać grzmot. Wpada matka nieszczęsna, wzywa przed sąd tyrana, który zamęczył jej dziecko. Na-

gle uderzenie piorunu—tuż blisko, „tu tu”. Jeden z niegodziwych wesółków zabity, reszta rozbiega się... „Bóg”.

Bezwątpienia ten właśnie rys romantyczny w operze Mozarta, wogóle bardzo klasycznej w duchu włoskim, sprawiał tak silne wrażenie na romantycznej duszy Mickiewicza; szczytem zaś muzyki romantycznej była wtedy inna opera, która ukazała się nieco wcześniej od nadmienionej tragedji (1820) *Wolny strzelec* Webera. Mickiewicz zaznajomił się z nią jeszcze podczas swego pobytu w Wilnie i rzecz ta głęboko zapadła mu w duszę.

Zachwycający *Chór strzelców* III aktu nietylko przełożył na polski, ile przystosował do wykonania po polsku, podstawiając podeń tekst własny; pieśń tę zużytkował on w pierwszej części *Dziadów*, kładąc ją w usta swemu bohaterowi w postaci pieśni solowej—co bodaj, że nie spotka się z uznaniem surowych znawców muzyki—lecz i potem nieraz wracał do niej, z czego widać, jak silnie muzyka ta nań działała.

To wszakże jest już rzeczą znaną¹; radbym potwierdzić to, co wyżej powiedziałem, innym więcej tajemnym wpływem melosu Webera na duszę poety. Jeżeli *Wolny strzelec* wogóle stanowił apogeum muzyki romantycznej owych czasów, to apogeum, tego apogeum była w nim scena strachów, towarzyszących bezbożnym czarom w końcu aktu drugiego; zaczyna się ta scena chórem niewidzialnych złych duchów, zapowiadających zgubę bohaterki, jako następstwo czarów.

Chór ten, z jego złowieszczą melodją, utrzymaną prawie na jednej nucie i przerywaną krzykiem puszczy-

¹ Por. studjum Konarskiego *Pieśń Mysliwska* Mickiewicza (P. T. M. II 144 str.).

ków, nie mógł nie zbudzić zgrozy romantycznej wśród publiczności ówczesnej, która umiała jeszcze wzdygać się w zetknięciu z tamtym światem... I w tem, powiedzmy, była mądrzejsza od naszej. Lecz autor tekstu, trzeba mu oddać sprawiedliwość—jeden z epigonów romantyzmu w jego fazie drezdeńskiej, Kind—przepyszenie przygotował ten pełen grozy nastrój fonetycznym charakterem swego wiersza.

Muszę go polecić tutaj uwadze czytelnika, przy czem, jednakże, w jego własnym interesie będzie nie zagłębiać się zbyt w mistycznej niedorzeczności wierszy początkowych:

Milch des Mondes fiel auf's Kraut;
Spinnweb ist mit Blut betaut;
Eh noch wieder Abend graut,
Ist sie tot die zarte Braut;
Eh noch wieder sinkt die Nacht,
Ist das Opfer dargebracht.

Dla nas tutaj ma doniosłość tylko strona fonetyczna: te ciężkie choreje, zbudowane prawie wszędzie z krótkich, pełnoprzemiących słów, te wyłącznie męskie końcówki, to wielokrotne powtarzanie jednego i tego samego rymu (aut) z następnem przejściem w pokrewny mu rym (acht)—wszystko to bezwzględnie wytwarza nastrój grozy; tak, jeżeli złe duchy wogóle mówią i śpiewają, to powinny to być właśnie takie wiersze.

I muzyka Webera z jej bezbarwnem *chiaroscuro* jedynie nastrój ten potęguje.

Przejdźmy teraz do Mickiewicza.

Napisał on balladę na nieśmiertelny temat *Lenory*; tytuł jej *Ucieczka*.

Fantazując po swojemu na temat rozpacznie ukojonej oblubienicy, poeta każe jej zwrócić się o pomoc do wiedźmy; zaczynają się straszliwe czary, ma-

jące na celu wywołanie z grobu nieboszczyka narzeczonego, zaczynają się od następujących wierszy wiedźmy:

Włosy jego w węza spleć,
Dwie obrączki razem złącz,
Z lewej ręki krwi usącz,
A na węza będziem kłać,
W dwie obrączki będziem dąć,
Musz przyjąć i ciebie wziąć.

