

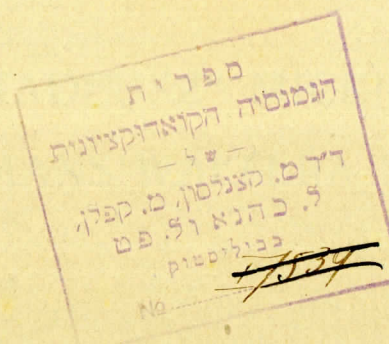
Biblioteka Pedagogiczna CEN w Białymstoku  
nr inw.: KG - 99454



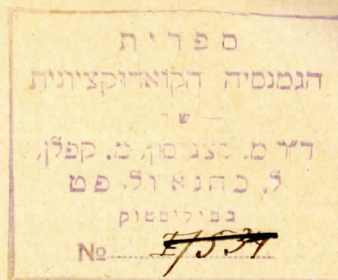
BC KSK / 99454

Y/378

II/49







„PAN TADEUSZ“ MICKIEWICZA  
A ROMANS WALTERA SCOTTA

KSIEGARNIA  
MARJANA HASKLERA  
w Stanisławowie.

*Majoro my  
Haskler*

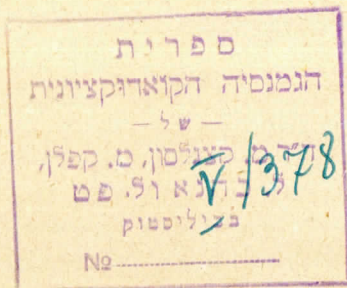


KONSTANTY WOJCIECHOWSKI

7/49

7534

# „PAN TADEUSZ“ MICKIEWICZA A ROMANS WALTERA SCOTTA



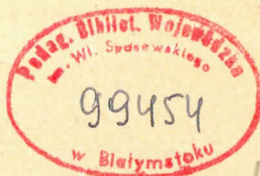
W KRAKOWIE

NAKŁADEM AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI G. GEBETHNERA I SP. W KRAKOWIE  
GEBETHNERA I WOLFFA W WARSZAWIE

1919





884(091) : 820(091) g m



Genjalność umysłów twórczych objawia się nietylko w tem, co i jak mówią, ale również w sposobie, w jaki reagują na obce wpływy i w jaki je przetwarzają. Wśród arcytworów literatury europejskiej są dzieła, których osnowa przejęta jest wprost z drugiej ręki (Szekspir), w innych konstrukcja wskazuje świadome nawet obranie sobie jakiegoś wzoru (Beniowski). Ani fabuła więc, ani motywy, ani technika, choćby były w mniejszym lub większym stopniu „zapożyczone“, nietylko niejednokrotnie nie odejmą dziełu piętna oryginalności, ale czasem nie pozwolą także odmówić twórcy jego miana genjuszu<sup>1</sup>. Bo to, co stanowi istotę i wartość indywidualności twórczej, unosi się i ponad osnową i ponad fakturą. W „Dziadach“, w „Konradzie Wallenrodzie“ Mickiewicz zbliża się do znanych typów, w „Panu Tadeuszu“ od podobieństw nie stroni; tworząc, ma czasem na myśli „Hermana i Dorotę“, czasem epos starożytne. Ale jak „Konrad Wallenrod“ potęgą żywiołu bohaterskiego, mimo piętna, jakie mu nadała lektura Byrona, odbiegł niezmiernie od powieści Bajronowskiej, a „Dziady“ od „Fausta“, tak „Pan Tadeusz“ zarówno od sielanki Goethego jak i poematów Homero-wych. Krytyka literacka przez czas jakiś chciała koniecznie wykazać, że „historja szlachecka“ to epopeja z wszelkimi nieodłącznymi cechami epopei greckiej<sup>2</sup>, ale trud ten okazał się daremnym. I najbliższym prawdy był R. Pilat, gdy pisał: „Poemat budową swoją przypomina owe wspaniałe zamki starodawne, które zawierają w sobie ślady różnych epok i różnorodnych stylów, ale kolosalnymi rozmiarami, pięknnością części

<sup>1</sup> Sprawę tę wyłuszczył prof. I. Chrzanowski w wykładzie o Sienkiewiczu.

<sup>2</sup> H. Zathej. Uwagi nad Panem Tadeuszem A. Mickiewicza, Poznań, 1886.



składowych, śmiałem i niezwykle ich powiązaniem robią potężne wrażenie i wzbudzają ogólny podziw<sup>1</sup>.

Jedną z owych „części składowych“ Pana Tadeusza jest wpływ romansów Waltera Scotta, a wpływ ten przyczynił się w niemałej, ba w przeważającej mierze do wywołania wrażenia, iż poemat zawiera w sobie ślady „różnorodnych stylów“<sup>2</sup>. Powiedzmy jednak odrazu, że wynik rozważań nad stosunkiem „Pana Tadeusza“ do romansów WScotowskich będzie nowym probierzem genialności Mickiewicza.

<sup>1</sup> R. Pilat. Autografy późniejszych ksiąg Pana Tadeusza. Pam. Tow. lit. m. A. Mickiewicza, R. VI, s. 148.

<sup>2</sup> O wpływie W. Scotta na „P. Tad.“ napomknąłem ubocznie w szkicu porównawczym „Hrabia w Panu Tadeuszu a Don Kiszot“. Stryj, 1900. Szerzej pisał o tem prof. S. Windakiewicz w pracach „Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej“, Kraków, 1914 i „Prolegomena do Pana Tadeusza“, Kraków, 1918. (Doskonała ocena prof. J. Kallenbacha w Pamiętniku liter., 1917, s. 352, n). Jakie moje stanowisko wobec tych prac — o ile chodzi o stosunek „Pana Tadeusza“ do dzieł W. Scotta — wykażą dalsze uwagi.

# I.

Mickiewicz o W. Scocie. — Cel przyświecający obu twórcom.

Że Mickiewicz Waltera Scotta znał, że go cenił niemało, o tem wiemy. Po raz pierwszy uległ czarowi jego poezji jeszcze jako student w Wilnie. Zdając na posiedzeniu Wydziału II-go dnia 27 grudnia 1818 r. sprawę z tomu ósmego genewskiej „Bibliothèque universelle“<sup>1</sup>, pisał o pomieszczonym tam przekładzie trzeciej pieśni „Lady of Lac“: „Widać z ułamka, któryśmy czytali, iż jest pisane (dzieło) w duchu poezji kaledońskich bardów; też sama ponurość i okropność, czułość przerażająca i dzika...; miejscami najpiękniejszymi jest: ofiara Druida, w której poeta tak maluje wzrok okropny ofiarnika: Wzrok jego, jako wzrok orła, który wzbije się nad skały Benvenu i na wiatrach rozwinięte skrzydła czarne i cień duży rzuci na wodę jeziora, a śpiewacy leśni umilkną natychmiast. Równie wspaniały opis przesłania krwawego krzyża... Nie podobna bez czucia jakiejś okropności czytać hymnu, który śpiewa Helena w rozpadlinie skały przy dźwięku harfy Alan Bana, albo słyszeć wyrazy pomieszania nieszczęśliwej branki Dewam etc. etc.“ A w następnym sprawozdaniu<sup>2</sup> — z pieśni piątej — nie waha się twierdzić, iż poemat „może służyć za najpiękniejszy wzór poezji rycerskiej, poważnej“. „W tłumaczeniu nawet — dodaje — czyta się z zachwyceniem. Moc wyrażen i nowość porównań szczególnie zasługują na uwagę“.

<sup>1</sup> Z zeszytu sierpniowego, jak wykazał prof. J. Kallenbach.

<sup>2</sup> Z tomu 9 Bibl. univ., odczyt. 4 lutego 1819, na posiedzeniu Wydziału pierwszego.



Walter Scott oddziałał tedy, i to silnie, na wyobraźnię poety już wówczas, kiedy pozostawał jeszcze „pod urokiem“ Woltera — tem łatwiej nam przyjdzie zrozumieć poddanie się czarowi „najpiękniejszego wzoru poezji rycerskiej“ w „Grażynie“<sup>1</sup>.

W roku 1823 poznał Mickiewicz „Rokeby“ i „The Lord of the Isles“, a zażądał do wypożyczenia „Old Mortality“ i „Kenilworth“<sup>2</sup>. Pilnej lekturze Scotta oddawał się z pewnością w Moskwie, skoro z ubolewaniem pisał do Odyńca: „Zostaliśmy o cały wiek w literaturze! Tutaj każdy nowy wierszyk Goethego obudza powszechny entuzjazm, zaraz jest tłumaczony i komentowany, każdy nowy romans Walter-Scota natychmiast w obiegu...“<sup>3</sup>. A to zestawienie Goethego i Scotta także chyba nie jest bez znaczenia. Doskonale zaś pochwycił poeta żywioł dramatyczny, tkwiący w romansach Scotowskich, jak o tem świadczy apostrofa do Odyńca: „Jeżeli szukałeś materii na dramat, czemuś nie zajął do Tacyta, albo do romansów Walter-Scota?“<sup>4</sup>.

Dla nas jednak najważniejsze są te wynurzenia, które pozostają w ścisłym związku z genezą „Pana Tadeusza“. Otóż donosząc Odyńcowi o skończeniu piątej pieśni, dodaje Mickiewicz: „Wyjątki Tobie trudno posłać, bo z nich nic się nie dowiesz, jak z kilku kart wyrwanych z Walterscotta (wybacz nieskromne porównanie), a całość zbyt jest obszerna“<sup>5</sup>. Zestawia więc tu wyraźnie Mickiewicz nowe ukochane swe dzieło z romansami WScotowskimi (dopatrzył sam podobieństwa), wszelako wydaje mu się, że porównywanie Pana Tadeusza z WScottem jest może zbyt śmiałe. Nie biorę bowiem słów Mickiewicza jako wyrzeczonych żartobliwie — brak do tego podstawy. Owszem, jeśli się zważy, jak wysoko od młodości cenił poeta pisarza szkockiego, nie trudno utwierdzić się w przeświadczeniu, że co pisał, pisał seryo, innemi słowy, że siebie nie docenił, a Scotta

<sup>1</sup> W. Bruchnalski. Grażyna. Wstęp. Dzieła A. Mickiewicza, T. III., wyd. Tow. lit. im. A. Mick. Dodajmy ubocznie, że obraz orła, wzbijającego się nad skały, rozwijającego czarne skrzydła i rzucającego olbrzymi cień, orła, przed którym milkną drobne ptaszka na nizinach ziemskich, znajdzie refleks w „Dziadach“.

<sup>2</sup> J. Kallenbach. Nieznane Pisma, Kraków, 1910, str. 126, 133, 375, 397.

<sup>3</sup> Kor. z r. 1827 (wrześ. — paźdz.). Na „K. Wallenrodzie“ wpływ lektury WScotta widoczny.

<sup>4</sup> Z Petersb., maj 20, 1828.

<sup>5</sup> Kor. 13 listop. 1833.

przecenił<sup>1</sup>. Ale o to mniejsza; ważniejszym jest to, iż choć zrazu wyznawał, że pisze poema szlacheckie „w rodzaju Hermana i Dorothea Goethego“<sup>2</sup>, po skończeniu księgi piątej nie na Goethego już powoływał się, lecz na Waltera Scotta. A jeszcze wyraźniej sąd o „rodzaju“ poetyckim, do jakiego zaliczał Pana Tadeusza, wypowiedział w liście do Franciszka Mickiewicza po wydaniu poematu: „Twojemu nieoszacowanemu opiekunowi przesyłam do Drezna nowe dziełko, które świeżo wydałem. Jużem Ci o niem pisał. Jest to romans poetycki, wzięty z życia domowego litewskiego“<sup>3</sup>. Romans? Tak, niewątpliwie. Żywioł romansowy, powieściowy, jest najznamienniejszą częścią składową poematu, ale jest to żywioł romansowy o charakterze swoistym, pewnego określonego typu, właśnie Walterscotowskiego. Bo z innymi typami romansu łączy „Pana Tadeusza“ mniej cech wspólnych, o tyle tylko, o ile te inne typy w pewien sposób załamały się i odzwierciedliły w typie Scotowskim<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Przecenił go w stosunku do własnego genjuszu, boć wartość romansów Scotta jest niemała, a znaczenie ich olbrzymie. Chodzi tu nie tylko o to, jak oddziaływały one na dalszą ewolucję romansu w Europie, zarówno historycznego, jak i obyczajowego, ale nawet na historjografię. „Nadanie odpowiedniego koloru dziejowego i miejscowego, wykazanie odrębności cech narodowych i wprowadzenie wszystkich warstw ludności, ze szczególnem uwzględnieniem warstw niższych, jako stanowiących zawsze większość — barwność, dramatyczność i żywość przedstawienia, oto czego uczył historyków Walter-Scott“. (B. Czarnik, Spór literacki o „Jana z Tęczyna“. Lwów, 1906). „Historycy, jak August Thierry, Barante, nawet poniekąd Ranke, Macaulay i wielu innych pragnęli zdobyć dla historii takie zainteresowanie, jakie obudziły... powieści Scotta“ (L. Finkel, Karol Szajnocha, Gaz. wiecz., 1918, nr. 4082). O wpływie romansów W. Scotta na historjografię francuską i europejską pisze szerzej Maignon w dziele „Le roman historique à l'époque romantique“. Paris, 1898, s. 388 n.

<sup>2</sup> Kor. 8 grudnia 1832.

<sup>3</sup> Kor. 1834, początek sierpnia.

<sup>4</sup> Później, gdy uległ wpływowi Towiańskiego, wygłosił Mickiewicz o W. Scocie w Literaturze słowiańskiej sądy bardzo surowe, zarzucił mu „pychę, może jeszcze większą, niż pycha Bajrona“, potępił go za to, iż przyznał sobie „znajomość najgłębszych skrytości serca wszystkich ludzi“, że dowolnie poruszał swymi bohaterami, że wymierzał „całą rozciągłość ich duchowego i ziemskiego zawodu“, iż śmiał tykać powieści gminnych. (Rok II, Lekcja XV, 22 lutego 1842). Nie szczędził mu też i innych zarzutów: „weźmy romanse Walter-Scotta albo Coopera, którzy nie znają tajemniczego związku pomiędzy niebem a ziemią: tam wszystkich tych Mac-Ivorsów, Ryszardów, Lawtonów widzimy



Lecz nietylko sam Mickiewicz dostrzegł podobieństwo „historii szlacheckiej“ do romansów wielkiego Szkota; Słowacki, który piękności „Pana Tadeusza“ ocenił, pisał w liście do matki: „Adama nowy poemat obudził także we mnie wiele dźwięków przeszłości: bardzo piękny poemat, podobny do romansu Waltera Scotta, wierszem napisanego... Poemat raczej żartobliwy, niż smutny, a jednak często z najweselszych napozór miejsc smutek ujmuje człowieka“<sup>1</sup>. A romanse WScottowskie znał Słowacki wybornie!

Zestawił Pana Tadeusza z Walterem Scottem także Ropelewski, ale w zaciekłości swej osądził, że poemat „nie staje... w godności wysokiego romansu, jak Ryszard w Palestynie, Ivanhoe, Purytanie“, jest jedynie „romansem obyczajowym“<sup>2</sup>; to znaczy, że brak mu żywiołu bohaterskiego, który w wymienionych romansach WScotta wybija się na plan pierwszy. W rzeczywistości Pan Tadeusz nie tylko „stał w godności wysokiego romansu“, ale go o całe niebo przewyższył — stał się ozdobą i jedną z najcenniejszych pereł literatury całego świata.

Co zamierzył przedstawić Mickiewicz w „Panu Tadeuszu“, a co W. Scott w pierwszym a najznakomitszym swoim romansie, w „Waverleyu“? Na pytanie to odpowiadają obaj twórcy bezpośrednio. „Piszę teraz właśnie poema wiejskie, w którym staram się zachować pamiętkę dawnych naszych zwyczajów i skreślić jakkolwiek obraz naszego życia wiejskiego, łowów, zabaw, bitew, najazdów etc. Scena dzieje się w Litwie około roku 1812, kiedy jeszcze żyły dawne podania i widać jeszcze było ostatki dawnego wiejskiego życia“. Oto wyznanie Mickiewicza<sup>3</sup>. I właśnie ciągle przywođenje na myśl

jak wczoraj, tak dziś i jutro, równie śmiałych, walecznych, niezachwianych“ (Rok III, Lekcja XVI, 4 kwietnia 1843). Wszystkie te zarzuty świadczą jednak niezbicie o tem, że Mickiewicz znał romanse WScotta doskonale. (Oczywista, że gdy mówi o *Mac-Ivorsach*, ma na myśli mistrzowsko skreśloną postać Fergusona Mac-Ivor Vich Ian Vohr w romansie „Waverley“.

<sup>1</sup> Listy, 18 grudnia 1834, z Genewy.

<sup>2</sup> Kalendarz pielgrzymstwa polskiego na r. 1840, Paryż, „Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji“, s. 49 n.

<sup>3</sup> Kor., maj, 1833, do J. U. Niemcewicz.

czytelnikowi, że ogląda on „ostatki dawnego... życia“, jest źródłem nastroju, tak świetnie określonego przez Słowackiego: „poemat raczej żartobliwy, niż smutny, [a jednak często z najweselszych napozór miejsc smutek ujmuje człowieka“. Na powtarzający się motyw poematu „ostatni“ zwrócono już dawniej uwagę: „Ach to może ostatni! patrzcie, patrzcie młodzi, może ostatni, co tak poloneza wodzi!...“; „marząc i kończąc pacierz wieczorny, pomału usnął ostatni w Litwie woźny trybunału...“; „ostatni klucznik Horeszkowa“, „ostatnia nuta staropolska...“. Ciągłe „ostatki dawnego... życia“, które poeta chce ocalić dla pamięci potomnych, a może to uczynić, bo znał je jako dziecko z autopsji i z „dawnych podań“, i w jego oczach wyrastało życie nowe, dokonywał się przewrót, niszczący „ostatnie egzemplarze starodawnej Litwy“.

Posłuchajmyż wyznania Waltera Scotta: „Niema narodu w Europie, któryby w krótkim przeciągu czasu, nie o wiele więcej niż w ciągu półwiecza, uległ tak znacznej przemianie, jak królestwo szkockie. Skutki insurekcji z roku 1745 — zburzenie patryarchalnej władzy naczelników klanów górskich, — zniszczenie dziedzicznej jurysdykcji szlachty i baronów w nizinach, — całkowite wytępienie stronnictwa jakobickiego, które długo chełpiło się z zachowywania dawnych szkockich zwyczajów i obyczajów... wszystko to było początkiem nowości“.

„To pokolenie zniknęło prawie zupełnie...“

„Choć nie rodowity mieszkaniec gór... spędziłem lata dzieciństwa i młodości — tak zdarzył los — wśród ludzi wspomnianego typu, a ażeby ocalić pamięć dawnych obyczajów, których całkowitego zaniku byłem świadkiem, przypisałem zmyślonym zdarzeniom i stworzonym przez wyobraźnię charakterom część tych epizodów, o których się dowiedziałem od ludzi, co sami odegrali w nich rolę. W istocie rzeczy romantyczne partie tego opowiadania polegają właśnie na prawdzie“.

„Szkocka szlachta z nizin i postaci mniej ważne nie są portretami indywidualnemi, skreśliłem je na modłę ogólnych obyczajów tej epoki, której ostatki oglądałem własnymi oczyma w latach młodości, w części korzystając z tradycji ustnej“.

„Celem moim było dać poznać te postaci nie przez kary-



katuralne i przesadzone wprowadzanie ojczystego dialektu, lecz przez ich zwyczaje, obyczaje i uczucia...<sup>1</sup>.

Widzimy, że zupełnie analogiczny cel przyświecał obu poetom, co więcej, że Mickiewicz w podobny sposób cel ten określił, jak uczynił to WScott w „Postscript”. Sądję, że to nie przypadek, owszem przypuszczam, że od WScotta właśnie poszło potrącenie, że w szczególności „Waverley or 'tis sixty years since” nasunął Mickiewiczowi myśl odtworzenia w poemacie opisowym, w „romansie poetyckim” doby przełomowej, w której zanikały „ostatki... dawnego życia” niepowrotnie, by ustąpić miejsca nowej treści i nowym formom. Na pozór bruździ nam wyznanie Mickiewicza „piszę teraz poema szlacheckie w rodzaju Hermann i Dorotea Göthego”, ale tylko na pozór, boć chodzi tu raczej o „rodzaj”, o rodzaj literacki, o kształt zewnętrzny, a nie o cel przyświecający twórcy.

Zapowiedź tego, co dać zamierzają, spełnili obaj twórcy

---

<sup>1</sup> Przez wzgląd na ważność powyższego cytatu przytaczam go również w oryginalnem brzmieniu: „There is no European nation, which, within the course of half a century, or little more, has undergone so complete a change as this kingdom of Scotland. The effects of the insurrection of 1745, — the destruction of the patriarchal power of the Highland chiefs, — the abolition of the heritable jurisdictions of the Lowland nobility and barons, — the total eradication of the Jacobite party, which, averse to intermingle with the English, or adopt their customs, long continued to pride themselves upon maintaining ancient Scottish manners and customs, — commenced this innovation”.

„This race has now almost entirely vanished from the land...”

„It was my accidental lot, though not born a Highlander..., to reside, during my childhood and youth, among persons of the above description; and now, for the purpose of preserving some idea of the ancient manners of which I have witnessed the almost total extinction, I have embodied in imaginary scenes, and ascribed to fictitious characters, a part of the incidents which I then received from those who were actors in them. Indeed, the most romantic parts of this narrative are precisely those which have a foundation in fact”.

„The Lowland Scottish gentlemen, and the subordinate characters, are not given as individual portraits, but are drawn from the general habits of the period, of which I have witnessed some remnants in my younger days, and partly gathered from tradition”.

„It has been my object to describe these persons, not by a caricatured and exaggerated use of the national dialect, but by their habits, manners, and feelings...” (Waverley, or 'tis sixty years since, by sir Walter Scott, Lipsk, B. Tauchnitz, 1845, Chapter LXXII (A Postscript, which should have been a Preface), 467 n.).

w mierze najświetniejszej. WScott, pierwszy w Anglii, Mickiewicz pierwszy w Polsce, odtworzyli nie tylko dawne, zanikające zwyczaje, nie tylko typy, których pokolenia późniejsze oglądać już nie mogły, ale uczynili coś znacznie więcej, pochwycili i oddali narodowy charakter: WScott (zwłaszcza w „Waverleyu” i w „Rob-Royu”) — Szkotów, Mickiewicz — szlachty polskiej. Pochwycili ten charakter w znamionach najistotniejszych, nie zapomnieli o żadnym rysie, stworzyli ewangelję narodowego charakteru.

Osiągnęli ów cel, okazując jednostki i masy na tle kanwy powieściowej.

Technika, jaką się posługiwali — o ile stwierdzić się da wspólność genetyczną — jest głównym przedmiotem poniższych uwag. Mam na myśli technikę w najszerszym tego słowa znaczeniu.



## II.

Kompozycja. — Trzy wątki. — Przybliżanie tła narodowo-politycznego. — Kompozycja pierwszych ksiąg. — Wprowadzanie poszczególnych sfer. — Podział ról. — Dwaj bohaterowie. — Postać kierownicza. — Spowiedź przedśmiertna. — Moment, pobudzający dwie główne sceny. — Punkt martwy.

We wprowadzeniu w wątek powieści dopatrzilibyśmy jedynie ogólnego podobieństwa między „Panem Tadeuszem” a romansem WScotowskim, i to mając na myśli kilka tylko romanśów z ekspozycją bynajmniej nie typową. Najczęściej bowiem WScott zaczyna jakby poglądem na sytuację historyczno-polityczną, podmalowywa tło obszerne, poczyną sobie jak historyk, mówi o kulturalnem położeniu kraju, o kierowniczych postaciach, o zaznaczających się przeciwieństwach wśród obozów, wypowiada sądy. Wyjątkowo zaś wprowadza nas in medias res, jak w „Guy Mannering”, kreśląc przybycie Manneringa do zamku Ellangovan, jak w „Kenilworth”, rozpoczynając od razu od zjawienia się Tressiliana (bohatera) w Cumnor, jak w „Antiquary”, gdzie również od razu w pierwszej scenie jesteśmy świadkami wyjazdu Lovela (bohatera) z Queens-Ferry<sup>1</sup>. Ponieważ jednak tego rodzaju wprowadzenie w wątek nie jest wyłączną własnością WScota, lecz znane było już przed nim (także w romansie polskim), nie mamy powodu dopatrywania genetycznego podobieństwa w tym względzie.

Inaczej przedstawi się sprawa, gdy spojrzymy na samą ośnowę.

W „Panu Tadeuszu” wyodrębniają się wyraźnie trzy wą-

<sup>1</sup> Porówn. W. Dibelius, *Englische Romankunst*, Berlin, 1910, II, 169. Ponieważ na Dibeliusa częściej nam przyjdzie się powoływać, znaczyć go będziemy przez D. — O ile chodzi jednak o WScotta, porusza on tylko część tych problemów, których rozstruciem zajmuje się niniejsze studium.

tki, trzy nici przewodnie, które bądź to bieżą obok siebie, bądź łączą się wzajemnie i wywierają na siebie wpływ. Jest więc wątek *erotyczny*: miłość Tadeusza i Zosi, wybijający się mniej lub więcej na czoło akcji w księdze pierwszej, czwartej, piątej, ósmej i dziesiątej. Wątek drugi: *Spór dwu rodów o zamek*, mający epilog swój w zajeździe, łączy się z pierwszym w sposób bardzo luźny. Wątek ten zawiązuje się już w księdze pierwszej, w księdze drugiej zwraca silniejszą uwagę (poznajemy główne źródło sporu; Hrabia postanawia zerwać układy), w księdze piątej wysuwa się na plan pierwszy, zajmuje sobą księgę szóstą, siódmą i ósmą i w księdze ósmej dobiega naprawdę kresu. Łączy się z wątkiem erotycznym przez osobę Hrabiego, jako współzawodnika Tadeusza, znajduje rozwiązanie w zaręczynach Tadeusza z Zosią. Wątek trzeci: *narodowo-polityczny* (o którym szerzej niżej), łączy się z wątkiem drugim (spór) przez osobę Jacka Soplicy<sup>1</sup>.

Owoż trzy wątki, trzy nici przewodnie, splatające się w mniej więcej spoistą całość, to jedno z najcharakterystyczniejszych znamion szeregu romanśów WScotta.

W najwcześniejszym z nich, w „Waverleyu”, już one są, choć w innych zarysują się równomierniej. Wątek erotyczny to oczywiście miłość Edwarda Waverleya, zrazu ku Florze, siostrze Mac-Ivora, potem ku Róży Bradwardine. Ten węzeł zadzierżga się zaraz z początkiem powieści. Ale jest i motyw drugi: baron Bradwardine traci dobra i ukochany zamek, siedzibę przodków, i odzyskuje je dzięki małżeństwu Edwarda z Różą. Ten motyw zjawia się jednakowoż późno i żywo zajmuje wyobraźnię czytelnika dopiero pod sam koniec romanśu. Wątek trzeci: historyczny, narodowo-polityczny, to agitacja i akcja powstańcza Fergusza Mac-Ivor.

W doskonale również Mickiewiczowi znanej „Bride of Lammermour” stosunek wzajemny wątków jest inny. Tam obok wątku erotycznego (miłość Edgara Ravenswooda ku Łucyi Asthon) ustawicznie odzywa się motyw wątku drugiego: nienawiść dwu rodów, Ravenswoodów i Asthonów. Albowiem dobra i zamek znakomitego rodu zagarnęli „parwenjuszki”, a ostatni z Ravenswoodów wchodzi do sal, w których przebywali jego przodko-

<sup>1</sup> Porówn. P. Chmielowski. *Pan Tadeusz*, Brody, 1902, s. 25.



wie, jako gość, jako obcy. Natomiast tło polityczne, tak bardzo wydatną rolę zajmujące w „Waverleyu“, w „Bride of Lamm“, do końca powieści pozostaje w półcieniu.

Bardzo dobrze, jak to wynika z wielu punktów stycznych z „Panem Tadeuszem“, znał Mickiewicz także romans „Rob Roy“. Tam trzy wątki znaczą się charakterystycznie: miłość F. Osbaldistone i kuzynki Diany Vernon, wychowującej się w domu stryja w Osbaldistone-Hall; wątek drugi: sprawa zamku i posiadłości Osb.-Hall; przez proces i kruczki sądowe Rasleigh dopina celu i wchodzi w chwilowe posiadanie zamku i dóbr; wątek narodowo-polityczny, to dążenia narodowe Szkotów, agitacja prowadzona na rzecz gotującego się powstania przeciw domowi hanowerskiemu.

Sporu o zamek niema, ale jest nienawiść między rodem Allana M'Aulaya a rodem „dzieci mgły“ w „A Legend of Montrose“. Allan mści się na „dzieciach mgły“ — zemstę przekazała mu umierająca matka — niejednego już życia pozbawił. Obok tego wątek erotyczny: miłość Menteitha i Annot Lyle, i polityczny: przygotowanie do rozprawy orężnej w obronie króla przeciw Covenantystom, rada, walka, obraz bitwy.

Kto jest prawym posiadaczem dóbr i zamku (Avenel) — ten motyw rozwija się kolejno aż w dwu powieściach: w „Monastery“ i w „Abbot“. Julian Avenel zagarnął bowiem dobra i zamek. Mary jednak odzyskuje dziedzictwo, oddając rękę (plan to Murraya) Halbertowi Glendinning. („Mon.“). Ale oto sprawa znów się staje aktualną i posiadłości przechodzą w ręce syna Juliana, Rolanda („Abb.“). Wątek erotyczny w obu powieściach — w pewnych ich partiach — zajmuje miejsce niepoślednie (miłość Halberta i Mary, Rolanda Avenel i Katarzyny Seyton), tło polityczne to w „Mon.“ walki Szkocji z Anglią, w „Abb.“ dążenia zwolenników Marji Stuart do uwolnienia jej i osadzenia na tronie

I tak dalej. Czasem jeden z wątków ma charakter prawie przygodny, tak, że staje się tylko jednym z motywów (sprawa dziedzictwa zamku i dóbr Tilletudlem, zagarniętych przez Oli-fanta, w „Old Mortality“), czasem jednej tylko stronie zależy na posiadaniu nieprawnie zajmowanego dobra, a druga o nie nie dba (w „Ivanhoe“ drży na myśl o zamku Front de Boeuf, Ivanhoe ma ważniejsze sprawy na głowie), ale w większości romansów

Walterscotowskich wystąpią trzy różnorodne motywy, nierzadko trzy różnorodne nici przewodnie: obok wątku erotycznego i politycznego spór dwu rodów, spór dwu klanów, spór mieszczań i rycerstwa, czasem waśni między dwiema gałęziami tego samego rodu.

Kombinacje tych trzech nici przewodnich są najrozmaitsze; w najrozmaitszy sposób wątki owe łączą się z sobą, raz ściślej, raz wolniej, najczęściej przez jedną z głównych osób. Ale sam fakt, że ta troistość akcji uwydatnia się bardzo silnie w wielu romansach Scotta, ten fakt nie pozostał bez wpływu na kompozycję „Pana Tadeusza“. Nietylko bowiem także w „historji szlacheckiej“ spotykamy się z trzema wątkami, ale nadto z wątkami tego samego rodzaju (miłość, spór dwu rodów, dążenia polityczne — powstańcze). Jak na pierwszy rzut oka widać, Mickiewicz nie przejął osnowy onych wątków z żadnej powieści Walterscotowskiej (zbyteczna o tem zapewniać, gdy mowa o Mickiewicz), natomiast ogólny schemat osnowy jest WSkotowski<sup>1</sup>.

Czy poeta świadomie na sposób WScotta zudzierzgnął trzy węzły i nici snute z tych węzłów przewijał przez cały ciąg poematu, czy też budowa „Pana Tadeusza“ (o ile chodzi o owe trzy nici) powstała wprawdzie pod wpływem lektury WScotta, ale bez uświadomienia sobie tego faktu, odpowiedzieć trudno. Możliwa rzecz, że poeta zrazu nie zdawał sobie z tego sprawy, iż poszedł torem Walterscotowskim, lecz później uświadomił to sobie; ale byłyby to tylko przypuszczenia.

Ciekawsze jednak, że nawet stosunek wątku politycznego do dwu innych układa się w „Panu Tadeuszu“ tak, jak w romansach Scotta.

Wiemy, że w pierwszych księgach o Napoleonie, o gotującej się wojnie są zaledwie wzmianki i to — jak wykazały studia prof. R. Pilata nad autografami Pana Tadeusza — dodane dopiero później (I, 485, 519, 591, II, 524). Tylko wielki, wstawiony również ustęp „Takie były zabawy...“ (I, 892 n), jakkolwiek o charakterze na poły lirycznym, przedzierzga się w charakterystykę narodowych aspiracji Litwy w dobie napoleońskiej. Za to, poczynszy od księgi czwartej, tło polityczne nagle zy-

<sup>1</sup> Patrz: Przypisy (I).

Patrz: Przypisy (II).



skuje na znaczeniu; w scenie agitacji Robaka słyszymy o Dąbrowskim, o Częstochowie — szlachta oczekuje wkroczenia Francuzów, a wraz z nimi wojsk polskich — „przed ucztą potrzeba dom oczyścić z śmieci“. W księdze szóstej z rozmowy Sędziego z Robakiem dowiadujemy się, że wojna tuż, wojsk forpocząty nad Niemnem, powiewają białe orły, wiodą Polaków książę Józef i Dąbrowski. W księdze siódmej, w „Radzie“ mówi szlachta już otwarcie o potrzebie wzniecenia powstania na Litwie, w księdze dziesiątej emigruje skutek niewczesnej bitwy z Moskalami za Niemnem, by powiększyć zastęp narodowy. Ale na plan pierwszy wybija się tło narodowo-polityczne w księgach jedenastej i dwunastej, przygłusza sobą wszystko: oglądamy bezpośrednio wkroczenie wojsk polskich, widzimy wodzów polskich — wszystko na północ...

O stosunku wątku narodowo-politycznego do reszty osnovy uczyniła krytyka dwie uwagi. „Być może — zauważono — że pomysł przedstawienia życia wiejskiego na tle historycznym znalazł Mickiewicz w Hermanie Goethego, ale wykonanie tego pomysłu jest samoistne, a nawet zupełnie odmienne... Nie wciska się (w H. i D.) rewolucja do akcji, jak wyprawa Napoleońska w „Panu Tadeuszu“, ale wszystko dzieje się w oddali. W Hermanie i Dorocie występuje tylko ta strona z dziejów powszechnych, łatwo lgnąca w swojej ludzkości do stosunków i sytuacji, przedstawionych w samym poemacie. W „Panu Tadeuszu“ zaś ujęto wojny Napoleońskie także z politycznej strony, a wypadki historyczne służą nietylko do stafaży obrazu, lecz są współrzedną częścią osnovy całego poematu....“<sup>1</sup>. A w innym miejscu: „Przez to, że Dąbrowski i reszta generalicy z obozem 40000 stanęli w Soplicowie, została perspektywa dziejowa uszkodzona, bohaterowie Polski jedzą i piją razem z szlachtą Soplicowską...“<sup>2</sup>.

Otóż to „odmienne“ traktowanie tła historycznego, niezgodne z schematem Hermana, to „uszkodzenie perspektywy“ przez gwałtowne przybliżenie tła — to również oddźwięk pilnej lektury romansów WScotowskich. Przybliżanie tła politycznego to jedno z bardzo charakterystycznych znamion, nie wszystkich,

<sup>1</sup> H. Biegeleisen op. cit. 58.

<sup>2</sup> Tamże, 55.

ale kilku powieści Scotta. Przedewszystkiem „Waverleya“. Zrazu tylko wzmianki o pretendencie chevalier Saint George (r. II, V), później z chwilą, gdy Waverley znajdzie się w obozie Fergus Mac-Ivor, tło znacznie wysuwa się naprzód (XIX, XXI), acz czytelnik nie wie jeszcze na pewne, że zbrojna drużyna Fergus to insurgenci (XXIV); od momentu zaś, w którym Waverley staje się gościem i zwolennikiem pretendenta w Edynburgu (poznajemy Stuarta bezpośrednio XL), wyobraźnia nasza zajęta już tylko insurekcją; bohaterem staje się naprawdę lud szkocki, czytelnik myśli tylko o tem, czy insurgenci dopną celu. Wątek romansowy całkowicie znika z oczu, by wypłynąć na nowo dopiero pod sam koniec powieści. Podobnież w „Legend of Montrose“: w rozdz. II. i III. wzmianki, w V-tym Donald i inni zwiastują przybycie naczelników klanów szkockich z orszakami, w VI-tym zebranie naczelników, narada — Montrose daje się poznać, w VII-mym powiadamia przytomnych, że Irlandczycy już blisko, w XIV i XV występuje tło polityczne bezwzględnie na plan pierwszy (Montrose powala Argyla w Inverary), w r. XVII pościg, w XVIII-tym bitwa. Toż samo w „Antiquary“. Tu tłem jest oczekiwana inwazja francuska. Zrazu ledwie się ono znaczy, w rozmowie (r. VI), później akcentowane silniej (r. XLII, XLIII — tu piękna patriotyczna enuncjacja Olchitree'a), wreszcie w epilogu, w r. XLIV, tło niespodzianie wybija się na czoło, całkowicie zajmuje wyobraźnię czytelnika i w Fairport gromadzą się ochotnicy, przybywa lord Glenallan na czele 500 zbrojnych, ogólny zapal, dowództwo ma objąć major Neville (Lovel). To, że alarm był fałszywy, to dla kompozycji powieści rzecz najzupełniej obojętna. Z analogicznym ustosunkowaniem tła historycznego do wątku spotkamy się także w „Woodstock“<sup>1</sup>, w „Ivanhoe“, w „Monastery“, w „Rob Roy“. I tu jest właśnie źródło owego „uszkodzenia perspektywy“ w „Panu Tadeuszu“ — w tem nieoczekiwanem zjawianiu się u WScotta, w drugiej części romansów, wodzów, królów, pretendentów, we własnej osobie. Przycimiewają oni sobą wszystko, co było, wraz z sobą wysuwają wątek polityczny lub narodowo-polityczny na plan pierwszy, każą

<sup>1</sup> W „Woodstock“ tło zaznaczone silnie już w r. I. i II, w VIII postać Cromvella przykuwa wprost naszą uwagę, ale niepodzielnie poczynamy się zajmować wątkiem politycznym od chwili, gdy w rzekomym pażu Kerneguy poznajemy Karola Stuarta (XXI). Odtąd najważniejszą dla nas sprawą są losy króla



zapominać o innych wątkach romansu. Bohaterem staje się naród, sprawa narodowa, wypadki historyczne zajmują wyobraźnię czytelnika niezmiernie silnie, opanowują ją. Sympatja autora i czytelnika jest po stronie insurgentów, im życzy powodzenia z całej duszy.

Jakież szczęście dla „Pana Tadeusza” i dla Polski, że Mickiewicz w rozwinięciu pomysłu przedstawienia życia i obyczajów szlachty wiejskiej na tle wielkich wydarzeń nie poszedł torem, wskazanym przez Goethego w Hermanie i Dorocie, lecz obrał drogę, którą kroczył WScott. Nie mielibyśmy ani łyzy wyliczającego ustępu o wiośnie roku 1812-go, ani uczt w Soplicowie, ani poloneza! Wszystkie te perły zawdzięcza „historja szlachecka” technice romansów WScotowskich i — intuicji narodowej poety.

Spójrzmy z kolei na inne szczegóły kompozycyjne poematu.

Akcja „Pana Tadeusza” rozwija się w księdze pierwszej pod wieczór, w księdze drugiej i trzeciej w dniu następnym, w czwartej i piątej w dniu trzecim z kolei. Toczy się powoli, szybszem tempem postępując dopiero od księgi piątej. Powrót panicza, spotkanie się pierwsze w pokoiku, drugie u stołu, ważna nauka grzeczności, Podkomorzego uwagi polityczne nad modami, początek sporu o Kusego i Sokoła itd. oto, jak sam poeta podał w streszczeniu tok wydarzeń. Szczegóły zbyt liczne tu przypominać — są to przeważnie rozmowy i zabawy licznie zebranego towarzystwa, dzień po dniu. Obok zabaw spory i klótnie.

W związku z tem krytyka zauważyła, że „Mickiewicz na powieściach Scotta wzorował... rozkład swego dzieła. „Pan Tadeusz” jest szczególnie zbliżony do nadzwyczaj ciekawej powieści „The Pirate” osnutej na obyczajach wysp szetlandzkich. Najbardziej interesującą częścią tej powieści jest szeroki, w 12 rozdziałach przeprowadzony, opis kilkudniowego przyjęcia na św. Jana u Magnusa Troila, patriarchy tych wysp w Burgh-Westra. Przyjęcie to zostało urozmaicone ucztami, tańcami, polowaniami, i zabawami, które, całe życie i ciekawsze typy wyspiarzy poznać pozwalają. Pierwszego dnia odbywa się w Burgh-Westra uczta okazała, uprzyjemniona piciem i obszernymi roz-

prawami gości, poczem odbywają się popisy muzyków... Uroczystości przeciągają się do trzeciego dnia i wtedy goście są przytomni wyjazdowi rybaków na letni połów ryb na dalekie morze. Tego dnia wieczór część gości już się żegna, a czwartego dnia wszyscy się rozjeżdżają i uroczystość się kończy (XII—XXIII). Ten układ przypomina bardzo układ „Pana Tadeusza”, który w swej głównej partyi nic innego nie przedstawia, jak kilkudniowe zabawy towarzystwa, które zjechało się u Sędziego na sądy graniczne<sup>1</sup>. Dowodem ma być jeszcze „opis dnia drugiego, który stosunek Mickiewicza do Scotta na zawsze utrwalił”, mianowicie chwila, gdy w czasie rozpościerających się już nudów „dano znać, że morze na brzeg wieloryba wyrzuciło i wszyscy się rozbudzili i na polowanie ruszyli: With haste in his step, fire in his eye... Eric Scambester came to announce to the company, that there was o whale on shore”.

Pomijając argument ostatni<sup>2</sup>, zauważyć musimy, że podobieństwo kompozycyjne istnieje istotnie, ale że w tym wypadku nie podobna odnieść kompozycji pierwszych ksiąg „Pana Tadeusza” wyłącznie do „The Pirate” jako do wzoru, „jak materyał w „Panu Tadeuszu”, mianowicie pierwszych pięciu ksiąg ułożyć”, (w. 148), ponieważ podobny układ pojawia się w kilku powieściach WScotta, przedewszystkiem w „Waverleyu” i w „Rob-Royu”.