Te same ciężkie pełnoprzemiące choreje, te same rymy męskie, dość rzadkie u Mickiewicza, te same sześć wierszy, to samo wielokrotne powtarzanie jednego i tego samego rymu (ącz) z następnem przejściem w pokrewny (ąc)—wszystko to razem wzięte, przy analogji tekstu, prowadzi do wniosku, że w rzeczywistości i tutaj melos Weberowski śpiewał cicho w duszy poety, determinując i rytmiczną i wogóle fonetyczną budowę jego poematu.

VII.

Nie mam zamiaru wyczerpywać tutaj tematu o stosunku Mickiewicza do muzyki i o wpływie jej na niego; takie studia wyczerpujące prowadzą nieodwołalnie do powtarzań, nużących uwagę czytelnika. Mamy zamiar raczej oświetlić temat, lecz możliwie z rozmaitych stanowisk, używając przykładów jako ilustracji ponieważ dla każdego z owych stanowisk.

Kto wogóle zdolny jest poddawać się czarowi muzyki, kto skłonny jest, jak poeta, podporządkowywać jej ukazujący się przed nim świat wewnętrznej widzialności, wnosząc weń wywołane przez nią uczucia—temu nadzwyczaj bliskie jest i złudzenie wręcz odwrotnego charakteru: ku wielkiemu niezadowoleniu obrońców samowystarczalności muzyki—wprowadza w nią zjawiający się przed nim świat wewnętrznej widzialności.

Naturalnie, nie drogą tworzenia kompozycji muzycznych — do tego trzeba być kompozytorem, a poeci, których mamy na względzie, nie zawsze nawet bywają odtwórcami. Nie, nie w rzeczywistości, a w fantazji, posiłkując się tylko środkami własnej sztuki — poezją.

Możliwe to swoją drogą w dwojakim kierunku. Albo biorę gotową już muzyczną kompozycję, — na przykład piątą symfonię Beethovena. Słucham jej z zamkniętymi oczami, dam jej przenikać całe moje jestwo, doświadczam pragnienia wyższego, nadsłuchowego przyjęcia jej i zrozumienia.

„Tak los puka do drzwi“, objaśnia sam kompozytor pierwsze dwa akordy, dając tem impuls mojej fantazji. Idzie ona za tym impulsem. W czyje drzwi?

Z mgły stawania się wydzielają się zwolna obrazy, tworząc to, co Nietzsche nazwał „wyzwoleniem przez pozory“ (Erloesung durch den Schein).

Oto cela więźnia, jakiegoś Egmonta; oto jemu los, pukając do drzwi, rychłą zapowiada śmierć. Burza uczuć podnosi się w jego piersi, pełne buntu uczucie obrońcy Ojczyzny, rzewne uczucie do tej, która nie przeżyje jego śmierci. Zmieniają się one, walcząc z sobą, cała pierwsza część wypełniona jest tą walką. Po mału uczucia buntownicze cichną; w *Andante* zapanały rzewne: miłość wzrasta, doprowadza kochającego do ekstazy, ściany celi rozsuwają się, niebo zstępuje do męczennika i w aureoli jego promieni Klaerchen śpiewa mu swoją pieśń pociechy. Potem... „Ależ nic podobnego tam niema“. Dla innych niema, dla mnie jest.

„Przecież gdyby samego Beethovena wywołać z grobu, potwierdziłby on, że nawet o tem nie myślał“. — Więc cóż? On nie myślał, a ja myślę.

Wszak nikomu fantazji swej nie narzucam, mnie potrzebne „wyzwolenie przez pozory“ innym może się ono wydać zbyt konieczne. Nie ośmieliłbym się umieścić tej gry wyobraźni w studjum o Beethovenie; lecz tutaj, mając na względzie stosunek poety do melosu, nie mogłem pominąć drogi, wskazanej przez samą logiczną konsekwencję analizy psychologicznej. Lecz dlaczego ilustrowałem go własną fantazją, nie zaś faktem realnym z duchowych przeżyć poetów typu melicznego?

Dlatego, że takiego faktu znaleźć nie mogłem; będę wdzięczny, jeśli ktoś, więcej czytany lub uważniejszy, przyjdzie mi z pomocą. Wyżej wymieniona fantazja miała służyć tylko za wskazówkę, w jakim kierunku szukać należy oznaczonych faktów i zostanie usunięta natychmiast, skoro tylko fakty takie się znajdą.

VIII.