Przypomnijmy sobie ekspozycję „Waverleya”. Są dwaj bracia: Everard i Ryszard Waverleyowie. Rozdzieliły ich przekonania polityczne, Everard pozostał wierny tradycji domu, nie sprzeniewierzył się zasadom torysów, Ryszard przeszedł do wigów i zwolenników domu hanowerskiego. Syn Ryszarda, Edward Waverley, wychowywał się w domu stryja Everarda, który bratanka pokochał jak syna i niczego mu nie skąpił. Rozłączyć się z nim musiał dopiero wówczas, gdy ojciec przysłał synowi rozkaz zaciągnięcia się do wojska. Edward wyrusza wówczas, a z kwatery swej jedzie do barona Bradwardine. Tu nawiązuje się powoli akcja.

Przypatrzmyż się szczegółom kompozycyjnym (w związku z osnową) od r. VIII.

<sup>1</sup> S. Windakiewicz, op. cit., 146—147.

<sup>2</sup> Porów. cytow. ocenę prof. J. Kallenbacha w Pamiętniku liter. s. 356.



Edward zajeżdża przed dwór barona, ale nikt się nie zjawia. (Tu opis domu, wzmianka o zabudowaniach gospodarczych, herby). Wszelako furtka, wiodąca na dziedziniec zamkowy była tylko na klamkę zamknięta, więc Edward otwiera ją, a wówczas oczom jego przedstawia się ogród w części owocowy, w części zasadzony roślinami pnąciami się, w części pokryty bardzo pięknymi kwiatami. Na łączce, przytykającej do ogrodu, spostrzega Waverley dwie dziewczyny, zajęte pracą około bielenia bielizny, ale że ubiór ich był negligowy, na widok gościa obie, wydawszy okrzyk, uciekają. Na szczęście zjawia się chłopak (Gellatley), który wiedzie Edwarda do piwniczego barona, Aleksandra Saundersona. Saunderson, który był i piwniczym i „majordomem“ barona Bradwardine i marszałkiem dworu, zajmował się teraz uprawą grządek ogrodowych. Był to człowiek już starszy. Rękawy od koszuli zawinął, w rękę miał rydel. Na widok Edwarda odłożył rydel, szybko przywdział okrycie i przybrał godną postawę, zapewniając gościa, że baron ucieszy się bardzo jego przybyciem. Chwilowo jednak jest pan baron nieobecny, bawi przy swoich ludziach, którzy wycinają zarośla w dębinie. Natomiast poznaje Waverley córkę barona, piękną Różę, złotowłosą siedemnastoletnią panienkę, z śnieżną cerą. Rysy jej, całe jej wzięcie, wszystko mówi o jej żywości, najłżejsze wzruszenie natychmiast wywołuje rumieniec na licu, nawet na szyi. Ruchy jej lekkie, naturalne, niewymuszone. (Tu początek wątku erotycznego). Ale oto ledwie padły pierwsze słowa powitania, zjawia się sam baron. Na widok siostrzeńca ukochanego przyjaciela radość chwilowo zachwiewa stale znamionującą go powagę, ścisła młodzieńca, w oczach jego okazuje się łza rozczenia. Rozmowa, baron wiedzie Edwarda do pałacu, gdzie już czeka służba w strojach staroświeckich, a na jej czele piwniczy Saunderson, na którym nie znać już najmniejszych śladów pracy ogrodniczej. Przechodzą do izby jadalnej (opis jej, ozdób ścian). Rozbrzmiewa dzwon zwołujący na wieczerzę. Przy stole zasiadają charakterystyczne, wrażliwe się w pamięć postaci: młody laird Balmawhapple, z przydomkiem „sokolnik“, zapalony myśliwy (gaudet equibus et canibus — objaśnia baron Edwarda), następnie rozmiłowany w gospodarstwie rolnem laird Killancureit, dalej ksiądz, wyznawca cierpiącego kościoła episkopalnego, wreszcie zarządca i podskarbi barona, Duncan Macwheele. Wie-

czera obfita, nawet wystawna, baron wznosi zdrowie królewskie, poczem ucztą staje się coraz bardziej ożywiona, na koniec wnie-  
sienie ogromnego kielicha robi swoje, wszyscy — z wyjątkiem Edwarda — przebijają miarę (Róża już wprzód odeszła do swego pokoju). Teraz baron wraz z gośćmi przenosi się do go-  
spody Luckie Macleary, i tam dochodzi do kłótni — dzięki-  
mu, że odezwał się dzwon polityki. Balmawhapple obraża Wa-  
verleya; ten wprowadzie dobrze nie rozumie, na czym obraża po-  
lega, ale czuje ją; wszelako nim zdołał atakującemu stosownie  
odpowiedzieć, wmieszał się baron, odzywając się surowo do  
„sokolnika“: „jeżeli nie szanujesz praw gościnności, to uszanuj  
przysięgę wojskową“ (odnosi się to do przysięgi Waverleya).  
Ale młody laird mruknął na to, przydając nową obrazę, a wów-  
czas i baron i Edward wybuchnęli równocześnie. Milczeć wołał  
baron, a Edward począł prosić starca, by jemu pozostawił za-  
łatwienie się z zuchwalcem. Wszelako wzburzony do najwyższego  
stopnia baron nie pozwolił mu się tu wtrącać („wino, wście-  
kłość i wzgarda tak go podnieciły, że zapomniał o wszystkich  
względach“) — wołał, iż obrazy dopuszczono się w jego baro-  
nii i on jest obowiązany dbać o to, by gościowi nie stała się  
krzywda. Zabłyły szpady, Balmawhapple i baron natarli na sie-  
bie. Edward chciał się rzucić między walczących, ale potknął  
się o lairda Killancureit, a wnet Luckie Macleary i służba po-  
łożyli kres walce.

To dzień pierwszy.

Nazajutrz budzi się Edward późno, z wielkim niesma-  
kiem z powodu wczorajszych zajęć — postanawia Balmawhapple  
wyzwać. Przy śniadaniu spotyka się z Różą. Stół zastawiony  
znów obficie (szczegółowy zastawy). Ale Edward jest roztargniony,  
duchem nieobecny, wywołuje u Róży zdziwienie (zjawia się ba-  
ron z B., sprawa pozornie załatwiona). Po śniadaniu zaprasza  
baron Edwarda na polowanie na sarny, chciałby pochwalić się  
przed nim swymi psami gońcami Banem i Buscarem. Wyjazd  
(baron w stroju myśliwskim), polowanie z nagonką, uбиe sarny.  
Powrót, pokój baronówny, jej kwiaty, rozmowy o dziejach rodu,  
gawęda. Tak upływa dzień drugi.

Na trzeci dzień wstaje Edward rano, dowiaduje się  
o pojedynku barona z B. Od tej chwili sposób prowadzenia  
akcji się zmienia, nie jesteśmy świadkami tego, co się działo



w Tully-Veolan *dzień po dniu*, lecz obejmujemy większe okresy czasu. Uzasadnia to autor: „Having been so minute with respect to the diversions of Tully-Veolan on the first days of Edward's arrival, for the purpose of introducing its inmates to the reader's acquaintance, it becomes less necessary to trace the progress of his intercourse with the same accuracy” (XIV, 95). A zatem Walter Scott doskonale zdawał sobie sprawę z tego, dlaczego zrazu akcji prawie nie posuwał naprzód, lecz kroczył dzień po dniu — oto chodziło mu o nakreślenie obrazu rozrywek wiejskich i o zaznajomienie czytelnika z postaciami, które nam w zamku pokazał. Nie mimowolnie więc gubienie się w szczegółach, epizodach, dla całości akcji po większej części obojętnych, lecz rozmyśl artysty, który chciał „ocalić pamięć dawnych obyczajów” i znikającego pokolenia.

Podobna kompozycja (dzień po dniu, bez żywszej akcji) w „Rob Royu”. Frank Osbaldistone przybywa do domu stryja (z którym ojciec Franka poróżnił się na tle przekonań politycznych, jak Everard z Ryszardem Waverleyem), natrafia na polowanie na lisa z psiarnią, z dojeżdżaczami, wjeżdża (po spotkaniu się z Dianą) na dziedziniec — nikt się nie zjawia, nie wie, co ma czynić. Ogląda przeto tymczasem zamek, aż przybywają myśliwi<sup>1</sup>. Obiad w szerokiej sali z wysokim sklepieniem, z kamienną posadzką. Środek jej zajmują ogromne stoły dębowe. Na ścianach jelenie rogi, skóry borsuków, wydr, lisów, szczątki starej broni, oszczepy. Podczas obiadu toczy się ożywiona rozmowa o koniach, psach i polowaniu. Frank poznaje całą rodzinę stryja, kapelana, doktora i spotkaną już poprzednio, wychowującą się u stryja, kuzynkę Dianę Vernon. Po uczcie i przechadźce udaje się do przeznaczonego dla siebie pokoju, ale doznane w ciągu dnia wrażenia długo nie pozwalają mu zasnąć. Na drugi dzień raniutko budzi go głos trąbki myśliwskiej. W zamku ruch, odgłosy sfory psów, podwórze rozlega się stukotem kopyt końskich. Kiedy Frank wychodzi, zastaje już wszystkich przygotowanych do wyprawy myśliwskiej. Na trzeci dzień zbierają się wszyscy w jadalni na śniadanie.

Jakiż wniosek? Nie inny, jak że Mickiewicz w układzie pierwszych ksiąg „Pana Tadeusza” „wzorował się” nie na „The

<sup>1</sup> Patrz Przypisy (III).

Pirate” wyłącznie, lecz, gdyby nam wolno było użyć tego wyrażenia w odniesieniu do Mickiewicza, musielibyśmy je rozszerzyć na kilka romansów WScotta t. j. właśnie jeszcze na „Waverleya” i na „Rob Róya”. Być może, że kompozycją WScottowską posłużył się tu Mickiewicz nawet świadomie, przejmując ogólne jej ramy, zmierzał bowiem do tego samego celu co Scott, a cel ten przy pomocy wskazanego środka kompozycyjnego łatwiej dawał się osiągnąć. Widzimy jednak równocześnie, że istotnie tylko o ogólnych ramach może tu być mowa, boć drobne reminiscencje, zwłaszcza z „Waverleya”, są to reminiscencje tego rodzaju, jakich uniknąć trudno i których istnienie ani o włos nie obniża oryginalności i wartości dzieła. Więc mamy na myśli w szczególności przybycie młodzieńca do pustego domu, furtkę zamkniętą tylko na klamkę, postać Saundersona, przywitanie z baronem, kłótnię i zachowanie się podczas niej Edwarda i barona Bradwardine (podobne do zachowania się Tadeusza i Podkomorzego podczas kłótni w zamku). A i to jeszcze trzeba mieć na uwadze, że nie wszystko, co nam się tu wydaje reminiscencją, musi nią być istotnie, albowiem „analogie sytuacji muszą się zdarzyć tam, gdzie właśnie chodzi o ludzi żywych, a nie o szablony literackie”<sup>1</sup>, czyli że niektóre przynajmniej podobieństwa w sytuacjach mogą być przypadkowe. Natomiast podobieństwo w kompozycji pierwszych ksiąg „Pana Tadeusza” nie jest chyba dziełem przypadku, zwłaszcza, że pod względem kompozycyjnym łączą „historję szlachecką” z romansami Scotta węzły liczne i silne.

Za jeden z tych węzłów musimy uznać metodę kolejnego wprowadzania w poemat poszczególnych sfer. I tak w księdze pierwszej wprowadza poeta Sopliców, gości soplicowskich i domowników, w drugiej hrabiego Horeszkę i klucznika Horeszkowskiego, Gerwazego, w trzeciej poszczególne postaci z pośród tejże szlachty, Maćka nad Maćkami, nadto Jankła, Buchmana, w dziewiątej Moskali, w jedenastej i dwunastej wojsko polskie, wódzów.

Jest to znów metoda WScottowska. Scott nigdy nie pokazuje czytelnikowi na modłę innych powieściopisarzy od razu wszystkich sfer, które zamierza przedstawić w romansie, lecz

<sup>1</sup> J. Kallenbach, l. c.



czyni to kolejno, osiągając tem pożądane efekty<sup>1</sup>. Typowy jest tu znów „Waverley”. Zrazu ciasne kółko: sir Everard Waverley, siostra jego Rachela, mr. Pembroke (r. II—VI). Potem grupa druga: baron Bradwardine, Róża, domownicy i sąsiedzi (r. VIII—XIV). Wszelako za pośrednictwem Evana Dhu Maccombicha wchodzimy wnet w sferę trzecią, zupełnie różną od tamtych, w środowisko klanowców, poznajemy Mac Ivora i jego siostrę, siostrę jego Florę, jesteśmy świadkami uczty góralskiej, obyczajów panujących wśród szczepów celtyckich. Równocześnie z wprowadzeniem w tę sferę występuje nowy motyw: akcja powstańcza (XVI—XXVI). Ale i na tem nie koniec. Przybywa bowiem grupa fanatyków, usposobionych wrogo wobec pretendenta, reprezentowana przez mr. Ebenezera Cruickshanksa i Gillfillana, poczem sam Karol Edward (XL), poczem jeszcze Talbot (XLIX), który po to wygłasza opinie o Fergusie i o powstaniu, by czytelnik wiedział, jak na całą akcję patrzą patryjotyczne, szlachetne sfery wojskowe.

Albo w „Legend of Montrose”. Najpierw poznajemy hrabiego Menteitha, należącego do partii królewskiej i Andersona (o którym później dopiero dowiadujemy się, że to Montrose w przebraniu), tudzież Dugalda Dalgetty, typowego kondotjera (I—II), poczem grupę drugą: Albana M'Aulay i Donalda M'Aulay (pana zamku), poczem dopiero grupę trzecią, inną sferę: naczelników klanów szkockich wraz z towarzyszami, tłum różnobarwny, niezmiernie charakterystyczny, kłótlivy, zapalny (V—VII). Nową znów sferę reprezentuje Duncan Campbelle (VII—V), w r. XI, poznajemy samego Argyla, a wraz z postacią Ranalda Mac Eagh wchodzimy w środowisko sfery ostatniej „dzieci mgły”.

Tak po kolei moglibyśmy przechodzić wszystkie romanse W. Scotta (z wyjątkiem *Bride of Lammermoor*), a we wszystkich spotkalibyśmy się z podobną metodą. Autor przeprowadza ją ściśle (*Woodstock*) lub mniej ściśle (*Quentin Durward*), ale zawsze pozostaje jej wierny. Mickiewicz w „Panu Tadeuszu” uznał tę metodę za swoją i osiągnął skutek taki sam, co Scott t. j. zajął żywo wyobraźnię czytelnika, odsłaniając przed nim coraz to nowe środowiska i coraz to nowe charaktery.

<sup>1</sup> Porówn. D, II. 174.

W metodzie podziału ról Walter Scott nie okazał inwencji — podział ten jest u niego tradycyjny<sup>1</sup>, opiera się bądź to na romanse przygód, bądź na romansie Richardsonowskim i jego potomstwie. Grupuje więc postaci według rodzin, do których należą; rodziny te często współzawodniczą ze sobą, wśród postaci poszczególnych i rodzin zaznaczają się silne kontrasty. Przypomnijmy sobie obie gałęzie rodu Osbaldistonów w „Rob Royu”, Bertramów i Manneringów w „Guy Manneringu”, Oldbucków i Glenallanów w „Antiquary”, Asthonów i Ravenswoodów w „Bride of Lammermoor”, Peverilów i Bridgenorthów w „Peverile of the Peak” itd. Powodem zatargów między dwoma rodami są zazwyczaj różnice w zapatrywaniach politycznych, religijnych, ale bywa i krzywda, jakiej jeden ród doznał od drugiego („B. of Lam.”) Bohater i bohaterka są nierzadko parą kochanków konwencjonalnych, przytem typowo pojawia się przy boku bohatera (lub bohaterki) opiekun, ojciec, matka, a zadaniem tej postaci jest roztoczyć pieczę nad osobą bohatera, kierować jego losami, pomagać mu. Takim opiekunem jest w „Waverleyu” Everard Waverley (w części ciotka Rachela), w „Bride of Lamm.” markiz A., w „Abbot” — M. Graeme. (Porówn. też *Antiqu.*, *R. Roy*, *Monastery*, *Peverile*, *Pirate* itd.). Bohater ma współzawodnika, istotnego lub rzekomego, postać czasem mniej lub więcej komiczną (laird Dumbiedikes w „Heart of Midlothian”, Athelotane w „Ivanhoe” — za rywala uważa też Halbert Glendinning wysoce komicznego Piercie Shaftona, wskutek rozmów tegoż z Mary, czułych a górnych, dzięki czemu dochodzi między nimi nawet do pojedynku).

Mickiewicz, jak widzimy, poszedł w podziale ról za powieściową tradycją literacką, którą jakby skoncentrowaną znalazł w W. Scocie. Więc i w „Panu Tadeuszu” mamy dwie rodziny, pozostające z sobą w od dawna trwającym zatargu z powodu krzywdy, jaka spotkała Jacka Soplicę ze strony Horeszki i następstw tej krzywdy. (Różnice polityczne — związek Jacka z Targowicą — to, jak się pokazuje, pozór). Jedną grupę tworzą Soplicowicze (Sędzia, Tadeusz) i przyjaciele, adherenci tej grupy (Wojski, Woźny), drugą Horeszkowie (żyjący z rodu Hrabia i wierny sługa Horeszków Gerwazy). Dwa te rody nietylko

<sup>1</sup> D. II 129 n, 348 n.



współzawodniczą z sobą (spór o zamek), ale i kontrastują w sposób jaskrawy. Jeśli Tadeusza i Zosi nie nazwalibyśmy parą kochanków konwencjonalnych, to w każdym razie kochankiem takim jest Tadeusz. Przy boku ma opiekuna, stryja, który otacza go ojcowską opieką<sup>1</sup> i kieruje jego losami, acz musi się liczyć z wolą Jacka (jak Everard Waverley z wolą Ryszarda Waverleya). Ma wreszcie Tadeusz rzekomego współzawodnika w osobie Hrabiego, postaci nietylko humorystycznej, ale i komicznej.

Z zagadnieniem „podziału ról” łączy się t. zw. kwestja „dwu bohaterów”.

W „Panu Tadeuszu” do piątej pieśni bohaterem poematu jest Tadeusz, „który potem usuwa się na drugi plan i ma dopiero w ostatniej pieśni zająć pierwotne stanowisko”<sup>2</sup>, właściwa zaś postać główna, Robak „występuje właściwie dopiero w czwartej pieśni”, a „jako bohater poematu... dopiero w dziesiątej i jedenastej pieśni przed samą śmiercią”<sup>3</sup>. Krytyka dawno zwróciła na to uwagę, jak i na bierność Tadeusza. „Wydatna rola, jaką odgrywa w akcji, dostała mu się niejako przypadkiem...; wogóle natura to powierzchowna i mało wybitna...; charakter dość bezbarwny, pozbawiony samoistości i wybitniejszego indywidualizmu”<sup>4</sup>; posuwają nim ludzie i wypadki, on sam na działanie, któreby świadczyło o jego energii, zdobyć się nie umie. Za to indywidualnością wybitną, „ognisty i głęboki w uczuciach, pełen energii w działaniu”, jest Jacek Soplica. On to kieruje naprawdę losami Tadeusza, do czego ma zresztą prawo jako ojciec, ale on również prowadzi całą akcję powstańczą, nagina ludzi i wypadki do swej woli. Więc też przyćmiewa zupełnie bohatera „wątku erotycznego” — naprawdę już od księgi szóstej począwszy.

Obaczmy, czy pomysłu wprowadzenia dwu bohaterów, a dalej stosunku ich do siebie i do akcji nie wyjaśnią nam ro-

<sup>1</sup> Biegeleisen widzi tu wpływ Hermana i Doroty (s. 172), ale tak stawiać kwestji nie można. Trzeba brać pod uwagę grupowanie postaci w ogóle, boć by stworzyć parę: młodzieniec i opiekujący się nim starszy krewny, na to nie trzeba wpływu lektury.

<sup>2</sup> Biegeleisen l. c. 33.

<sup>3</sup> Tamże 32.

<sup>4</sup> Gostomski l. c. 197—9.

manse WScotowskie. Na bierność bohaterów WScotta zwrócono uwagę niejednokrotnie. „Ivanhoe, Henry Morton, Frank Osbaldistone, Roland Graeme a także Quentin Durward, a nawet Tressilian w Kenilworth są raczej narzędziami w ręku losu lub silniejszych indywidualności, niż ludźmi samodzielnymi, działającymi energicznie... Bohaterów WScotta jako charakterów nie można też brać żadną miarą bardzo na serjo” — oto jeden z głosów krytyki<sup>1</sup>. Trafnie określa tę sprawę Dibelius. Wskazuje on, że WScott nierzadko usuwa w cień bohatera powieści, przynajmniej o tyle, że czytelnik równie żywo (albo żywiej) zajmuje się postacią romansu<sup>2</sup>. Otóż taką postacią bywa nierzadko bohater wątku historycznego, polityczno-narodowego, więc w „Rob Royu” nie Frank Osbaldistone, lecz właśnie Rob Roy, w „Ivanhoe” nie Ivanhoe, lecz Ryszard, w „Woodstock” nie Markham Everard, lecz Karol, w „Legend of Montrose” nie Menteith, lecz Montrose, w „Fair Maid of Perth” nie Henryk Goo Smith, lecz książę Dawid Rothray, w „Black Dwarf” nie Hobbie Elliot, lecz Elshies (tu z pewnem zastrzeżeniem). Najklasyczniejszym jednak przykładem tej metody jest „Waverley”. Bohater wątku erotycznego Edward, jakkolwiek bierze udział również w akcji narodowo-politycznej, dając się jej porwać, jest postacią bierną, pozbawioną indywidualności, tak że żywszego interesu u czytelnika nie wzbudza, kiedy Fergus Mac Ivor, sprężyna agitacji i działań powstańczych, działa na wyobraźnię niezmiernie silnie swym charakterem namiętym, energią, zdolnością kierowania wypadkami, wreszcie swym tragizmem (pierwiastki tragiczne tkwią w jego charakterze). On też jest bohaterem faktycznym romansu. Ponieważ tradycja o Fergusie Mac Ivor milczy<sup>3</sup>, tem swobodniej mógł WScott traktować tę postać, tem silniej wzruszać jej losami, tem żywsze dla niej wywołać współczucie. Więc jeśli na genezie pomysłu wprowadzenia dwu bohaterów, z których jeden jest postacią bierną, drugi czynną, zaważył WScott, to na pomysł wybrania na bohatera działającego postaci w historii nieznanej, zmyślonej wpłynął, ze świadomością czy bez

<sup>1</sup> Dr. Karl Wenger, *Historische Romane deutscher Romantiker* (Untersuchungen über den Einfluss Walter Scotts), Bern 1905, s. 18—19.

<sup>2</sup> l. c. II. 119.

<sup>3</sup> l. c. II. 116.



świadomości w chwili tworzenia dzieła, „Waverley“. Nawet i w tem zaznacza się analogia, o ile chodzi o stosunek obu bohaterów do akcji i o zdolność ich oddziaływania na wyobraźnię czytelnika, że również w „Waverleyu“ czytelnik zrazu zajmuje się Edwardem Waverleyem, jego stosunkiem do Róży Bradwardine; on to jest na planie pierwszym, ale od rozdziału XIX-go baczny o wiele pilniej na działanie Mac Ivora, a w r. LXVIII i LXIX zapomina niemal o istnieniu Edwarda, przejęty grozą losów wodza powstańców. Dopiero pod koniec romansu poczyną się znów interesować kolejami Edwarda, z chwilą, kiedy autor, według własnego wyrażenia, spieszy już „jak kamień puszczony z góry“.

W jednej ze znakomitszych powieści Waltera Scotta osoba główna jest również t. zw. „postacią kierowniczą“, mianowicie w „Rob Royu“; zazwyczaj jednak postać taka działa obok osób głównych. Geneza postaci tkwi w romansach Fieldinga, Goldsmitha, A. Radcliffe, F. Burney i M. Edgeworth<sup>1</sup>, u W. Scotta przybrała określone cechy, a rola jej jest wybitna i typowa. Postać taka, zrazu mniej lub więcej zagadkowa, występuje w akcji w jednych powieściach rzadziej, w drugich częściej, zawsze nas jednak intryguje, widzimy bowiem, że potrafi być wszędzie obecna, że wie o wielu rzeczach, że wszystkim kieruje, że czasem wywiera decydujący wpływ na bieg akcji, choć chętnie się z tem ukrywa, że nawet pozostaje niejednokrotnie w związku z najważniejszymi, najdostojniejszymi osobami powieści.

Taką typową postacią kierowniczą jest n. p. Edie Olchitree, były żołnierz, a obecnie żebrak J. królewskiej Mości, w „Antiquary“. Jego strój żebraczy pozwala mu wszędzie się znaleźć, a jego indywidualność, spryt i wola wszystko zrozumieć, wszędzie być czynnym, a nawet pokierować wypadkami. On to ocala sir Arthura Wardoura i Izabellę, zagrożonych powodzią, on był świadkiem tajemnej rozmowy Izabeli z Lovelem i on u Izabelli wnosi za nim instancję, on wie o gotującym się pojedynku Hektora z Lovelem, on zawiadamia o nim sędziego,

<sup>1</sup> Sui generis postaciami kierowniczymi byli w starożytnych opisach bogowie, w „Jerozolimie wyzwolonej“, w eposie pseudoklasycznym — święci, tudzież personifikacje namiętności ludzkich.

on stara się na miejscu pojedynkowi przeszkodzić, on powiadamia przeciwników o gotującym się napadzie Francuzów, on ocala Lovela, wiodąc go podziemnymi przejściami, on wykrywa oszustwa Dousterwiola, on wyprowadza go w pole, on sprowadza lorda Glenallen do Elspeth Mucklebaki, on pozostaje w porozumieniu z Lovelem, on wskazuje środek ocalenia sir Arthura Wardoura, on go też i ocala, przynosząc list Reginalda Wardoura, on to zakopał w ruinach skarb, powierzony mu przez Lovela. Słowem w ręku Edie Olchitree spoczywają wszystkie nici, on naciska sprężyny akcji.

Albo Magdalena Graeme w „The Abbot“, kierująca losami Rolanda. W r. II poznajemy ją jako starą kobietę, ubogą odzianą, zjawiającą się w zamku Avenel (ogół uważa ją za czarownicę). W r. VIII pojawia się niespodzianie w powłóczyściej, czarnej szacie, w celi św. Euthberta i błogosławi Rolanda za to, że zachował wiarę ojców. Zapowiada, że nadchodzą czasy, w których dokonają się wielkie rzeczy, a i on będzie miał w nich swą część. Odtąd kieruje jego losami i krokami, zezwala mu na wstąpienie do służby Halberta. W Kinnross ogląda czytelnik wysoką, chudą postać niewieścią z zasłoniętą twarzą. Zna ją tam pod imieniem matki Nicneven, wiedzą, że ma znajomości z lairdami i lordami. W r. XXVIII pokazuje się, że Nicneven to M. Graeme — w jej ręku zbiegają się nici i środki, mające służyć do uwolnienia królowej. W r. XXXVI zjawia się na zamku Niddrie i wyjawia, kim jest Roland, a potem odzywa się jakby Halban z Konrada Wallenroda: „Pójdę jak duch z kraju do kraju, z świątyni do świątyni, i gdzie nawet imię mojej ojczyzny jest nieznane, tam pytać będą kapłani, kto jest królowa tego dalekiego północnego kraju, za którą sędziwy pielgrzym-kobieta zanosí tak gorące modły“<sup>1</sup>.

Taką postacią kierowniczą jest Meg Merrilies w „Guy Mannering“, Norna w „Pirate“, karzeł Elshie w „Black Dwarf“, taką postacią jest też Donald Bean Lean w „Waverleyu“. On to zna dobrze siłę i rozkład regimentów (XVII), nie jest to bo-

<sup>1</sup> „I will glide like a ghost from land to land, from temple to temple; and where the very name of my country is unknown, the priests shall ask who is the Queen of that distant northern land, for whom the aged pilgrim was so fervent in prayer“. („The Abbot“, Lipsk 18



wiem zwykły rozbójnik (XVIII), on przyczynia się do nawiązania stosunków Mac Ivora z baronem Bradwardine (XIX), on w przebraniu kramarza ocala Edwarda (XXXVI), on, jak się pokazuje, wzniecił bunt w oddziale Waverleya (XLV), bo Ruffin to Donald Lean — agent pretendenta! (LI).

Niektóre z postaci kierowniczych odbiegają od typu (Madge Wildfire w „Heart of Midlothian“, Dickie Sludge w „Kenilworth“), czasem mamy aż dwie postaci kierownicze (w „Fortunes of Nigel“ i w „Peverile of the Peak“)<sup>1</sup>.

W „Panu Tadeuszu“ typową Walterscotowską postacią kierowniczą jest bohater wątku narodowego — politycznego, ks. Robak. Po raz pierwszy poznajemy go w pierwszym dniu akcji podczas wieczerzy. „Słyszałem, żeś z za Niemna odebrał wiadomość...“ — z temi słowy zwraca się do niego Podkomorzy (I 495) — Robak przeczy, ale spoziera „zezem“ na Rykowa, z czego czytelnik wnioskuje, że jednak kwestarz wtajemniczony jest w ważne sprawy. Że był ks. Robak „tajnym“ kwestarzem, to mówi o nim sam poeta — po rozmowie księdza z Sędzią „zawsze jakaś nowina rozeszła się w sąsiedztwie“ (I 953—4). Wogóle postać to zagadkowa: blizna wyżej skroni, ślad postrzału w brodzie, groźne wejrzenie, ruchy, głos (I, 987 n). Jest ks. Robak wszędzie: przy wieczerzy (w ks. I), u Sędziego w nocy (I 984), na gościńcu przy ogrodzie, gdy hrabiego płoszy bernardyńskimi ogórkami (II 451 n), uśmierza kłótnię Ase-sora z Rejentem (II 750 n), agituje w karczmie (dowiadujemy się, że z Jankiem znał się za młodu kędyś tam w obcych krajach, że często chadzał do karczmy, że tajnie naradzał się z Żydem), pospiesza za Tadeuszem do puszczy (IV 476), ocala Hrabiego na polowaniu (IV 653), jego zakapturzona twarz błyska w świątyni dumania (V 295), niespodzianie wpada do Sędziego (VI 105 n) i tu widzimy naocznie, jak ważne nici ma w ręku, jak o wszystkim myśli i wszystkim kieruje<sup>2</sup>. Nietylko bowiem losy Tadeusza są w jego ręku, nietylko dąży do pogodzenia Sędziego z Hrabią, ale co ważniejsza, on jeden ma

<sup>1</sup> Porówn. D. II. 184.

<sup>2</sup> Na Radzie być nie może, lecz jest tam jego zaufany, pomocnik, Jankiel. (Postać kierownicza miewa i u WScotta swego pomocnika, jak w „Wav.“ Mac-Ivor Ben Leana).

pewne wiadomości o wojnie, on sam wyznaczy miejsce i czas, gdzie i kiedy ma wybuchnąć powstanie, jego to książę Józef wysłał na zwiady (VI. 272). Podążajmy dalej w porządku ksiąg. Więc Woźny spotyka go niespodzianie, gdy pozew chce doręczyć Hrabiemu (VI 360), potem widzimy ks. Robaka w pokoju u Sędziego, jak klęczą obaj, obejmują się i płaczą (VII 278), potem znów nieoczekiwanie zjawia się we dworze z Maćkiem, Prusakiem i szlachtą w ks. IX. i uwalnia uwięzionych; w czasie bitwy osłania Hrabiego swem ciałem, kieruje bitwą, ocala Gerwazego; na łożu śmiertelnem (X) skrwawiony, blady, jeszcze „wydaje rozkazy“; przed samą śmiercią otrzymuje list od szefa sztabu Fischera, donoszący o tem, że zapadła decyzja wojny i że do Warszawy zwołany Sejm.

Słowem posiada ks. Robak wszystkie najważniejsze znamiona „postaci kierowniczej“: jest do czasu postacią zagadkową, pojawia się w rozmaitych momentach akcji, najczęściej nieoczekiwanie, kieruje losami bohatera erotycznego wątku poematu, dzierży nici akcji politycznej w swem ręku, zadzierzga węzły i rozplata. Jest też przez wzgląd na ten swój charakter jednym z silniejszych łączników, jakie wiążą „Pana Tadeusza“ z romansami WScotta.

W kompozycji „historji szlacheckiej“ ważną rolę odgrywa też spowiedź, spowiedź Jacka Soplicy, pendant do smutnej opowieści Gerwazego. Zawiera antecedenje jednego z wątków poematu, rozwiązuje zaś ważną wątpliwość: jaką była istotna wina Jacka. Sam pomysł spowiedzi w poemacie epicznym, spowiedzi przedśmiertnej, pełnej momentów dramatycznych w treści i formie, kazał krytyce rozglądać się za źródłem motywu. Znaleziono go w „Giaurze“, w spowiedzi na łożu śmiertelnem bohatera poematu w mnishym kapturze<sup>1</sup>. Ale nie zaprzeczy nikt, że inscenizacja tu i tam jest zgoła różna, i że, o ile o inscenizację właśnie chodzi, o wiele bliższa jest spowiedź Jacka Soplicy wyznaniom na łożu śmierci rozmaitych osób w powieściach walterscotowskich. Zobaczmy jednak, że nie sam tylko

<sup>1</sup> Biegeleisen, l. c. VII—VIII, 99.



względ na inscenizację należy brać pod uwagę, gdy się chce określić genezę motywu.

Sam motyw sięga swym rodowodem romansu sensacyjnego, tam jego źródło<sup>1</sup>. U Scotta rozwielił się znacznie, w szeregu powieści zajął stanowisko dominujące. Scott — zwrócono na to uwagę<sup>2</sup> — z predylekcją uprawiając zawikłaną fabułę, rozwiązywał często jej sploty przez spowiedź na łożu śmierci ważnych, czasem kierowniczych figur, które czynił jedynie posiadaczami tajemniczej historii swych bohaterów. A dalej w odniesieniu do „Pana Tadeusza” czytamy: „Taką osobistością... ze spowiedzią na końcu posłużył się także Mickiewicz w P. T... U Scotta znachodzimy kilka takich spowiedzi..., między innymi w „Heart of Midlothian”. Schorowany George Staunton opowiada Jeannie Deans historię swego życia, która czyni zrozumiałymi poprzednie perypetje powieści. Spowiedź ta jest dość zbliżoną do spowiedzi księdza Robaka, bo zawiera powieść całego życia Stauntona i jest przerywana komentarzem i wnioskami Jeannie Deans, jak spowiedź Robaka uwagami Klucznika. Wyznanie Stauntona nie posiadało literackiego wykończenia, które autor musiał zastąpić, jak się zresztą usprawiedliwia. (Tu przywodzi prof Windakiewicz cytaty z WScotta)<sup>3</sup>. Podobną trudność — czytamy dalej — miał Mickiewicz ze spowiedzią księdza Robaka. Objaśnia on ją podobnie, jak Scott i dowcipnie uzupełnia;

Lecz mówił nieporządnie, często mieszał skargi  
I żale we swą spowiedź, często rzecz przecinał,  
Jak gdyby już ją kończył, i znowu zaczynał;  
Klucznik, dzieje Horeszków znający dokładnie,  
Całą tę powieść, chociaż splątana bezładnie,  
Porządkował w pamięci i dopełniać umiał“ X. 488—93.

Na to uwaga: poza zasadniczym pomysłem wyznania (zresztą nie na łożu śmiertelnym) podobieństwa ze spowiedzią

<sup>1</sup> D. II. 127.

<sup>2</sup> Windakiewicz: l. c. 152 n.

<sup>3</sup> „At the risk of being somewhat heavy, as explanations usually prove, we must here endeavour to combine into a distinct narrative, information which the invalid communicated in a manner at once too circumstantial, and too much broken by passion, to admit of our giving his precise words“. (W wyd. lipskiem z r. 1858, w t. II, na str. 102).

Jacka szczególnego niema tu, boć to, że to spowiedź z całego życia, to szczegół drugorzędny. Komentarze i wnioski Jeannie Deans mają charakter zasadniczo różny od uwag Klucznika. A już najmniej podobieństwa między brakiem „literackiego wykończenia“ w wyznaniach Stauntona, a „nieporządnym“ układaniem szczegółów w spowiedzi Jacka. To, że Jacek „często mieszał skargi i żale w swą spowiedź, często rzecz przecinał, jakgdyby już ją kończył i znowu zaczynał“, to poprostu ze strony Mickiewicza dążenie do realizmu, to artyzm w odtwarzaniu prawdy — dowcipnego uzupełniania tu nie dojrzyć, tem mniej trudności, z którymi Mickiewicz jakoby musiał walczyć. Gdybyśmy już chcieli dopatrzeć w szczegółach podobieństwa między sceną wyznań Stauntona a spowiedzią Jacka, dopatrylibyśmy go w czem innym. Oto przedewszystkiem w tem, że Staunton to grzesznik wielki, który czuje potrzebę zadosyć uczynienia za smutną przeszłość, następnie zaś, że występując pod imieniem Robertsona, teraz na łożu boleści daje się poznać, wywołując w pierwszej chwili w Jeannie zdumienie i trwogę. Na Boga! Staunton to Robertson! Dziewczyna pada z załamanymi rękami na krzesło bez tchu...<sup>1</sup>.

Dodajmy dla ścisłości, że w romansie, o którym mowa, spotykamy się z jeszcze jedną spowiedzią z całego życia, mianowicie Meg Murdockson, i że ta spowiedź odsłania czytelnikowi to wszystko, co pozostało dla niego po wyznaniach Stauntona tajemnicą.

Atoli najwięcej podobieństw między „Panem Tadeuszem“ a WScottem ma być, o ile chodzi o omawiany motyw, w scenie spowiedzi Robaka i wyznaniu przedśmiertnym Mac Eagha w „A Legend of Montrose“. Wyznanie owo „wyjaśnia pochodzenie sieroty Annot Lyle, uchodzącej dotąd za podrzutka. Powieść ta mogła szczególnie zainteresować Mickiewicza, bo znajduje się w niej najwięcej wzmianek o Polakach wśród powieści Scotta. W „Panu Tadeuszu“ zachodzą z niej jakby echa:

<sup>1</sup> A terrible recollection flashed on Jeannie, which every tone of the speaker confirmed, and which his next words rendered certainty. „Be composed—remember Muschat's Cairn, and the moon-light night!“ Jeannie sunk down on a chair, with clasped hands, and gasped in agony. (The Heart of Midlothian, Lipsk 1858, II, 99).



1. he ordered... to transport Mac Eagh... to apartment — Sędzia spełnił Robaka rozkazy.

2. I am Randal Mac Eagh — Jam jest Jacek Soplica.

3. So saying, he sunk back into the arms of those, who upheld him — Ale Jacek z poduszek na łożo upadłszy...<sup>1</sup>

Rzecz jasna, że gdy chodzi o rozstrzygnięcie, czy ma się tu (1, 2, 3) do czynienia z reminiscencjami, czy z podobieństwem przypadkowym, sprawa przedstawia się beznadziejnie. Możliwe jest jedno i drugie. Ale to rzecz dość obojętna — ważnym dla nas jest fakt, że w inscenizacji — w ogólnych ramach — podobieństwo zachodzi istotne.

Ale o wiele silniej rzuca nam się ono w oczy, gdy weźmiemy pod uwagę scenę spowiedzi Elspeth Mucklebaki w „The Antiquary“.

Oto Elspeth, czując zbliżającą się śmierć, wzywa do siebie hrabiego Glenallan, by wyznać przed nim straszny grzech swego żywota (ona jest sprawczynią śmierci jego żony) i by uzyskać przebaczenie. Gdy Glenallan przybył, każe synowi i synowej opuścić izbę.

Rozpoczyna się spowiedź, ale „na nowo, jak się wydało, poczęła Elspeth tonąć we wspomnieniach, lecz już nie z powodu słabości lub rwania się wątku myśli. Zajmowała się teraz przedmiotem, który tak długo obciążał jej umysł i niewątpliwie panował nad całą jej duszą... Mówiła wyraźnie, stanowczo i powoli, jak gdyby chodziło jej o to, by wyznania jej mogły być dokładnie zrozumiane...“<sup>2</sup>

Gdy Glenallan zaklina ją, by nie wymieniała imienia osoby (Eveliny Neville), ona odpowiada, że musi to uczynić, bo bez tego całe jej wyznanie stanie się niezrozumiałe.

A wtedy hrabia — przygotowany już na usłyszenie rzeczy najstraszniejszej

„oparł się o drewniane krzesło stojące w chacie, nacisnął

<sup>1</sup> Windakiewicz, l. c. 154.

<sup>2</sup> „again she seemed lost in recollection, but it was no longer tinged with imbecility or apathy. She was now entering upon the topic which had long loaded her mind, and which doubtless often occupied her whole soul at times... She spoke also herself clearly, distinctly, and slowly, as if anxious that the intelligence she communicated should be fully understood...“ (The Antiquary, Lipsk, 1845, s. 312—13).

kapelusza głęboko na twarz, spoił ręce i zacisnął zęby, jak ten, który zbiera całą odwagę, by się poddać bolesnej operacji. Potem dał znak, by mówiła dalej“<sup>1</sup>.

I Elspeth mówi, odsłania straszne, dzieje minione. Od czasu do czasu przestaje. „Mów dalej, mów dalej“, zachęca ją Glenallan.

„Ale siły Elspeth wyczerpały się przez ciągłe i dla niej niezwykle długie opowiadanie; ciąg dalszy (wyznań) był już więcej porwany, a chociaż w większej części jeszcze zrozumiał, nie miał już tej spistości, która w tak zadziwiający sposób zaznaczała się w części pierwszej. Lord Glenallan, kiedy kilkakrotnie usiłowała mówić dalej, uznał za konieczne dopomóc jej pamięci przez pytania...“<sup>2</sup>

I ostatecznie zrzuca Elspeth cały ciężar ze swego serca, wyznaje całą winę.

— Wiem, wiem wszystko — mówi Glenallan.

— Wiesz istotnie wszystko, com mogła wyznać. A teraz, dziedzicu Glenallan, czy mi przebaczysz?

— Proś Boga o przebaczenie, nie ludzi — rzekł hrabia odwracając się.

— A jak mogę u niewinnych i niczem niesplamionych uprosić to, czego mi odmawia grzesznik, mnie równy? Czy miałam dzień jeden, czy miałam godzinę spokoju od chwili, w której owe długie wilgotne loki (Eweliny) leżały na mojem łożku w Craighburnfort?...“<sup>3</sup> i błaga go dalej o przebaczenie.

<sup>1</sup> „The earl leaned upon one of the wooden chairs of the hut, drew his hat over his face, clenched his hands together, set his teeth like one who summons up courage to undergo a painful operation, and made a signal to her to proceed“ (tamże, 313—14).

<sup>2</sup> „But Elspeth had become exhausted by a continuous narration of such unusual length; the subsequent part of her story was more broken, and, though still distinctly intelligible in most parts, had no longer the lucid conciseness which the first part of her narrative had displayed to such an astonishing degree. Lord Glenallan found it necessary, when she had made some attempts to continue her narrative without success, to prompt her memory...“ (319).