Jest to, zgodne z tem, co powiedziałem, jeden kierunek, istnieje wszakże i drugi. Albo, powtarzam, biorę gotową już kompozycję muzyczną i wnoszę w nią całkiem kapryśnie, nie licząc się z nieznanemi sobie uczuciami oraz intencjami kompozytora, swój świat własny, świat swojej własnej wewnętrznej widzialności, lub też odrywam się od tej nawet rzeczywistości, i sam, oddając się samorzutnemu biegowi fantazji, tworzę potrzebną mi kompozycję — nie w określonych dźwiękach, naturalnie (nie jestem kompozytorem), lecz napomykając na nie, lub dokładniej mówiąc, w szeregach uczuć dźwiękowych, których, być może, nawet genialnym będąc kompozytorem, nie potrafiłbym przelać w rzeczywiste dźwięki muzyczne. Wezmę przykład z literatury rosyjskiej, wiersz Lermontowa *Anioł*. Czy owa „pieśń cicha“, którą anioł śpiewa duszy niemowlęcia

brzmiała określonymi dźwiękami w wewnętrznym uchu poety? Oczywiście, nie; inaczej należałaby do „nudnych pieśni ziemskich“. Nie, pieśń ta pozostała niewcieloną w dźwięki, unosząc się w świecie przeczuć i uczuć tęsknych, niemniej przecież, jak nadmienilem wyżej, czuć dźwiękowych. A cóż to jest owo czucie dźwiękowe? Nie jest bynajmniej obraz widzialny, szukający swej równoważnej transpozycji na środki fonetyczne, jest to ból porodowy muzykalnie nastrojonej duszy, w danym momencie szukającej dopiero wyzwolenia i nie mogącej go znaleźć.

Niekiedy niespełniony zamiar poety urzeczywistnia kompozytor. Lermontow natchnął swoim bólem Rymskiego Korsakowa—i ten, jako kompozytor, znalazł swe wyzwolenie w swym do słów Lermontowa romansie, jednym z najlepszych, jakie wogóle stworzyła jego tkliwa i bujna dusza. Nam utwór ten czyni zadość, czy znalazłby w nim zadośćuczynienie sam poeta, to inna sprawa, której lepiej nie poruszać.

Drugi przykład mniej znany i bardziej skomplikowany. Jednym z najbardziej natchnionych poetów-melistów był Mik Lenau; skrzypce towarzyszyły mu na całej przestrzeni jego buntowniczego i burzliwego życia, one również wprowadzały go w straszny ów świat nieświadomości, kędy dusza jego nieszczęsna znalazła się o wiele wcześniej od jego ciała.

Jednym z jego buntowniczych czynów było przeciwstawienie własnego romantycznego *Fausta* wielkiemu utworowi olimpijczyka z Wejmaru; naturalnie powodzenia nie miał, co jednakże nie umniejsza ogromnych zalet poetyckich jego zuchwałej próby. Tutaj scena uwodzenia odbywa się w karczmie wiejskiej, przebiega w tem wyrażnie węgierskie pochodzenie poety. Mefistofeles

pod postacią łowczego gra swoją uwodzicielską pieśń, przy dźwiękach jej tańczą, w liczbie innych par i Faust ze swoją czarnooką pięknoscią. W tem miejscu rytm podtrzymuje wtargnięcie nowej siły upajającej: jamby płynne przechodzą w anapesty wzburzone, słowa szmerzą, kipią, harmonje dźwięków i obrazy melodyjne towarzyszą temu nastrojowi: słuchacz mimowoli poddaje się temu wichrowi piekielnemu, który owiał szaleństwem wszystkich i wszystko. Żałuję tem więcej, że czytelnik będzie się musiał zadowolić moim mniej niż niedostatecznem tłumaczeniem prozaicznym. „Muzykant oddaje skrzypce łowczemu; łowczy potężnie przeciąga smyczkiem po strunach. I oto leją się i gasną dźwięki swawolne, jak rokosznie zamierające jęki rokoszy, jak słodki szept tajemny i zaciszny, jak w nocy parne śmiech miłosny. I znowu podnoszenie się i opadanie i wzrastanie — tak lubieżne fale kąpieli lgną do obnażonego ciała dziewczyny kwitnącej. I w tem szmerze zamienia się w krzyk — przestraszyła się dziewczyna, woła pomocy; młodzieniec, gorejąc namiętnością, wyskakuje z za trzciny. Tutaj dźwięki łączą się, chwytają w walce potężnej i biją w siebie w zgiełku burzliwym, dziewczyna w kąpieli, sprzeciwiająca się z uporem, poddała się objęciom przemocnym młodzieńca... Tam błaga kochanek, kochanka pragnie go—słysząc, jak rozgrzewają ją pocałunki jego...