<sup>3</sup> „I know — I know it all...“

— You indeed know all that I can say — And now, heir of Glenallan, can you forgive me?

— Ask forgiveness of God, and not of man — said the earl, turning away.



„Hrabia Glenallan był już przy drzwiach chaty, ale jego wspaniałomyślny charakter nie pozwolił mu pozostawić nieszczęśliwej kobiety w stanie żrącej rozpacz. „Niech ci — rzekł — nieszczęsna kobieto, tak Bóg przebaczy, jak ja ci przebaczam! Błagaj go o łaskę, Jego, który jedynie łaskę może zesłać, i oby twe modlitwy tak zostały wysłuchane, jakgdyby to były moje modły. Pójdę, by przysłać ci księdza...”<sup>1</sup>

Jakież wnioski? Oto przedewszystkiem sam sposób, użyty w „Panu Tadeuszu”, odsłaniania tajemnic przeszłości przy pomocy spowiedzi na łożu śmiertelnem jest niewątpliwie Walterscotowski. Nie chodzi tu już bowiem o dzieje jednostki, jak w „Giaurze”, ale o cały splot wydarzeń, o cały splot, który następstwami swemi waży na losach osób i rodzin. Walterscotowska też jest, jak wspomniałem, inscenizacja, a poszczególne motywy inscenizacji w „Panu Tadeuszu” pojawiają się w rozmaitych romansach Scotta<sup>2</sup>. Osoba, mająca wyznać ciężącą jej tajemnicę (czasem zbrodnię), okazuje niepokój, oddala obecnych, których uważa za świadków niepożądanych, odkrywając swe prawdziwe imię, wywołuje osłupienie u słuchacza, niezmiernie żywo zainteresowanego w tem, co jest przedmiotem zeznań. Odbywający spowiedź, mimo bezsilności fizycznej, zeznaje długo, ale czasem wątek mu się płacze, przerywa..., a wreszcie błaga o przebaczenie. Słuchacz zrazu się wzdraga, wszelako tknięty litością przebaczenia udziela. Charakter spowiedzi jest nawskróś dramatyczny.

Jak widzimy, najwięcej punktów stycznych znajdziemy między spowiedzią Robaka a Elspeth Mucklebaki, ale spowiedź Robaka mimo to w szczegółach nie zawiera bynajmniej daleko sięgających analogij. Zasadniczy pomysł jest Walterscotowski, Walterscotowski też sposób „przeprowadzenia” całej sceny, na-

— And how shall I ask of the pure and unstained what is denied to me by a sinner like myself? Hae I had a day's peace or an hour's rest since these lang wet locks of hair first lay upon my pillow at Craighburnfoot?“ (322).

<sup>1</sup> „Lord Glenallan had reached the door of the cottage, but the generosity of his nature did non permit him to leave the unhappy woman in this state of desperate reprobation. May God forgive the, wretched woman, he said as sincerely as I do! — turn for mercy to Him, who con alone grant mercy, and may your prayers be heard as if they were mine own! I will send a religious man.“ (323).

<sup>2</sup> Porówn. spowiedź Meg Merrilies w „Guy Mannering”.

tomiast w treści, istotnej reminiscencji niemal brak, bo też i postać Jacka Soplicy jest w treści swej naturą na wskrós polską, oryginalną, jej losy są ściśle związane z wypadkami kraju, jej tragizm nie osobisty! Tragedja narodu i warstwy społecznej (stosunku jej do warstwy wyższej), tragedia niewoli i łamanych aspiracyj narodowych żłobi się w dziejach Jacka — i w jego spowiedzi. Tego ani w romansie sensacyjnym, gdzie źródło motywu, ani w WScocie niema. I dzięki temu cała spowiedź nastrojona jest nie o jeden ton, ale o dziesięć tonów wyżej niż w romansach Scotta.

O ile chodzi w dalszym ciągu o kompozycję „Pana Tadeusza”, nie trudno dostrzec jeszcze kilku momentów, łączących arcydzieło poezji polskiej z powieściami Walterscotowskimi. Są to: t. zw. moment pobudzający, dwie główne sceny i punkt martwy.<sup>1</sup>

Moment pobudzający — znów echo romansu sensacyjnego — u WScotta odgrywa ważną rolę, a rozmaitość panuje tu znaczna. W „Waverleyu” jest nim podejrzenie (niesłuszne), które padło na Edwarda, podobnie w „Rob Royu” oskarżenie bohatera o zdradę stanu, w „Quentin Durward” ważna znajomość, w „Ivanhoe” tajemniczość osłaniająca pielgrzymą, w „The Heart of Midlothian” tajemniczość osłaniająca kobietę, która prowadzi tłum itd.<sup>2</sup> W „Panu Tadeuszu” momentem tym jest zagadkowa przeszłość Robaka i jego również zagadkowy stosunek do Tadeusza. Rzecz, jak u Scotta, wyjaśnia się dopiero z biegiem akcji, pod koniec powieści.

Dwie główne sceny: punkt kulminacyjny i scena pod koniec powieści, wywołująca silne wrażenie — odgłos techniki dramatycznej (środek stosowany przed WScottem z powodzeniem przez mrs Inchbald, D. II. 177) — to dalszy punkt styczny między powieściami walterscotowskimi a „Panem Tadeuszem”. W „Waverleyu” sceny te, to: przyjęcie u pretendenta (albo Edward wstąpi w szeregi powstańcze, albo da odpowiedź odmowną) i bitwa, w której Edward, odcięty od swoich, gorzko poczyną żałować, że dał się wciągnąć w akcję Mac Ivora,

<sup>1</sup> D. II 171 n, 176 n, 186.

<sup>2</sup> Szereg przykładów w D II 171—172.



w „Monastery”: pojedynek Halberta z Piercie Shaftonem (od czego zawisł dalszy tok wydarzeń) i bitwa; w „Kenilworth”: Amy Robsart przed królową (tu ważą się losy Amy, Leicestra i Varneya) i śmierć Amy Robsart; „w „Ivanhoe”: szturm na Torquilstone (rozstrzygnięcie on o kolejach Ryszarda, Ivanhoe, więźniów) i sąd Boży, decydujący o losie Ivanhoe, Briana i Rebeki itd. itd. Słowem obie sceny mają rozstrzygający wpływ na losy głównych osób powieści; pierwsza popycha te losy w pewnym kierunku, druga o tych losach ostatecznie decyduje. W „Panu Tadeuszu” scenami temi są: kłótnia i bitwa. Jakież są następstwa kłótni? zerwanie układów Sędziego z Hrabią, groźny zatarg Hrabiego z Tadeuszem (wyzwanie), zdecydowanie się Hrabiego na zajazd, który znów pokrzyżuje wszystkie plany Robaka. A bitwa? Ta rozstrzyga o dalszych losach szeregu osób: więc ks. Robak, raniony w niej, umiera, ale przedtem wyznaje przed Gerwazym, kim jest, i zyskuje przebaczenie, szlachta musi emigrować a wraz z nią i Tadeusz, dzięki czemu dochodzi między Tadeuszem a Zosią do wyznania, co znów skłania Hrabiego do pogodzenia się z rzekomym rywalem; nastaje też zgoda Sopliców z Horeszką, nikt już nie myśli o procesie. Losy głównych osób i ich wzajemnego stosunku są faktycznie rozstrzygnięte.

Dalej punkt martwy — spadek w zakresie techniki po Fieldingu i mrs Radcliffe (D. II, 177) — nie trudny do wyśledzenia również w „Panu Tadeuszu”. Przykłady z romansów walterscotowskich; Alicja musi powiedzieć (bo kłamać nie będzie), że ocalenie, bezpieczeństwo jego rzekomego współzawodnika więcej dla niej znaczy, niż bezpieczeństwo jakiegokolwiek osoby w królestwie (więc i Markhama), a Markham, nie wiedząc, że ten rzekomy współzawodnik jest Karolem Stuartem, zwraca się do niego ze słowami: „polecam panu tę, którą uważałem za swoją narzeczoną, bywaj zdrowa Alicjo, na zawsze...” („Woodstock”). Albo: Izabella nie czyni żadnej nadziei Lovelovi, oświadcza mu to stanowczo, wie bowiem, że ojciec nigdy na związek ten nie zezwoli („The Antiquary”); albo: Jeanie Deans zeznaje przed sądem, że Eufemja nie wyznała jej swego stanu — wydaje się, że wszystko stracone, że Eufemja zgubiona nieodwołalnie, tymczasem wypadki później biorą inny obrót („The Heart of M.”); albo Diana rozstaje się z Osbaldi-

stonem ostatecznie — koniec marzeniom („Rob Roy”) itd. W „Panu Tadeuszu” z punktem martwym spotykamy się w księdze VIII:

„O Zosi, ach! pomyśleć nie ważył się, wstydził.  
Przecież ta Zosia, taka piękna, taka miła!  
Stryj swatał ją! możeby jego żoną była:  
Gdyby nie szatan, co go płacząc w grzech za grzechem,  
W kłamstwo za kłamstwem, wreszcie odstąpił z uśmiechem!  
Złajany, pogardzony od wszystkich, w dni parę  
Zmarnował przyszłość!...”.

Uzasadnienie bliższe zbyteczne<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Patrz: Przypisy (IV).



## III.

Sposoby oddziaływania na wyobraźnię. — Tajemnicza postać. — Inne środki zaciekawienia. — Nagłe niebezpieczeństwo, niespodziane ocalenie. — Ciężkie położenie bohatera. — Przeczucia, wróżby, nastrojowe obrazy przyrody.

Od techniki eposu Homerowego różni się „historia szlachecka” między innymi sposobem oddziaływania na wyobraźnię czytelnika. Iljadowi obca jest wszelka tajemniczość, zagadkowość, obcem pobudzanie wyobraźni, drażnienie jej przez to, że rozbudzonej ciekawości się nie zaspakaja, lub z zaspokojeniem się zwleka. Obcą jest także ta metoda Goethemu w Hermanie i Dorocie, natomiast zdobyła ona sobie prawo obywatelstwa i rozpowszechniła się szeroko w romansie przygód i romansie sensacyjnym, skąd ją przejął WScott. Nie trzeba dodawać, że tajemniczość osnowy jest jednym ze znamion powieści poetyckiej Byrona, a w ślad za tem naszej powieści bajronowskiej.

U Waltera Scotta „potrzeba tajemniczości” gwoździ wywołania pożądanego efektu jest świadoma, wyrozumowana. W „Waverleyu” powiada on sam pod koniec romansu, że teraz wyjaśni szczegóły, które, według zwyczaju wszystkich autorów romanów, w tym celu były niewyjaśnione, by pobudzić ciekawość czytelnika<sup>1</sup>. To też z metody tej czyni użytek wszechstronny, posługując się zarówno motywem tajemniczości jak i motywem zaciekawienia.

Ze szczególnem zamiłowaniem wprowadza tajemniczą, zagadkową postać, nierzadko w przebraniu, dzięki czemu osoby takiej nikt nie poznaje. Motyw to romansu „galanto-heroicz-

nego” a także balladowy (D. II. 128)<sup>2</sup>. U WScotta niezmiernie częsty. Tajemniczy pielgrzym w „Ivanhoe”, jego zachowanie się u Cedrica, rozmowa z Templarjuszem, tajemna rozmowa z Gurthem, dziwnie na Gurtha oddziaływająca, potem w przebraniu nieznanego rycerza (The Disinherited Knight), — to jeden przykład. Podobnie w tejże powieści „le noir fainéant”, przez nikogo nie poznany, choć Ivanhoe był raz na tropie (gdy Ryszard bajecznie władał toporem); kim jest naprawdę, dowiadujemy się dopiero, gdy daje się poznać de Bracy’emu. Także łucznik Locksley długo jest postacią tajemniczą, zagadkową (R. VII, XIII, XIX, XXV), dopóki nie poznamy w nim Robin Hooda (XL). Anderson, towarzysz i sługa Menteitha, w przebraniu sługi, to nie kto inny, tylko sam Montrose („A Leg. of Montr.”, VI). Karol Stuart kolejno w przebraniu cyganki, potem jako paź Kerneguy, w roli właściwej występuje dopiero w r. XXI. („Woodstock”). Kennetha oglądamy pod postacią niewolnika Etjopa, Saladyna jako lekarza, jako emira („Talisman”), hrabiego Oxforda jako kupca („Anne of Geierstein”), Rob-Roya pod rozmaitemi postaciami itd. itd. Galerya bardzo obfita.

W „Panu Tadeuszu” taką postacią tajemniczą, zagadkową jest oczywiście ks. Robak, Jacek to Soplica w habicie zakonnym, w kapturze mnicha, dosłownie nie w przebraniu, boć mnichem naprawdę, ale strój jego odgrywa tę samą rolę, co przebranie Ivanhoe’go, Andersona, Kennetha itd. — nie pozwala go poznać. Ów zaś motyw tajemniczości w odniesieniu do osoby Jacka Mickiewicza rozwija ze szczególnem umiłowaniem, to uchyla nieco zasłony, to ją znów rozpościera, celowo, świadomie, z wielką umiejętnością i sztuką środkiem tymi się posługuje. „Podobno” był ks. Robak kwestarzem, ale kim był przedtem (jego blizny, żołnierskie ruchy?). Dlaczego interesuje się tak Tadeuszem? Dlaczego stale nasuwa kaptur, jakby się lękał, by go nie poznano? Że to emisariusz, o tem czytelnik już nie wątpi, ale jaka jego przeszłość? To, co o nim mówi Maciej „znam go, to ćwik klecha” aż do „bo to bies księżyna”, utwierdza nas tylko

<sup>1</sup> „These circumstances will serve to explain such points of our narrative as, according to the custom of story-tellers, we deemed it fit to leave unexplained, for the purpose of exciting the reader’s curiosity” (425).

<sup>2</sup> Porówn. W. Bruchnalski we Wstępie do Grażyny (Dzieła Mick., wyd. Tow. lit. im. A. Mick., III). Oczywiście nie należy zapominać, że tajemnicza postać to także znamię powieści Byrona, ale u Byrona inna jest metoda, silniejsza koncentracja motywu, jak — na sposób bajronowski — w „Konradzie Wallenrodzie.”



w przypuszczeniu, że na przeszłości Robaka ciąży jakieś skazy, może nawet ciężkie grzechy. Czytelnik domyślny, kombinując odezwanie się Gerwazego na polowaniu, scenę u Sędziego, zajęcie się ks. Robaka Tadeuszem, poczyną już wprowadzić przypuszczać, że ks. Robak to Jacek, ale pewności nie ma. Bez względu na pewności nabiera dopiero, słuchając spowiedzi Jacka. Wszystko to typowo Walterscotowskie. Natomiast inny motyw tej samej kategorii: tajemnicze pochodzenie bohatera, wyjaśniające się dopiero pod koniec powieści (motyw przedwalterscotowski, u Scotta bardzo częsty), uległ w „Panu Tadeuszu” warjacji: pochodzenie Tadeusza jest czytelnikowi znane, lecz czytelnik odkrywa ojca Tadeusza w księdzu Robaku.

Poza tajemniczą postacią, lub tajemniczymi postaciami (w przebraniu), jest u WScotta środków zaciekania mnóstwo. Bardzo często nie wiemy, kim jest jakaś osoba (młodzieniec w „The Heart of Midl.” w r. X, Roland i paź w Abbot”, Conachar. w „Fair Maid of Perth”, Annot Lyle w „A Leg. of Montr.”, tajemnicza śliczna dziewczyna w „Q. Durw.” itd.<sup>1</sup>, dopóki rozwój akcji sprawy nie wyjaśni, czasem nie zdajemy sobie sprawy z działań jakiejś postaci (Mac Ivorn w „Waverleyu” aż do chwili, kiedy poznajemy w nim kierownika i sprężynę akcji powstańczej, M. Graeme w „The Abbot” itd.), czasem zaciekaniami nas niezmiernie przygody bohatera, kiedy wątki ich (zarówno z samym bohaterem) pochwycić nie możemy, nie znając spraw zakulisowych chwilowo zakrytych (jak w „Waverleyu” i w „Q. Durward”). A obok tych cały szereg innych „środków zaciekania”, jak np. niejasna dla nas zupełnie scena z umarłym w chacie cyganów („Manner.”), napad na więzienie („Heart of M.”), rzekome duchy w zamku Woodstock, dziwny tajemniczy obrzęd nocny w Antiqu”. Albo inna kategoria: czego chce Meg od Jeanie Deans? („Heart of M.”), co się stało z Harrym Bertramem? („Manner.”), co się stało z okrętem przemysłowym, ugodzonym kulą? (laird Bertram i towarzysze nie mogą

dostrzec, bo widok zasłaniają wzgórza), dlaczego G. Faa unika Browna — H. Bertrama (tamże), kto atakował dom Glovera („F. Maid of P.”) itd.

Z owej metody zaciekania czyni Mickiewicz znacznie skromniejszy użytek od WScotta, ale się jej nie wyrzeka.<sup>1</sup>

W stosunku do osób osłoną tajemnicy otacza do czasu (poza ks. Robakiem — kategoria inna) tylko Zosię. Tadeusz widzi na parkanie „młodą dziewczynę”, ale, zarówno jak czytelnik, nie wie, kto ona? Podobnie, gdy oglądamy dziewczynę w bieliznę ubraną w ogrodzie warzywnym, po „puklach światłych” domyślamy się, że to młoda dziewczyna z ks. I., ale kto to, nie wiemy nadal, dzielając los Hrabiego. W księdze III. znów oglądamy „ogrodniczkę”, słuchamy jej rozmowy z Hrabią, nie wychodzimy wszelako i teraz poza domysł, że to „młoda dziewczyna” z ks. I. — Dopiero, słuchając rozmowy Sędziego z Telimeną, wpadamy na domysł, że dziewczyną tą była Zosia, wychowanka Telimeny, dowiadujemy się, że Jacek Soplica łoży na jej wychowanie, że Zosia jest wojewodzianką, że rodzi się z Horreszkówny. To powolne odsłanianie rąbka zagadki, by wyobraźnię czytelnika zająć, zaciekać, do domysłów zmusić, jest bardzo charakterystyczne, jest walterscotowskie.

Nie tak długo wystawia Mickiewicz na próbę ciekawość czytelnika, gdy chodzi o Telimenę. Tadeusz z rumieńcem na twarzy przygląda się „nieznanej osobie”, bierze ją za „piękność widzianą w pomroku”, ale czytelnik wie, że Tadeusz się myli, choć zarówno z nim nie wie, kim jest owa „niewiasta już w latach dojrzała”. Zrazu myśli, po słowach Asesora, że to jego ciocia, prawdy jednak dowiaduje się w księdze II (w. 555 i n.), z rozmowy, jaka się toczy między zakochanym młodzieńcem a gotową do miłości damą.

Pozatem kilkakrotnie jeszcze posługuje się Mickiewicz środkiem zaciekania. Protazy wyjaśnia Wojskiemu, dlaczego kazał poprzenie stoły do zamku, ale mruga na Sędziego:

<sup>1</sup> Interesuje ona niezmiernie od pierwszego spotkania Q. Durwarda. Niebawem widzi białą rękę dziewczęcą (w oknie) biorącą lutnię i słyszy śpiew (IV) — czy to Jacqueline? Potem znów śpiew (X) czy to ten sam głos, co z wieży w gospodzie pod liliją? Wreszcie poznaje Q. D. Izabellę i dowiaduje się, kim jest.

<sup>1</sup> W Polsce przed „Panem Tadeuszem” „środkami zaciekania” posługiwała się pierwsza Mostowska na sposób autorów powieści sensacyjnych, po niej ks. Wirtemberska, poczem — oczywiście — nasi Walterscotyści. W Malczewskiego „Marji” panuje metoda bajronowska, podobnie w pierwszych powieściach Słowackiego.



„... widać z miny,  
Że miał i tań inne, ważniejsze przyczyny“ I 266.

Co to za przyczyny, czytelnik nie wie, są one dla niego do czasu tajemnicą. Wyjaśnia ją Protazy dopiero w I. 858 n.

Podobnie rozbudza Mickiewicz ciekawość czytelnika, ale jej zaraz nie zaspokaja w ks. VI:

„Na gościńcu i drogach od samego ranka  
Panuje ruch niezwykły. Stąd chłopska furmanka  
Skrzypi, lecąc jak pocztą; stąd szlachecka bryka  
Czwałem tarkocze, drugą i trzecią spotyka;  
Z lewej drogi posłaniec jak kuryjer goni,  
Z prawej przebiegło w zawód kilkanaście koni;  
Wszyscy spieszą, ku różnym kierują się stronom:  
Co to ma znaczyć? Powstał ze snopa ekonom.  
Chciał przypatrzeć się spytać; długo stąd nad drogą,  
Daremnie wołał, nie mógł zatrzymać nikogo,  
Ni poznać we mgle. Jezdni migają, jak duchy;  
Tylko słyhać raz po raz tentent kopyt głuchy  
I, co dziwniejsza jeszcze, szczekanie pałaszy;  
Bardzo to ekonoma i cieszy i straszy.  
Bo choć na Litwie było naonczas spokojnie,  
Dawno już wieści głuche biegały o wojnie,  
O Francuzach, Dąbrowskim, o Napoleonie.  
Miałyżby wojnę wróżyć ci jeźdźcy? te bronie?  
Ekonom pobiegł wszystko Sędziemu powiedzieć,  
Spodziewając się i sam czegoś się dowiedzieć.“ (38—57).

Rozwiązanie zagadki (o ile domysłność go zawiodła) znajduje czytelnik dopiero w VII 224.