Zadzwoniły w trójdźwięku struny wesole, jakby o jedną dziewczynę dwaj chłopcy posprzeczali się; jeden pokonany, zamilka zwolna, tamci zakochani ścisną się szczęśliwi. W dźwiękach parzystych stopionych z sobą głosy w rosnącym zachwyceniu wstępują po stopniach rokoszy i coraz płomiennie, huczniej i burzliwiej, jak uniesienia mężczyzn, żalosne jęki dziew,

brzmia wołające przyspiewy skrzypiec — i wszystkich pogrążają w zawrocie bachicznym. I jakby oszaleli skrzypacze wiejscy, porzucali skrzypce swoje na ziemię; war czarodziejski objął wszystko, co tylko znajdowało się żywego w karczmie, w zawiści bladej rzepołące ściany żałują, że i one tańczyć nie mogą. Lecz ponad wszystkich szczęśliwy Faust tańczy w zachwycie ze swoją dziewczyną; ściska jej ręce, szepce zaklęcie i w wichrze tańca wybiega z nią przez drzwi otwarte. Tańczą na dworze, po drózkach ogrodu — a za nimi w świat gonią przyspiewy skrzypiec. W bezsilnym tańcu dosięgają oni lasu — coraz ciszej i ciszej zamierają skrzypce — dźwięki mdlejące szemrzą w listowiu, jak namiętne i pochlebne sny o miłości. A tutaj z krzewów pachnących słowik śle trele rokoszy, one goręcej jeszcze rozpalają rokosz upojonych, jakby i w tego śpiewaka wcieliła się siła piekielna. Pociąga ich ku ziemi ciężar omdlenia i z szumem zwierają się nad nimi fale rokoszy“.

Tak, rzeczywiście jest to sataniczna symfonia miłości; czujemy kołyszącą się nawałnicę dźwięków w duszy poety — nie kompozytora lecz poety — nadkompozytora. Wielka istniała pokusa dla kompozytora, by zakląć tę nawałnicę w wyraźne obrazy określonych dźwięków; i rzeczywiście Liszt także Węgier, skomponował w formie symfonicznej *Walc Mefistofelesa* swojego rodaka. Czy próba ta mu się udała? Tylko doświadczenie może to wykazać; jeżeli rzeczywiście podczas jego wykonania znajdująca się w sali młodzież, rozsunięta rzędy krzeseł chwyci się za ręce, jeśli nawet starcy puszczą się w wichurę płasów, jeśli wzorzyste ściany nie dostoją na miejscu i wezmą udział w powszechnej bachanalji, to — tak! Lecz jeśli nie, jeśli zachwyt słu-

chaczy nie sięgał ponad wyraz uznania dla kompozytora, to będzie to znakiem, że równoważnik wrażenia nie został osiągnięty.

IX.

A jednak, „kocham tego, kto pragnie rzeczy niemożliwych“, powiada prorokini w innym dziele, w Goethego *Fauście*. Wszyscy oni zapragnęli rzeczy niemożliwych, i Lermontow i Lenau i — tem bardziej — Rymskij-Korsakow wraz z Lisztem. I za to powinniśmy ich kochać.

Zapragnął rzeczy niemożliwej i Mickiewicz we wspaniałej niezapomnianej scenie końcowej swego *Pana Tadeusza*. Poeta, zamykając swą epopeję narodową, pragnął pokazać, czem była ona dla niego, ściślej, czem stała się dlań ona, rozsadzwszy skromną obsłoneczkę zamiaru pierwiastkowego — syntezą życia narodu polskiego, żywą arką przymierza między dawnymi a nowymi laty. Niepodobna wypowiedzieć tego słowem, ale i melos urzeczywistniony wypowiedzieć tego nie zdoła: jak wszelkiemu uczuciu nieogarnionemu, sprostać może mu jedynie melos snuty w marzeniu, falujący w wielokształtnej, niepochwytnej mgławicy między brzegami naszej samowiedzy. Albowiem tylko to, co nie da się określić, może być bezkresne.

Zosia, bohaterka epopei, uprosiła starego Jankla, aby zagrał na cymbałach w dniu jej zaręczyn; jej odmówić nie mógł. Przyniesiono cymbały; Jankiel ujął za drążki, zadumał się, czeka na natchnienie. Dźwięki polały się jak strugi deszczu, i znów milczenie — była to tylko próba. Powtórnie wznosi drążki i nagle

...Razem ze strun wiela

Buchnął dźwięk, jakby cała janczarska kapela

Ozwała się z dzwonekami, z zelami, z bębenki:
 Brzmi „Polonez Trzeciego Maja!” Skoczne dźwięki
 Radością oddychają, radością słuch poją;
 Dziewki chcą tańczyć, chłopcy w miejscu nie dostoja.
 Lecz starców myśli z dźwiękiem w przeszłość się uniosły,
 W owe lata szczęśliwe, gdy senat i posły
 Po dniu Trzeciego Maja w ratuszowej sali
 Zgodzonego z narodem króla fetowali:
 Gdy przy tańcu śpiewano: „Wiwat król kochany,
 Wiwat sejm, wiwat naród, wiwat wszystkie stany!”

I tak coraz dalej, coraz dalej. Wojna, szturm strzelanina, krzyk dzieci, płacz matek, to rzeź Pragi. Wszyscy są wzburzeni, wszystkim łzy w oczach się kręcą, aż, nareszcie, mistrz, „strunami wszystkimi zagrział, i głosy zdusił, jakby wbił do ziemi”. Inny obraz, inny nastrój; tony zrazu lekkie, rozpierzchłe, zwolna łączą się i w akordów wiążą się „legjony”. To—emigracja, to chwalebna służba na obczyźnie, pełna nadziei, oraz... nie, tymczasem tylko nadziei, wszak mamy dopiero rok 1812. Wszelako smutne już przecucie łączy się z nadzieją; odzywa się żałosny motyw piosnki żołnierskiej „o żołnierzu-tułacz”, który borem lasem idzie, przymierając z ran i głodu.

Słuchacze schylili głowy w smutnej zadumie... Lecz oto nagle nowe odzywają się tony, pełne tryumfu; mistrz drążkami uderzył w struny, a uderzenie to było tak zręczne, tak potężne, że struny zahuczały, niby mosiężne trąby, na trąb zaś hasło znajome wzniósł się ku niebu hymn zwycięski: „Jeszcze Polska nie zginęła”... „marsz marsz Dąbrowski, z ziemi włoskiej do Polski”.

Jest to muzyka — widzenie. Rzecz bardzo naturalna, że stała się ona natchnieniem dla kompozytorów, że nie zbrakło zuchwałych, którzy na tony realne prze-

transportowali genialną intuicję karczmarsza litewskiego. Korotyński odtworzył w kompozycji muzycznej *Zareczyny Zosi*, Nowicki na tenże temat skomponował swój *Koncert nad koncertami*; nie znając tych utworów, nie mogę sądów wydawać o ich wartości. Wszelako rzeczy niemożliwej i oni uczynić możliwą nie mogli; i dla czytelnika *Pana Tadeusza* improwizacja Jankla pozostała Walhallą powietrzną, apoteozą męczeńskiej Ojczyzny, z błękitnych jaśniejącą wyżyn.

X.

Dźwięk i obraz, melos i idos, Dyonizos i Apollo... Członek wtóry każdej pary zbliża Mickiewicza z obu olimpijczykami, z Homerem i Goethem. I miło bywa, spoglądając w olimpijską duszę naszego poety, w szczególności uwydatniać te bruzdy głębokie, jakie w świadomości jego wyryl miłosny zachwyt dla Homera. Te bruzdy istnieją, i poczęści zostały już zbadane, po części zaś zbadane być mogą przy jednako bliskiej obu poetów znajomości. Ta wszakże zależność nie pomniejsza bynajmniej samodzielności naśladowców; trafne zdanie pierwszego z nich, Wirgiljusza, że „snadniej porwać Heraklesowi jego maczugę, niżli Homerowi wiersz”, w czasach nowych jeszcze większej nabiera słuszności, niż w czasach starożytnych. Ogromnie dużo trzeba mieć oryginalności na to, aby móc naśladować Homera.

Melos atoli wyłącza wszelką naśladowczość; wpływając z najwewnętrzniejszych głębin naszej świadomości, jest on samodzielny od początku do końca; kto go za swój kompas obierze, kroczy, podobnie jak myśl Goethego w przestrzeni pozakosmicznej, nie spotykając ani pomników poprzednich, ani pomników współcze-

snych sobie, dokoła siebie widząc jedynie prątworką mgławicę rzeczy przeczuwanych, nieistniejących, być może, niemożliwych.

I owa zależność i owa samodzielność, są to zjawiska równowartościowe; krytyk nie ma prawa jednych wywyższać ponad drugie. Z obu tych rodzajów powstaje to, do czego dążymy, stając oko w oko ze spuścizną wielkiego człowieka i usiłując dotrzeć do twórcy przez jego twór: rozwiązanie zagadnienia osobowości, jako najbardziej czynnej potęgi twórczej.

1916 r.



161009

Treść.

	Str.
1. Filarecka poezja Mickiewicza	5
2. Uwagi nad Grażyną	37
3. Melos w poezji Mickiewicza	67