Zazwyczaj jednak nie zwleka Mickiewicz z zaspokojeniem ciekawości czytelnika, jak w ks. III, kiedy po roztoczeniu tajemniczego, nastrojowego obrazu (oglądanego przez pryzmat wyobraźni Hrabiego) „Pod namiotem obwisłych gałęzi majowych snuło się mnóstwo kształtów...” itd. (221 n) wnet spieszy z wyjaśnieniem: „Któżby zgadnął, że owi, tak mało ruchomi, owi milczący ludzie, są nasi znajomi, sędziowscy towarzysze?” (243). Podobnie w ks. IX: Widzimy blask latarek, wniście kilkudziesięciu ludzi, widzimy, jak wpadają na szlachtę, jak ją chwytają, jak wiążą. Budzi się Gerwazy, ba „uwiązany w kij do swego własnego rapiera“

„Patrzy, widzi przy oknie ludzi uzbrojonych,  
W czarnych, krótkich kaszkietach, w mundurach zielonych.

Jeden z nich, opasany szarą, trzymał szpadę  
I ostrzem jej kierował swych drabów gromadę,  
Szepcąc: Wiąż, wiąż...”

Zagadkę jednak i teraz Mickiewicz wnet wyjaśnia: „Poznał ich Gerwazy: niestety! Moskale!!!...” Wszelako, kto sprowadził ich, kto pomyślał o zebraniu na pomoc szlachty z zaścianków, to pozostaje i nadal zagadką nierozwiązaną.

Napięcie ciekawości, obudzenie żywego niezmiernie zainteresowania osiąga WScott, a na sposób walterscotowski Mickiewicz w „Panu Tadeuszu” także innymi środkami. Metodą Fieldinga i mrs Radcliffe kreślił Scott sytuację groźną, budził trwogę o los osób, ale w nagłym niebezpieczeństwie zjawiał się nieoczekiwane ratunek — niespodziane ocalenie<sup>1</sup>. Przykładów możnaby przytoczyć wprost mnóstwo. Węć np. Edward Waverley znajduje się w mocy Gilfillana, zdaje się że zgubiony, wtem niespodzianie zjawia się Bean Lean, rzuca się na Gilfillana — Edward ocalony. Albo scena na polowaniu: Waverleyowi grozi śmierć. „Pojęli niebezpieczeństwo doświadczeni myśliwi... Tymczasem jelenie, jakby rozpaczą ogarnięte, rzucają się naprzód i to właśnie w stronę, gdzie stali najznakomitsi z myśliwców, gdzie był Mac-Ivor i Edward. Wtedy to Mac-Ivor ocala życie Edwardowi (XXIV). Albo byk kaledoński pędzi na Asthona i Łucję, zgubieni!..., wtem nieoczekiwane pada strzał, byk powalony na ziemię. To Edgar ocalił swego śmiertelnego wroga i jego córkę („Bride of Lam.”). Quentin Durward schwytany przez Tristana l’ Heremite, zawisła nad nim śmierć — zjawia się oddział gwardji szkockiej, a wnet i Balafré — Q. Durward wybawiony. Król Ludwik na polowaniu, atakuje go olbrzymi odyniec, śmiertelne niebezpieczeństwo, Quentin zabija odyńca. Q. Durward z Izabelą uciekają, nagle zjawiają się „czarni jeźdźcy” — banda Wilhelma. Niespodzianie ocala ich ks. Crèvecour ze swoją drużyną. Harry Bertram zamknięty w więzieniu, wszystko stracone — ocala go wysłaniec M. Merilies („Manner.”) Izaaka już każe Front de Boeuf wlec na męki, wtem hałas w zamku, głos rogu, sygnał. Napad na Ryszarda,

<sup>1</sup> Motyw ten znany był i w starożytnym eposie i w jego naśladownictwach, ale tam miał on zabarwienie cudownościowe.



ocala go niespodzianie Locksley (Robin Hood). Rebece grozi śmierć na stosie — nagle zjawia się wybawiciel: Ivanhoe. Piercie Shafton uwięziony — ocala go M. Hob, córka młynarza („Monast.“) itd. itd.

Metoda ta rozpowszechniła się wprost niepomiarownie, właśnie pod wpływem Scotta znana była i polskiej poezji<sup>1</sup> i powieści. W „Janie z Tęczyna“ Don Fernandes ocala Zofję Tęczyńską, gdy Hassan chce już ją przebić sztyletem, a w tej chwili nadchodzi nieoczekiwany ratunek dla wszystkich jeńców: trąby, kotły, pędzi wojsko polskie; Tęczyński ocala Zofję, gdy ta już jest nad samym brzegiem przepaści. W „Pojacie“ Trojdan ratuje Pojatę z rąk Sundsteina (w lesie świętym). Ma już Trojdan ponieść śmierć — dźwięk trąb, Aksena wpada do miasta na czele zastępów, pogrom stronników Jerbuta. Pojata skazana, ocala ją Firlej, przebrany w zbroję krzyżaka itd.

W „Panu Tadeuszu“ z nagłym niebezpieczeństwem i niespodzianem ocaleniem spotykamy się kilkakrotnie. W księdze czwartej, na polowaniu, „jak z chmur wypadł niedźwiedź nakształt gromu“ i „runął wprost na ostatnich strażników obławy: Hrabie i Tadeusza“. Zmierzyli do zwierza, chybili, rzucili się do ucieczki,

„... Zwierz za nimi wspiął się, już pazury  
Zahaczał, chybił, podbiegł, wspiął się znów do góry  
I czarną łapą sięgał Hrabiego włos płowy.  
Zdarłby mu czaszkę z mózgu jak kapelusz z głowy;  
Gdy....

gdy zjawia się nieoczekiwana pomoc w osobie Asesora, Rejenta i Robaka, i niedźwiedź, ugodzony strzałem kwestarza, pada u stóp Hrabiego.

A w księdze ósmej i dziewiątej: Soplicowie zamknięci jako więźniowie wojenni, szlachta plondruje dwór, niewiadomo, jaki obrót wezmą wypadki, mimo, że na razie głód każe towarzy-

<sup>1</sup> Już w Grażynie pojawienie się Litawora odwróciło niebezpieczeństwo od Litwinów, jakkolwiek tam „cała scena bitwy od pojawienia się Czarnego Rycerza do przełamania nawały krzyżackiej i zwycięstwa, odniesionego nad komturem, okazuje wiele kolorytu swego i poszczególnych motywów do podobnych obrazów wojennych w poemacie Tassa, pieśniach Ossyana i Krasickiego Wojnie Chocimskiej“. (W. Bruchnański, Dzieła A. Mickiewicza, wyd. Tow. lit. im. A. M., Lwów, 1893, III, Uwagi wydawcy, 91).

szom Gerwazego poszukać innego wroga, aż oto najniespodzianie przybywa Sędziemu pomoc: zielone mundury.

I w tejże samej księdze dziewiątej: uwięzionej szlachcie grożą kary podług ustaw wojennych, nawet i Sędzia nie czuje się bezpieczny — wtem pojawia się „nowy gość“, Kwestarz, a wraz z nim Maciek Rózcza, Prusak i inni, i uwalniają pokutą szlachtę<sup>1</sup>.

Ksiądz Robak dwakroć jeszcze odgrywa rolę wybawiciela, mianowicie w bitwie ocala Hrabiego (IX 579 n) i Gerwazego (IX 719 n), ale to już inna kategoria „nagłych niebezpieczeństw“ i wybawienia, właśnie na polu bitwy, co jest motywem powszechnym, przed- i po-walterskotowskim (u WScotta np. Dugald Dalgetty odbija niespodzianie sztych, skierowany przez Allana w powalonego Ranalda — w „Leg. of Montr.“ XVIII).

Inną kategorię niebezpieczeństw tworzą też sytuacje, dające się określić jako „ciężkie położenie“ bohatera. Nie jest to koniecznie niebezpieczeństwo w ścisłym znaczeniu tego słowa, bywa to bowiem również szereg nieszczęść, niepowodzeń dotkliwych, strapień wielkich, dla których ratunku nie widać. U WScotta sytuacji takich sporo — w wielu powieściach nieszczęścia, utrapienia wprost sypią się na głowę bohatera, wszelako ostateczne rozwiązanie jest prawie bez wyjątku szczęśliwe (znów echo z romansu przygód, z Fieldinga i Smolletta). A więc Waverley nagle, bez zrozumiałego dlań powodu odwołany, odrzucony przez Różę, potem uwięziony przez Melvillę, eskortowany przez Gilfillana, dowiaduje się, że na jego ojca padło fatalne podejrzenie. Everard Markham musi zwątpić, czy otrzyma rękę swej kuzynki, uwięziony, skazany na śmierć („Woodst.“). Harry Bertram w jaskini zbójców bezbronny, traci dokumenty,

<sup>1</sup> „I drugiej bryki furman równie był poznany:  
Stary Maciek Rózcza, za chłopą przebrany.  
Szlachta zaczęła krzyczeć, skoro się pokazał:  
On rzekł „Głupi!...“ i ręką milczenie nakazał.“ (IX, 199—203).

Rolę Maćka Rózczy w przebraniu przypomina rola Duncana, gdy ten zjawia się w chacie, poczem obejmuje komendę nad oddziałem. Waverley poznaje w przybyszu Duncana, ten daje przez znaki do zrozumienia swym ludziom, by zachowali najzupełniejsze milczenie, a Waverleyowi wręcza broń (XXXVIII). Podobieństwo — nie przeczę — może być przypadkowe.



musi się ukrywać z powodu nieszczęsnego zajęcia z Hazlewoodem, uwięziony („Manner.“) Halbert Glendinning wyzywa Piercie Shaftona (uważając go za rywala), ale po wyzwaniu widzi dopiero, w jaką się matnię zawikłał. Czy zginie, czy zwycięży, najbliższym swoim przyniesie nieszczęście. Po pojedynku musi uchodzić, uwięziony przez Juliusza Avenela, jest pod strażą („Monast.“). Lovel odrzucony przez ukochaną, po pojedynku musi uchodzić („Antiqu.“), Q. Durward stale niemal znachodzi się w krytycznym położeniu i ciągle grożą mu niebezpieczeństwa itd.

Podobnie przez ciężkie utrapienia przechodzi Tadeusz. Jego zgryzoty zaczynają się z chwilą, gdy spostrzegł, że się pomylił, biorąc Telimenę za zjawisko w papilotach („gryząc palce, do krwi się zadrasnął“ IV 150 n), a gdy prawda była już oczywista, „uczuł się nieszczęśliwym bardzo“, biegł na połe „jak szczupak, gdy mu oścień skróś piersi przekole“ i „ciągnął za sobą sznur zgryzoty“ (V 238 n). Potem, podsłuchując rozmowy Zosi z Hrabią, biorąc go za rywala,

„Połykał gorzkie słowa i przetrawiał w duszy.

.... opity trucizną zazdrości

Zdawał się obojętny, a pękał ze złości.“ (V 406–12).

I na tem nie koniec. Stryj wylał go surowo — ale gorsze były wyrzuty sumienia. Położenie beznadziejne... „Co począć? jeśli Zosia o wszystkim się dowie? prosić o rękę? a cóż Telimena powie?“ Potem scena z Telimeną, jej wyrzuty i obelgi — miara przebrana, rozpacz, zjawia się myśl o samobójstwie. A potem inna kategoria utrapień, dziwna przygoda, napad Hrabiego z dżokejami — Tadeusz uwięziony! I jeszcze nie koniec: wraz z innymi — po bitwie — musi zostawić Zosię i opuścić kraj. Na szczęście wszystko bierze obrót pomyślny. Z tych perypetyj echem z „romansu przygód“ — via Scott — jest uwięzienie bohatera.

Tajemnicza, zagadkowa postać, nagłe niebezpieczeństwo i niespodziane ocalenie, trudne sytuacje, w których znachodzi się bohater wątku erotycznego (uwięzienie bohatera) — to wszystko środki, sposoby, mające oddziaływać na wyobraźnię czytelnika w pewnym kierunku, i to wszystko przejęte przez WScotta z romansów dawnych typów.

Wszelako jest jeszcze inny środek oddziaływania na wyobraźnię w innym kierunku — to przeczucia i wróżby, także nastrojowe obrazy przyrody, przygotowanie na to, co ma nadejść, środek zapożyczony przez Scotta również z romansu dawniejszego, przedewszystkiem sensacyjnego, jakkolwiek pochodzenie jego jest znacznie dawniejsze.

Z przeczuciami spotykamy się u Defoe (niewytłumaczony lęk, przerażająca wizja, jako wyraz stanu przecuciowego, (D. I. 45), u Lewisa, u mrs Radcliffe (przytłaczający niepokój, t. I. 326), u WScotta obok „F. Maid of P.“ szczególnie wydatnie znaczy się ów nastrój przecuciowy w „Woodstock“. Wieczera w domu myśliwskim, wczesna godzina wieczorna, zebrani Henryk Lee, doktor Rochecliffe, Alicja, rzekomy paż... Coś wszystkim ciąży na sercu „odbierające siły, lęk budzące przecucie zdawało się spływać na wszystkich obecnych...“ Tak, powiada WScott, niektóre organizmy przeczuwają zbliżającą się burzę<sup>1</sup>. I nie zawiodło przecucie, wnet potem pod zamkiem zjawia się Cromwell ze swoimi.

Częściej spełniają u WScotta rolę zapowiedzi tego, co się zbliża, wróżby, sny wróżebne, nawet widziadła niepokojące, środki, którymi posługiwali się już Richardson, a chętniej Walpole, Lewis, Radcliffe (D. II. 325)<sup>2</sup>. Znaczącą rolę odgrywają wróżby i przepowiednie w „Bride of Lam.“, jest też i inna zapowiedź nieszczęścia; po wyznaniu miłosnem i po ślubowaniu sobie wierności przez Edgara i Łucję pada u stóp Łucji ugodzony strzałą kruk i plami krwią jej suknię. Mac Ivorowi w „Wav.“ zjawia się duch Bodacka Glas, zmarłego naczelnika klanu — zapowiedź śmierci. Luiza w „F. Maid of P.“ śpiewa przedziwnie smutną normandzką pieśń o tym, który wnet ma umrzeć, książe Rohsay zadumany, w nastroju posępnym — w istocie książę umrze wnet... itd.

Czasem przygotowuje na to, co ma nadejść, obraz natury,

<sup>1</sup> „No one replied, and there was a chilling and anxious feeling of apprehension which seemed to sink down on the company at once, like those sensations which make such constitutions as are particularly subject to the electrical influence, conscious of an approaching thunderstorm“. Wyd. lipskie Tauchnitz, 1871, s. 357.

<sup>2</sup> Źródłem Iljady (prawn. II. 307 n) i Odyssea (bójka orłów podczas wiecu Itakanów) porówn. Windakiewicz, Prolegomena, 195–6.



zjawisko atmosferyczne. Szeroki użytek z tego środka nastrojowego czyniła mrs Radcliffe (D. I 341), a WScott i w tym wypadku szedł w jej ślady, kiedy np. przed katastrofą w „The Heart of Midlothian” rzucił obraz przygniatającej atmosfery przed burzą: „...martwa, przytłaczająca duszność powietrza, olbrzymie zwały chmur na zachodnim widnokręgu, które w oświetleniu zapadającego słońca wyglądały jak rozżarzony piec hutniczy, owa uroczysta, trwogą przejmująca cisza, którą przyroda zdaje się oczekiwać zbliżającą się nawałnicę..., były zwiastunami nadciągającej burzy. Już od czasu do czasu spadały ciężkie krople...” itd. Potem duszność wzmagą się, na chwilę deszcz ustaje, natomiast poczynają dąć wichry...<sup>1</sup>

Te wszystkie środki znane były w poezji i powieści polskiej już przed „Panem Tadeuszem”. W „Malwinie” przecuciowość znalazła wyraz nawet w dodatkowym tytule („domyślność serca”), w „Janie z Tęczyna” smutne przecucia niejednokrotnie dręczą Cecylję, a również Tęczyńskiego i wojewodzinę, a coś mówić o Malczewskiego „Marji”. Podobnie wróżby, znaki i sny wróżebne. Są one i w „Janie z Tęczyna” i w „Pojacie”, we „Władysławie Łokietku” i w „Damjanie Ruszczycu”<sup>2</sup>, a oczywiście przedtem jeszcze u Mostowskiej. U ostatniej także natura spełnia rolę nastrojowo-wróżebną<sup>3</sup>, podobnie jak w „Pojacie”, kiedy czytamy tam o gwałtownych wichrach w gaju Perkuna, o burzach srożących się przez kilka nocy — zapowiedzi upadku starych bogów.

Element przecuciowy zaznaczył się w „Panu Tadeuszu” raz tylko, ale niezwykle silnie, mianowicie w księdze ósmej, w słowach:

„Przed burzą bywa chwila cicha i ponura,  
Kiedy nad głowy ludzi przeleciawszy chmura,

<sup>1</sup> „the dead and heavy closeness of the air, the huge piles of clouds which assembled in the western horizon, and glowed like a furnace under the influence of the setting sun — that awful stillness in which nature seems to expect the thunderburst, as a condemned soldier waits for the platoonfire which is to stretch him on the earth, all betokened a speedy storm. Large broad drops fell from time to time...” (II, 309).

<sup>2</sup> Porówn. W. Borowy: Ignacy Chodźko. Prace histor.-liter., Kraków, 1914, s. 96.

<sup>3</sup> tamże, s. 121.

Stanie i grożąc twarzą, dech wiatrów zatrzyma,  
Milczy, obiega ziemię błyskawic oczyma,  
Znacząc te miejsca, gdzie wnet ciśnie grom po gromie:  
Tej ciszy chwila była w Soplicowskim domu.  
Myśliłbyś, że przecucie nadzwyczajnych zdarzeń  
Ścięło usta i wzniosło duchy w kraje marzeń. (1—8).

Przecucie nie zawiodło — nad Soplicowem zawisła już groza zajazdu.

Są i wróżby — przerażające:

„Dziś oczy i myśl wszystkich pociąga do siebie  
Nowy gość, dostrzeżony niedawno na niebie:  
Był to kometa pierwszej wielkości i mocy.  
Zjawił się na zachodzie, leciał ku północy;  
Krwawem okiem z ukosa na rydwan spojiera

Z niewymownem przecuciem cały lud litewski  
Poglądał każdej nocy na ten cud niebieski,  
Biorąc złą wróżbę z niego, tudzież z innych znaków!  
Bo zbyt często słyszano krzyk złowieszczych ptaków,  
Które na pustych polach gromadząc się w kupy,  
Ostrzyły dzioby, jakby czekając na trupy.  
Zbyt często postrzegano, że psy ziemię ryły  
I, jak gdyby śmierć wietrząc, przeraźliwie wyły:  
Co wróży głód lub wojnę; a strażnicy boru  
Widzieli, jak przez cmentarz szła dziewczica moru,  
Która wznosi się czołem nad najwyższe drzewa,  
A w lewem ręku chustką skrawioną powiewa...” (107—28).

Wróżby te mają dwójakie znaczenie: są one zwiastunem zbliżającej się wojny, ale kometa jest również zapowiedzią katastrofy zajazdu. Niedwuznacznie stwierdza to Wojski:

„Kometa czasem wojny, czasem wróży kłótnie!  
Niedobrze, iż się zjawił tuż nad Soplicowem:  
Może nam grozi jakim nieszczęściem domo wem.” (196—8).

Tej samej nocy wróżba się sprawdziła.

„Kometa łączy też symbolicznie bitwę we dworze Soplicowskim z wypadkami całej Europy, podkładając temu zdarzeniu tło wszechdziejowej doniosłości.”<sup>1</sup>

Wypadki te przeczuwa również Litwa („ogarnęło Litwinów serca z wiosny słońcem jakieś dziwne przecucie, jak przed świata końcem, jakieś oczekiwanie tęskne i radosne”), a prze-

<sup>1</sup> Biegeleisen, I. c., 225.



## IV.

## Portret i kostjum.

Wprowadza Mickiewicz, jak WScott, nową postać prawie zawsze w charakterystycznym, często ożywionem działaniu, w ruchu, umieściwszy czasem o niej wprzód wzmiankę (od siebie lub przez usta jednej z osób poprzednio wprowadzonych)<sup>1</sup>.

Jak zaś postępuje przy opisie powierzchowności (portrecie)?

WScotta interesuje szczególnie zewnętrzna strona postaci, i „w tem leży jego siła“. Nie dlatego, by nie znał wewnętrznych sprężyn działania, lecz z tego powodu, że do niego przemawia przede wszystkim to, co malownicze i że przez to, co widoczne dla oka, umie dać poznać to, co przed okiem ukryte<sup>2</sup>. „To już nie dawniejsze ogólne nieokreślone i nieosobiste... Poznamy barwę włosów (postaci Walterscotowskich), szczególnie wdzięk ich uśmiechu, ich chód, ich ruchy; o niczem się nie zapomni, co je może scharakteryzować... Słowem ujrzymy ich wygląd zewnętrzny (exterieur), ponieważ malarz pomyśli nad tem, by go nam pokazać“<sup>3</sup>. Ale też taki portret osoby, to istotnie zasługa dopiero WScotta; — przed nim opis powierzchow-

<sup>1</sup> Nap. ks. Robak mówi pacierz (I 304), Sędzia (po wzmiance I 146 i I 200) daje się poznać czytelnikowi, wracając z przechadzki (I 212), podobnie Podkomorzy, Wojskiego (po wzmiance I 150) poznajemy w akcji, w ruchu („poznał zdala, ręce rozkrzyżował“ I 160), Hrabiego (po wzmiance I 176) — podczas polowania (II 102), Asesora i Rejenta (po wzmiance I 576) jako wiodących zacięty spór (I 724), Protazego, jak stoi i rozprawia z Wojskim, poróżniony z nim (I 248) itd. W żywej akcji wprowadza też Mickiewicz całą szlachtę zaściankową, z wyjątkiem Maćka nad Maćkami. Tadeusz powraca do domu, jak tyłu bohaterów WScottowskich.

<sup>2</sup> Wenger, op. c., 14—15.

<sup>3</sup> L. Maigrón. Le roman historique à l'époque romantique. Essais sur l'influence de Walter Scott. Paris, 1898, s. 189.

ności albo nie odgrywa roli, albo jest to „katalog piękności“, albo karykatura.

Metodę stosuje Scott rozmałą<sup>1</sup>: Bardzo często krótko załatwia się z opisem, idąc w tem za Defoem i Goldsmithem, lub też dając na modłę Fieldinga i Smolleta karykaturę. Gdzie jednak portretuje dorywczo, pobieżnie, tam „rasy starannie dobiera, tam mają one zawsze coś charakterystycznego“.

Ale i „przy dokładnym portrecie każdy rys ma wesprzeć charakterystykę, rasy fizyczne postaci są wyrazem wnętrza duchowego“<sup>2</sup>. Katalogu piękności w najlepszych swych romansach unika, a „wybiera wpadające w oczy szczegółowe rasy znamienne, wspierając okolicznościowo opis porównaniem“.

Czasem portret zastąpiony bywa działaniem, z którego wygląd osoby poznajemy, ale w toku akcji, pod koniec jej chociażby, mamy przecież opis skreślony na sposób pierwszy lub drugi.

Często czeka WScott z opisem na stosowną chwilę (gdy osoba, o którą chodzi, zwróci czyjąś uwagę), czasem po jednym opisie daje we właściwym momencie opis drugi, jeśli dzięki pewnemu podnieceniu rasy wystąpią szczególnie wyraziście. Zdarza się też opis powierzchowności kilkakrotny.

Wiadomo, że Scott przejął niejedno z techniki Homerowej, jak o tem jeszcze poniżej. Portretu wszelako we właściwym tego słowa znaczeniu u Homera prawie niema; są epiteta ornamenta: Apollo  $\nu\kappa\tau\iota \epsilon\omicron\omicron\iota\kappa\acute{\omega}\varsigma$ , Bryzejda  $\epsilon\lambda\iota\kappa\acute{\omega}\pi\iota\varsigma$ , Atena- $\gamma\lambda\alpha\upsilon\kappa\acute{\omega}\pi\iota\varsigma$ , Hera- $\beta\omicron\omega\pi\iota\varsigma$  itd. O Helenie mówią Trojanie, że „z oblicza można ją porównać do odwiecznych niebianek“, Afrodytę ogląda Helena:

„καὶ ῥ' ὥς οὖν ἐνόησε θεᾶς περικαλλέα δειρὴν  
στηθεᾷ δ' ἱμερόεντα καὶ ὄμματα μαρμαίροντα,  
θάρβησεν...“ (III 396—8).

Zaznaczone więc tylko piękno bogini w ogóle.

Wygląd zewnętrzny postaci jakiejś bardzo rzadko kreśli Homer dokładniej, jak wówczas, gdy każąc Priamowi pytać Heleny o Odysseusza — kto to? (od Agamemnona niższy o gło-

<sup>1</sup> D. II. „Körperliche Beschreibung“ 162—4.

<sup>2</sup> Liczne przykłady, które można jeszcze obficie pomnożyć, na str. 163.



wę, w ramionach i piersiach szerszy, podobny do barana, pokrytego gęstą wełną, III 193 n). Ale i tego „portretu“ nie zaliczylibyśmy do kategorii ani dokładnych ani charakterystycznych. Charakterystyczny w *Iljadzie* jest tylko jeden portret — Terzytesa:

„... αἰσχυστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε·  
 φολκὸς ἔην, χολὸς δ' ἕτερον πόδα· τὼ δέ οἱ ὦμω  
 κυρτῶ, ἐπὶ στήθεος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὑπερθε  
 φοξὸς ἔην κεφαλῇ, ψεδνὴ δ' ἐπενήνοθε λάχνη  
 II 216—219<sup>1</sup>.

Jak Homer, tak Tasso w „Jerozolimie wyzwolonej“ bardzo często sprawę wyglądu załatwia jednym słowem (Tankred „przodkuje urodą“ (14)<sup>2</sup>, „urodziwy jest też Olind (30), Alkastus — „w ogromnej postawie“ (19) itd.), czasem podaje szczegółów kilka (np. Argant jest „urodziwy“, „z wzrostu ogromnego, z szerokich pleców srogi i straszliwy“ 124), czasem posłuży się porównaniem („Rynald urodą celował...“, I pierwiej owoc, niż kwiat ukazywał... Mars własny z niego, kiedy zbrojny bije, Kupido, kiedy piękną twarz odkryje“ 17). Rysów, cech znamienych oblicza w tych wszystkich wypadkach nie widzimy. Z miłością kreśli natomiast Tasso portrety postaci kobiecych, tych, które wzbudzają czar, wywołują żądze zmysłowe. Takim jest portret Armidy: warkocz złoty, włos wije się w pierścienie, czar spojżenia, twarz „jako kiedy kto, gładzony rumianą różą, słoniowy ząb zmyje“, usta „przechodzą rubiny z korałem“, przy czym całość postaci porównana do komety, do bogini, włos do promienia słońca (77—78). Porównaniami też wydobyty i podkreślony wdzięk Armidy płaczącej (89) i śmiejącej się (91). Nie tak szczegółowy, ale również pełen ponęt jest portret „pani“ nęcącej śmiertelnych do „portu wiecznego trudów tego świata“: włosy „długie, zgęstwione“, „miękie alabastry“ ciała, „piękne

<sup>1</sup> W przekładzie A. Szmurły:

„... najbrzydszy był przytem ze wszystkich, co przyszli pod Troję:  
 Był on koślawy, na jedną też nogę utykał; ramiona  
 Miał obłączyste, ku piersi ściągnięte, a głowa w ciemieniu  
 Była śpiczasta i włosem wełnistym gdzieniegdzie pokryta“.

<sup>2</sup> cyt. strony według przekładu P. Kochanowskiego, wyd. Turowskiego z r. 1856.

jagody“, wdzięk uśmiechu. I znów porównanie do Jutrzenki i do Afrodyty (350—351).

Portretów charakterystycznych niema u Tassa.

Za wzorem Homera poszedł Goethe w „Hermanie i Dorocie“. Herman jest „wohlgebildet“, o Dorocie mówi H.: „Denn wohl schwerlich ist an Bildung ihr eine vergleichbar“, „Frei und heiter zeigt sich des Kopfes zierliches Eirund“ (Polyhymnia), dowiadujemy się też (również z ust Hermana), że ma Dorota czarne oczy: „Soll ich sie auch zum letztenmal sehn, so will ich einmal Diesem offenen Blick des schwarzen Auges begeben“ (Klio). Na tem koniec.

Podobnie (śladem Goethego) poszedł Brodziński, który, wprowadzając Halinę, powiedział nam o niej tyle tylko, że była „młoda“ i „w całym weselu najpierwsza uroda“, że zdobił ją „wdzięk uroczy“. Nie zarzut to oczywiście, lecz stwierdzenie faktu.

W romansie polskim aż do „Jana z Tęczyna“ na portretowanie postaci nie zwracali autorowie uwagi (co najwyżej spotykamy karykatury, ogólniki, lub „katalog piękności“); w „Janie z Tęczyna“ opisy są schematyczne, dopiero Jaraczewska wprowadza żywioł charakterystyczny.<sup>1</sup> W poezji polskiej — po świętych migawkowo-charakterystycznych portretach w „Satyrach“ Krasickiego i w „Monachomachji“ — w Malczewskiego „Marji“, w Goszczyńskiego „Zamku Kaniowskim“ panuje wszechwładnie metoda bajronowska. W „Grażynie“ z opisem powierzchowności Litawora spotykamy się raz tylko — w toku dialogu z Rymwidem — kiedy książę nie może „poskromić wewnętrznej wrzawy“. Wtedy to

„... przy blasku miesięcznego koła —  
 Co się przez szyby i kraty przebijał,  
 Widna posępność zmarszczonego czoła,

<sup>1</sup> Doskonałe studjum w pracy W. Borowego „Ignacy Chodźko“. Prace hist.-lit., Kraków, 1914, s. 108 n.

Porówn. portret karykaturalny na sposób Fieldinga i Smolletta w „Polaku w Paryżu“: „niechaj kto sobie wystawi główkę małą, okrytą dwoma lokami grubymi jak ręka, a długimi na calów piętnaście, które od brwi zaczynając się... i na czaszce z sobą się złączywszy, ogromną tworzą masę... Ta perukarska głowa... ma za podporę tułów na kształt pęcherza wydęty, którego członki zwiększają się u dołu...“ itd. (I, 14—16). Toż portret „Man“ (I, 51).



Przycięte usta, oczu błyskawica  
I surowego zagorzałość lica“.

Poecie nie chodzi tu o wygląd postaci w ściślejszym tego słowa znaczeniu, obojętna dla niego i dla czytelnika jest barwa włosów, oczu, takie czy inne rysy twarzy, on uwypukla tylko to, co świadczy o chwili, o wewnętrznej wrzawie: zmarszczone czoło, przycięte lica, rzucające błyskawice oczy, zagorzałość (zaciętość) widoczną w obliczu. Podobnie rzecz się ma, gdy (w w. 1076—81) mówi o uśmiechu Litawora.

Jak wyglądała Grażyna, także nie potrafilibyśmy powiedzieć:

Wiemy jeno, że była „z cór nadniemeńskich pierwszą krasawicą“, że „dziewki i matrony wdzięki na jednym licu zespoliła cudnie“ i że bohatera Litawora postać wzrostem wysmukłej dorówna kibici“. Portret na sposób Tassa.<sup>1</sup> O Rymwidzie wiemy tyle tylko, że był starcem „siwobrodym“.

W „Konradzie Wallenrodzie“ Mickiewicz odtwarza — dwukrotnie — wygląd zewnętrzny Konrada, zwracając z tem do chwili stosownej. Najpierw dokładna, szczegółowa, budząca niezmiernie zainteresowanie charakterystyka jako wyraz „rozpamiętywań naczelników zakonnej obrady“, potem charakterystyka ustami samego poety — jednego rysu, jednej namiętności a potem celem silniejszego zaintrygowania czytelnika znamienne „extérieur“, oświetlające psychę postaci — walki wewnętrzne:

„Wtenczas twarz jego bladą i surową  
Jakiś rumieniec chorowity krasił  
I wielkie, niegdyś błękitne źrenice,  
Które czas nieco skaził i przygasił,  
Ciskały dawnych ogniów błyskawice.“

Podobnież po raz wtóry, gdy „wojsko upiórów prowadził do domu“:

„.... spojrzysz w oczy!  
Ta wielka, napół otwarta źrenica  
Jasne z ukosa miotająca pociski,  
Niby kometa grozący wojnami,  
Co chwila zmienna, jak nocne połyski,  
Które szatan podróznego mami,  
Wściekłość i radość łącząc razem,  
Błyszczała jakimś szatańskim wyrazem“.

<sup>1</sup> Porówn. Bruchnalski, op. c., Uwagi wydawcy, s. 86.

Więc i to nie portret, lecz nakreślony po mistrzowsku obraz stanów psychicznych.

O Aldonie dowiadujemy się jeno, że „bursztynowy“ był pukiel jej włosów, o wajdelocie, iż starzec to był sędziwy, z brodą białą, że w twarzy jego wryte były „lat i cierpień blizny“. Mówi o tem poeta w chwili, gdy Halban miał po zapowiedzi zaśpiewać swą pieśń.

Metoda bajronowska.

Obaczmyż, jak w „Panu Tadeuszu“. Przedewszystkiem jest ta zasadnicza różnica, że poeta o portrecie myśli, ale i tu nie przywiązuje do niego wagi zbyt wielkiej, o wiele więcej bacząc na odtworzenie ruchów, gestów, mimiki. Tej roli, co u WScotta, portret w „Panu Tadeuszu“ nie odgrywa, z dokładnem odtworzeniem rysów postaci nie spotykamy się naprawdę ani razu, natomiast to, co jest u Scotta najznamienniejsze: podkreślanie rysów charakterystycznych — to w „historji szlacheckiej“ znajdziemy. Tak przy Robaku i Gerwazym.

Robaka widzimy dwukrotnie, raz gdy odmawia pacierz, drugi raz, kiedy „niechętnie“ odpowiada Sędziemu na jego pytanie o wieści z za Niemna, ale wygląd postaci kwestarza jest nam nieznany. Dopiero po słowach „Takim kwestarzem tajnym był Robak podobno“ podkreśla Mickiewicz to, co wysoce charakterystyczne, co wydawało, „że mnich ten nie zawsze w kapтурze chodził“, bo oto

„Miał on nad prawem uchem, nieco wyżej skroni,  
Bliznę wyciętej skóry na szerokość dłoni  
I w brodzie ślad niedawny lancy lub postrzału.  
.....

Ale nie tylko groźne wejrzenie i blizny,  
Lecz sam ruch i głos jego miał coś żołnierszczyzny“.

(I. 960—65).

Poza tem nic, jak bardzo często u Scotta — bo też niczego więcej czytelnikowi nie trzeba. Wyobrażnia na podstawie podanych szczegółów znamiennych resztę sobie dotworzy.

Tak też skreślony portret Gerwazego:

„Starzec wysoki, siwy, twarz miał czerstwą, zdrową,  
Marszczkami pooraną, posępną, surową“. (II 155 6).

Kilka wierszy niżej dowiadujemy się jeszcze, że „całą ły-



sinę miał w szczerbach“, a znów kilka wierszy niżej zaznajamiamy się dokładniej z tą łysiną, gdy Gerwazy pozdrawia Hrabiego,

„Chyląc łysinę wielką, świecącą zdaleka  
I naciętą od licznych kordów, jak nasieka“.

Typowy portret charakterystyczny — bez uwydatniania szczegółów, któreby nie miały znaczenia. Z fizjognomiki: tylko posępny, surowy wyraz, jako stały rys oblicza.

W mniejszym stopniu, ale również charakterystyczny jest portret Hrabiego, skreślony dopiero w tej chwili, gdy Zosia spojrzała na niego, mówiąc do dzieci: „to gość, dobry pan, patrzcie tylko, jaki ładny“ (choć poeta wprowadził Hrabiego w ks. II i w tej księdze jeszcze raz go nam pokazał, „gdy w zawrocie obejrzał się i konia zatrzymał przy płocie“, a potem na początku ks. III: „Hrabia wracał do siebie...“).

Poeta podejmuje słowa Zosi i dodaje od siebie:

„W istocie był to piękny pan: słusznej urody,  
Twarz miał pociągłą, blade, lecz świeże jagody,  
Oczy modre, łagodne, włos długi, białawy...“ (III 107—9).

Wyjątkowo u postaci męskiej dowiadujemy się o barwie oczu, włosów, o cerze, ale wszystko to służy do uwydatnienia pewnej łagodności, znamionującej „extérieur“ Hrabiego, a odzwierciedlającej się najsilniej w oczach. I łagodność (mimo czyny wojownicze) jest też istotnie jedną z najbardziej znamiennych cech Hrabiego.

Nie jest natomiast charakterystyczny portret Tadeusza, co też doskonale harmonizuje z brakiem u niego wybitnych, indywidualnych cech. Tu najpierw charakterystyka, potem stwierdzenie, że był „przystojny“ (o czym wiedział sam Tadeusz), poczem w dalszym ciągu po charakterystyce bezpośredniej opis powierzchowności — w stosownej chwili, gdy mu się bacznie poczyną przypatrywać Telimena. Ona to

„Zmierzyła jego postać kształtną i wysoką,  
Jego ramiona silne, jego pierś szeroką  
I w twarz spojrzała, z której wytryskał rumieniec...“ (I 646—8).

Ani jednego rysu charakterystycznego.

Czasem miasto portretu ledwie wzmianka z uwydatnieniem

tego lub owego szczegółu. Maciek nad Maćkami to „starzec dziarski, niskiego wzrostu, biały jak królik“; Asesor jest „od Rejenta szczuplejszy i mały z postawy“, na ustach jego igra „uśmiech jadowity“; Jankla zdobi długa broda.

Z kilkakrotnym natomiast opisem powierzchowności spotykamy się, gdy poeta pokazuje nam Telimenę. Przy wprowadzeniu opis ogólnikowy: „przystojna, młoda“, także wzrost jej zwraca uwagę, „kibić miała wysmukłą, kształtną, pierś powabną“. Ponowny opis — bardziej szczegółowy — wówczas, gdy poczyną jej się przyglądać pilnie Tadeusz i porównywać ze zjawiskiem na parkanie. Wtedy to wraz z nim oglądamy krucze, długie zwijające się sploty, czarne oczy, twarz białą, usta krásne; nadto ufamy spostrzeżeniu Tadeusza, które mówi, że „pani ta“ wydawała się „niewiastą już w latach dojrzałą“. W ks. III. w chwili szczególnego podniecenia, wywołanego sporem z Sędzią, „w oczach“ Telimeny świecą „jeszcze niezagasłe gniewy“, twarz nabiera „mocnych, żywszych niż zwykle rumieńców“. Wreszcie w ks. V (382 n), znów portret — w stosownej chwili — gdy oczy Tadeusza poczynają „w kolej zwiedzać“ wdzięki:

„Okolo ust szczególnie widne były piegi

.....  
Dwóch zębów braknie w ustach; na czole, na skroni  
Zmarszczki; tysiące zmarszczków pod brodą się chroni“.

Z wszystkich portretów w „Panu Tadeuszu“ ten (Telimena) jest najdokładniejszy, jakkolwiek — obok portretu Tadeusza — najmniej charakterystyczny.

Zjawiskowo — jak na to niejednokrotnie zwrócono uwagę — traktowana jest Zosia. Prawie stale w ruchu („jak biały ptak zleciała z parkanu na błonie i wionęła ogrodem...“; „wleciała przez okno świecącą...“ itd.) — w ruchu powiewnym, przedziwnie lekkim, jak nam wyobraźnia przedstawia ruchy istot nadziemskich. O portrecie Zosi — w ściślejszym znaczeniu słowa — niema mowy. Portretu brak, bo na portret nie pozwoliła technika kreślenia tej zjawiskowej postaci. Jasne włosy, niebieskie oczy — resztę niech dopowie wyobraźnia czytelnika. Przytem ciągle porównania: „włos w pukle nierozwity...“ dziwnie ozdabiał głowę; bo od słońca blasku świecił się jak korona na świętych obrazku“, „oczki błękitne jak bratki...“, „nagła, cicha



i lekka, jak światłość miesiąca...". Podobnie traktował WScott te postaci dziewczęce, których szczególny wdzięk chciał podkreślić, tj. podobnie (może idąc śladem Tassa) posługiwał się porównaniami. Jasno-złote loki na białym czole (Lucy Arthon) podobne były do bladego promienia słonecznego, spoczywającego na ośnieżonym wzgórzu. Wyraz jej twarzy był niezmiernie łagodny, nieśmiały i dziewczęcy... Było w niej coś z Madonny...". Cera Róży Bradwardine współzawodniczy z białą śniegu na górach jej ojczystego kraju. Edytę w „Old Mort.” porównywał Scott do wiosny, twarz rzekomej Jacquelines (w „Qu. Durw.”) do twarzy Melpomeny itd. Eteryczności Zosi jednak nie znajdziemy u żadnej postaci dziewczęcej w romansach WScotta.

Portretu całego szeregu postaci Mickiewicz zupełnie nie kreśli, mianowicie rozlicznych figur z zaścianka szlacheckiego, z tłumu, który występuje właśnie jako tłum. Osoby te wrażają się nam w pamięć, nawet silnie, ale nie z rysów twarzy. Tak i u WScotta: ilekroć występuje masa, jakkolwiek jednostki z pośród niej odrzynają się na tle ogólnym, portretów jednostek tych nigdy Scott nie da czytelnikowi. Tkwi w tym oczywiście powód głębszy, nie wymagający rozwodzenia się nad nim.

W zestawieniu z techniką portretową walterscotowską technika w „Panu Tadeuszu” — podkreślmy raz jeszcze to, cośmy już spostrzegli — wykaże następujące podobieństwa i odchylenia:

Zasadniczo metoda jest ta sama, ale portret w „historji szlacheckiej” mniej wysuwa się na czoło, mniejsze ma znaczenie, niż w romansach Scotta. Przeważa krótki opis powierzchowności (maski), wszelako Mickiewicz, jak i Scott, kreśląc ów krótki opis, dąży do tego, by wydobyć to, co znamienne, co mówi o dyspozycji psychicznej, lub o nabytych cechach charakteru. Od reguły tej czasem Mickiewicz — odmiennie jak Scott — odstępuje. Na ogół fizjognomika odgrywa w „Panu Tadeuszu” mniejszą rolę niż u WScotta<sup>1</sup>. Karykatury unika poeta całkowi-

<sup>1</sup> Porwn. portret Mac-Ivora „The eye-brow and upper lip bespoke something of the habit of peremptory command and decisive superiority; ... upon any check or accidental excitation, a sudden, though transient lour of the eye, showed a hasty, haughty, and vindictive temper, not less to be dreaded because it seemed much under its owner's command. In short, the countenance of the Chieftain resembled a smiling summer's day, in which, notwithstanding, we

cie, dokładnych opisów brak u niego, bo nawet portretu Telimeny takim nie nazwiemy, natomiast, jak Scott (i jak Tasso) wdzięk szczególny postaci dziewczęcych wydobywa Mickiewicz przy pomocy porównań stosownych (promień światła, obraz świętych). Kilkakrotny opis (w różnych miejscach) kreśli Mickiewicz, gdy wprowadza Telimenę i Zosię, czeka z opisem — jak Scott (jak dodajmy i Byron) — najczęściej na stosowną, na najwłaściwszą chwilę. O ile daje obraz tłumu, portretu jednostek, nawet tych, które z masy się wyróżniają, nie kreśli.

Wszelako portret, to nie jedyny środek zaznajomienia czytelnika z postacią, z tem, „co widoczne dla oka”, a co nam mówi (lub mówić może) o wnętrzu jej duchowem. Środkiem tym może być również szata, „kostjum”. Rola to jednak jego niedawna.

Homer zajmuje się strojem osób — jak wiemy o tem dobrze — czyniąc to albo przygodnie, albo dając opis dokładny. Mamy więc (obok epitetów w rodzaju „κορυθαίολος” „Εκτωρ”) szereg krótkich wzmianek i to prawie wyłącznie o zbroi (np. Fojbos Apollo z łukiem na barkach, jakoteż kołczanem. Il. I 45, Machaon rozpina na Menelaosie pas różnobarwny, opaskę i pas wykładany blachą, Il. IV 215—16). Dokładnie poznajemy strój — w czynności, gdy postaci Homerowe się ubierają. Tak ubiera się Agamemnon, przywdziewając szatę miękką, czystą, nową, na nią zarzuca delikatny chiton, pod stopy podwiązuje prześliczne sandały, przez ramię przerzuca bułat, nabijany srebrnymi gwoździami, do rąk bierze berło (Il 42), tak Parys (III 330 n), tak Hera (XIV 178 n) itd. Oglądamy wówczas każdą część stroju, podziwiamy ją. Ale osoby ten strój nie charakteryzuje, o jej wnętrzu duchowem, upodobaniach, umiłowaniach nic nam nie mówi.

Tak samo u Tassa: albo ogólnikowa wzmianka (Rynald „w kirysie nowym”, 60, Argant „świetnie ustrojony”, 124, z Zofronji — gdy miała być spalona — zerwano płaszcz, a z głowy „podwikę”, 12, Rynald przywiązuje paiz, przypasuje szablę, 106

are made sensible by certain, though slight signs, that it may thunder and lighten before the close of evening.” (131—2). Albo portret Quentina, Wilhelma Marcka. Filipa Comines w „Q. Durw.” itd.



itd.), albo poznajemy także szczegóły („Tygrys na hełmie na dół mu się chyli, A z cudzoziemska wszystek był ubrany“, 35, Baldwin ma na sobie płaszcz „złotem drogo tkany“, 66, Klorinda zdejmując szyszak i zbroję nabijaną srebrnymi gwoździami, a wkłada czarno szmelcowaną, 272 itd.), ale opis zbroi czy stroju nie rozwiązuje ubocznie żadnego innego problemu.

Prawie nie zwraca uwagi na kostjum Goethe w „Hermanie i Dorocie“. Gospodarzowi „z pod złotego lwa“ żal starego szlafroka, choć go już nie nosił, bo teraz w modzie surdut, bekiesza i buty (prawdopodobnie więc tak przystrojony), Herman opowiada, jak go przyjęto śmiechem w „zielonym domu“, gdy na Wielkanoc przywdział nowy surdut i ufryzował się. Jedynie strój Doroty oglądamy dokładnie (nawet dwukrotnie), dzięki temu, że po szacie ksiądz i aptekarz mają ją poznać i rzeczywiście poznają:

„Aber ich geb' euch noch die Zeichen der reinlichen Kleider:  
Denn der rothe Latz erhebt den gewölbten Busen,  
Schön geschnürt, und es liegt das schwarze Mieder ihr knapp an,  
....“ itd. (Polyhymnia).

Opis to szczegółowy, wartości etnograficznej.

U Waltera Scotta nabiera strój niemałego znaczenia.

„Ażeby postaci swe tem lepiej uzmysłwić — mówi o tem Maigron — autor nie zapomni nigdy opisać ich kostjumu w najdrobniejszych szczegółach, pewny, że tem żywiej zajmie naszą wyobraźnię, iż kostjумы te są malownicze same przez się i zupełnie nie podobne do naszych“<sup>1</sup>.

Ale należy tu zaznaczyć różnicę pewną w sposobie traktowania kostjumu w różnych dziełach W. Scotta. W pierwszych jego romansach kostjum jest środkiem do charakterystyki postaci, jakkolwiek bywa, że autor opisuje strój dla jego wartości etnograficznej. Tak o baronie Bradwardine czytamy krótko: „był on ubrany niedbale i przez to podobny raczej do Francuza niż do Anglika owej daty“<sup>2</sup>. Podobnie o Edycie w „Old Mort.“: „jej hiszpański karosz..., jej twarzowa amazonka i frędzlami oblamowane siodło były starannie przystrojone, ażeby mo-

<sup>1</sup> op. c., s. 190.

<sup>2</sup> „He was dressed carelessly, and more like a Frenchman than an Englishman of the period“ („Wav.“, 65).

gła okazać się w jak najkorzystniejszym świetle“<sup>1</sup>, poczem jeszcze raz w kilku słowach o wdzięku jej stroju. Na „starej kobiecie (w „Wav.“ XXX) wisi odzież tak, jakgdyby ona odzież zarzucono jej na ciało widłami. O sferze, do której należą, i zamożności mówi strój dwu strzelców (zrazu nam nieznanych): „pierwszy był to młody człowiek z niższego stanu, o muskularnej budowie; twarz osłonił szarym płaszczem; drugi był zgrabnym młodzieńcem urodziwej postaci, starannie przystrojonym...“<sup>2</sup>. U Alison, zarządczyni domu (tamże) oglądamy tylko charakterystyczną, kracastą chustę na głowie, u Oldbucka (w „Antiqu.“) podziwiamy jego perukę (ostatnie peruki!) Strój Quentina (jego czapeczka) mówi nam o tem, kim on jest, Ludwika (w Q. D.) — nasuwa przypuszczenia, kim być może, podobnie strój Tristana i Heremite i Galeottiego Martivale (tamże), kostjum Gellatleya (w „Wav.“) pozwala snuć wnioski o jego umyśle, czy to chłopak, jak inni itd. Materiał niezmiernie obfity. Ale już i w pierwszych, najlepszych romansach Scotta spotykamy się, jak dawno zauważono, także z opisami kostjumów ze względu na ich wartość etnograficzną, narodową. Takim jest „national costume“ Evana Dhu Maccombich: M. „był silnym, smugłym, młodym człowiekiem krępej postaci, a szerokie fałdy jego płedu nadawały mu pozór jeszcze większej siły, niż ją istotnie posiadał. Krótki kilt albo fartuch pozwalał oglądać jego muskularne, dobrze rozwinięte członki; przed nim wisiała sakwa z kozłej skóry tuż zwyczajnie używana broń odporna, stalowy pistolet i sztylet; czapkę zdobiło krótkie pióro, które określało jego prawo jako Duinhé-wassel tj. do traktowania go jako pewnego rodzaju gentlemana; szeroki, krótki miecz zawisł u boku, tarcza na ramieniu, w ręku miał długą, hiszpańską strzelbę na ptaki...“<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> „Her black Spanish jennet..., her gay riding-dress, and laced side-saddle, had been anxiously prepared to set her forth to the best advantage“ (s. 26).

<sup>2</sup> „The first was a young man of low rank, heavily built, and who kept his face muffled in his grey cloak; the second a gallant young cavalier, remarkable for a handsome exterior, sedulously decorated...“ („Old Mort.“, 30).

<sup>3</sup> The individual Gael was a stout, dark young man, of low stature, the ample folds of whose plaid added to the appearance of strength which his person exhibited. The short kilt, or petticoat, showed his sinewy and clean-made limbs; the goat-skin purse, flanked by the usual defences, a dirk and steel-



Takież znaczenie ma „the Highland dress, which he wore in its simplest mode“, kostjum Mac Ivora (131) itd. itd.

Opisy kostjumów charakterystycznych są zwięzłe, strojów o znaczeniu etnograficznym, narodowym — dokładne, szczegółowe. Czasem (jak u Balafrego) opisze Scott kostjum dokładnie ze względu na jego bogactwo.

Im później, tem widoczniej kostjum charakterystyczny znika, a panoszy się etnograficzny. Opisy mnożą się coraz bardziej, tak, że wreszcie zniescierpliwiają czytelnika; w końcu spada Scott do roli „referenta żurnalu mód“<sup>1</sup>.

Opis stroju (w romansach wcześniejszych i późniejszych) daje prawie zawsze przy wprowadzeniu osoby, przed lub po portrecie, przed lub po charakterystyce.

W Polsce przed Mickiewiczem na kostjum nie zwracano uwagi, Niemcewicz w „Janie z Tęczyna“, a za nim inni naśladowcy Scotta przejęli jego wady (bez zalet) — nie szczędzili opisów antykwarycznych.<sup>2</sup>

Mickiewicz w „Grażynie“ dwa razy tylko wystąpił z opisem kostjumu, raz gdy pokazał nam przybywających posłów (by po stroju dać poznać, że to Krzyżacy), drugi raz, kiedy rzekomy Litawor wyszedł z komnaty w takiej właśnie szacie „w jaką stroi się na boje“, więc, by wprowadzić w błąd czytelnika. W „Konradzie Wallenrodzie“ po dwakroć znajduje się wzmianka o białym płaszczu w. mistrza, raz o przyłbicy, nadto o czarnej zbroi i maskach tajnych sędziów (jak w „Marji“ dwukrotna wzmianka o czarnym kontuszu Miecznika).

U Słowackiego w pierwszych powieściach poetyckich ma kostjum rolę specjalną — poeta wie, że chce olśnienia czytelnika świetnością akcesoriów, stąd świetna zbroja Bieleckiego, przepiękny, kosztowny strój panny młodej, hafty, ozdoby.

W „Panu Tadeuszu“ dominuje kostjum charakterystyczny. Czasem (jak u Scotta) uzupełnia on portret czy charakterystykę,

wrought pistol hung before him; his bonnet had a short feather, which indicated his claim to be treated as a Duinhé-wassel, or sort of gentleman; a broddsword dangled by his side, a target hung upon his shoulder, and a long Spanish fowling-piece occupied one of his hands...“ („Waw.“, 109).

<sup>1</sup> D. II, 168 (kilka przykładów na str. 167).

<sup>2</sup> W. Borowy, op. c. III.

czasem znaczenie jego jest współrzędne, czasem więcej mówi od portretu. Kiedy po portrecie Gerwazego i po opisie powierzchowności czytamy

„Zawsze nosił Horeszków liberyję dawną:  
Kurtę z połami żółtą, galonem oprawną,  
Który, dziś żółty, dawniej zapewne był złoty.  
W koło szyte jedwabiem herbowne klejnoty,  
Półkozice...“ (II 163—7)

wówczas kostjum tworzy pendant do słów „Ale od bitwy, w której dziedzic zamku zginął...“.

Podobnie, gdy po słowach „Asesor niegdyś cara, dziś Napoleona wierny sługa“ czytamy niżej: „włożył mundur siny z polskimi wyłogi i ciągnął krzywą szablę i dzwonił w ostrogi“, oglądamy nie tylko mundur polski wojskowy, ale i umacniamy się w wierze w przemianę wewnętrzną Asesora. Kostjum ilustruje to, co poeta nam przed chwilą o współzawodniku Rejenta powiedział.

Podobnie biały fartuch i szlafmyca Wojskiego ilustrują nam jeszcze jedną, nową rolę soplicowskiego Proteusza.

To są uzupełnienia, domówienia.

W całym jednak słowa znaczeniu charakterystyczne są kostjумы Hrabiego i Telimeny. Te mówią nam istotnie więcej, niż portret i charakterystyka, wyrzeczona słowami poety, a współzawodniczą niemal z tem, czego dowiadujemy się o parze onej ze słów ich i z działania.

Bo jakże przystrojony Hrabia? Oto

„Surdut swój angielskiego kroju, biały, długi,  
Połami na wiatr puścił...“.

Widocznie rozmiłowany w cudzoziemczyźnie na sposób bohatera komedji Fredrowskiej — wnioskować musimy, choć rysu tego u Hrabiego nie mogliśmy poznać. Z pewnością jednakże tak być musi, bo i służba jego przybrana cudacznie, „w kapeluszach jak grzybki... w kurtkach, w butach stryflastych, w pantalonach białych“. To „dżokeje“.

Ale na tem nie koniec. Że „w istocie był wielkim dziwakiem“ świadczy silniej, niż słowa poety, kostjum drugi, który przywdział, podążając na folwark Maciejów:

„...siedział na dzielnym koniu, w czarnym stroju:  
Na sukni orzechowy płaszcz włoskiego kroju,



Szeroki bez rękawów, jak wielka opona,  
 Spięty klamrą u szyi, spadał przez ramiona:  
 Kapelusz miał okrągły z piórem, w rękę szpadę...."

(VII 517—21).

Jak gdyby się wybrał konno na bal maskowy...

A kostjum Telimeny? Oglądamy go aż trzykrotnie. Pierwszy raz podczas wieczery. Podziwiamy wówczas

„Suknią materyjalną, różową, jedwabną,  
 Gors wycięty, kołnierzyk z koronek, rękawki  
 Krótkie...“.

jakoteż wachlarz pozłocisty, iskry sypiący, wstęgi różowe we włosach i brylant świecący jak gwiazda w warkoczach komety.

I to strój przywdziany „na wieś i na dzień powszedni“. Jakże wiele on nam powiedział o Telimencie, wprzód, nim ona sama się odezwała.

Podobnie przystroili się do brzoźowego gaju grzybnego. Kiedy wszyscy ubrali się stosownie „do miejsca i czasu“, ona jedna wydawała się jak pstra gąsienica, gdy wpółnie na zielony liść klonu“.

Ale rekord wzięła, strojąc się do ślubu. Wówczas to wystąpiła w niesłychanym ubiorze „od stóp do głów co najświeższej mody“. „Jaką miała sukienkę, jaki strój na głowie“, poeta nie próbuje nawet opisać — nie podołałby zadaniu.

„Chyba pędzel by skreślił te tiule, ptyfenie,  
 Blondyny, kaszemiry, perły i kamienie,  
 I oblicze różane i żywe wejrzenie...“ (XII 430—32).

Typowy to, wprost nadzwyczajnie spełniający swą rolę, kostjum charakterystyczny.

Takim jest również strój Zosi; ale kiedy kostjum Telimeny mówi o jej kokieterji, nie liczącej się nawet z przesadą, a przez to niesmaczną ozdobnością, o niezłomnym zamiarze złowienia jakiego blondyna czy bruneta w mgły tiulów i ptyfeni, kostjum Zosi świadczy o niezwykłej wprost bezpretensjonalności młodziutkiej dziewczyny, a równocześnie o dobrym jej smaku. Po raz pierwszy widzimy ją w białym ubraniu negligowem. To białe ubranie nadaje barwę zjawisku, nie charakteryzuje zatem Zosi, lecz podnosi zjawiskowość postaci. Natomiast przy powtórznym widzeniu ujmuje nas skromność stroju i jego smak:

„w bieliznę ubrana“, „słomiany kapelusz“, „dwie wstążki różowe“. Cóż za kontrast z kometowymi efektami cioci Telimeny i jakże wymowny. O tym dobrym smaku i zamięłowaniu do prostoty mówi także strój w ks. XI i XII. — ale to inna kategoria i o tem niżej.

Obok kostjumu charakterystycznego jest też w Panu Tadeuszu i kostjum folklorystyczny, z rodzaju tych, o których wyrażał się Maigron, że są „pittoresques par eux-mêmes et ne ressembrent pas du tout aux notres“.

Więc „woźnieńska odzież“ Protazego: szerokie rajtuzy, kurta z podciętemi połami, czapka z uszami, sznurkiem u wierzchu związana, więc strój Jankla (choć ten i dziś możemy oglądać): długi aż do ziemi szarafan, zapięty srebrnymi haftkami, czarny pas (w ks. IV) i powtórnie — w ruchu — kołpak lisi, pas, jarmułka, (VII).

Folklor z elementem uczuciowym łączą się, gdy poeta opisuje strój Zosi (w ks. XI i XII), Podkomorzego, Tadeusza, Sędziego (pas słucki). Tu zakłeta tradycja narodowa, tu przez strój przemawia obyczaj narodu. Zosia wzrusza też strojem swym wodzów polskich — tułaczy. Opis bardzo dokładny, szczegółowy:

„Spodniczkę miała długą, białą; suknię krótką,  
 Z zielonego kamlotu, z różową o bławódką;  
 Gorset także zielony, różowemi wstęgi  
 Od łona aż do szyi sznurowany w pręgi:  
 Pod nim pierś, jako pączek pod listkiem, się tuli.  
 Od ramion świecą białe rękawy koszuli  
 Jako skrzydła motyle do lotu wydęte,  
 U dłoni skarbowane i wstążką opięte.  
 Szyja także koszulką obciśniona wąską,  
 Kołnierzyk zadzierzgniony różową zawiązką;  
 Zauszniczki wyróżnione sztucznie z pestek wiszni,  
 Których się wyrobieniem Sak Dobrzyński pyszni.  
 (Były tam dwa serduszka z grotem i płomykiem,  
 Dane dla Zosi, gdy Sak był jej zalotnikiem).  
 Na kołnierzyku wiszą dwa sznurki bursztynu,  
 Na skroniach zielonego wianek rozmarynu;  
 Wstążki warkoczów Zosia rzuciła na barki,  
 A na czoło włożyła, zwyczajem żniwiarki,  
 Sierp krzywy, świeżem żęciem traw oszlifowany,  
 Jasny, jak nów miesięczny nad czołem Dyjany“.

(XI 621—640).



W stroju tym oglądamy Zosię aż czterokrotnie (IX 301, XI, 589, XI 621, XII 828), choć szczegóły stroju poznajemy raz tylko.

Nie mniej do uczucia przemawia nam strój Podkomorzego (XI 219–226) i Tadeusza, jako ułana:

„... wśród pączków barwistego maku  
Stał ułan jak słonecznik, w błyszczącym kołpaku,  
Strojnym blachą złocistą i piórem koguta...” (XII 299–301).

Natomiast kostjum Zosi, skreślony przy ubieraniu („pończoszki białe, ażurowe i trzewiki warszawskie białe, atlasowe”) znaczenia emocjonalnego nie posiada.

Frak Rejenta wywołuje efekt komiczny, strój Sędziego (w czasie grzybobrania) — humorystyczny.

Opisuje Mickiewicz ubiór albo bezpośrednio po wprowadzeniu osoby i zazwyczaj po charakterystyce (Telimena, I, Hrabia II, Gerwazy II, Jankiel IV, Zosia I) albo też w toku akcji, bądź wówczas, gdy czynność związana z kostjumem wybitnie się zaznacza (Protazy VI, Podkomorzy XI), bądź też, gdy »chce uwydatnić skutek i wrażenie, jakie ta osoba na drugich sprawia“<sup>1</sup>.

Technika kilkokrotnie Homerowa: opis stroju Podkomorzego, Protazego, nadewszystko jednak Zosi w ks. XI. Ostatni przypomina bardzo żywo opis ubierania się Hery.<sup>2</sup>

Zasadniczo — widzimy — kostjum w „Panu Tadeuszu” ma to samo znaczenie, co kostjum w romansach Waltera-Scotta. Albo charakteryzuje postać, mówiąc nam o tem, kim ona jest, jaka jej sfera, jaki zawód, jakie właściwości, albo też zacieka-  
wia nas z punktu widzenia folklorystycznego, przyczem kilkakrotnie z folklorem łączą się w „Panu Tadeuszu” (jak tylekroć u Scotta) elementy uczuciowe. Stroje to narodowe, stroje, w których się część duszy narodu objawia. W wydobywaniu momentów charakterystycznych prześcignął jednak Mickiewicz Scotta<sup>3</sup>, w dokładności opisu kostjumów o znaczeniu folklorystycznym kroczy ze Scottem w jednej mierze. Ale nie o dokładność tu chodzi, lecz o sposób. Otóż w sposobie, w technice

<sup>1</sup> Biegeleisen, op. c., 156.

<sup>2</sup> Gostomski, op. c. 340,

<sup>3</sup> Nie można jednak powiedzieć, by lubował się „w ekscentrycznych, dziwacznych strojach.” (Biegel. 155),

autor „Pana Tadeusza” pozostawił daleko poza sobą autora „Waverleya”. Nie mamy tu na myśli wyłącznie późniejszych romansów Scotta, ale także i te, które powstały przed rokiem 1820-ym. Scott niemal wyłącznie opisuje kostjum po wprowadzeniu osoby, czyniąc to od siebie, Mickiewicz metody tej nie unika, ale częściej przedstawia strój na sposób homerowy, albo przy ubieraniu, zdejmowaniu części szat, albo wogóle kreśląc jakąś czynność osoby (Hrabia, Wojski, Jankiel w ks. VII, Zosia w ks. II, Telimena w ks. III). Dzięki temu oglądamy żywą postać, a nie słuchamy autorskiej narracji. Cóż mówić o malar-  
skiej wartości stroju w „Panu Tadeuszu”, o świetnych efektach kolorystycznych (Zosia, Telimena)!<sup>1</sup>. Tego w Scocie niema.

<sup>1</sup> Szczegóły w wybornem studjum Witkiewicza.



## V.

Ruchy, gesty, mimika. — Obrazy tłumy, sceny zbiorowe.

Wśród środków, które służą poecie epikowi do charakteryzowania postaci, należą również ruchy, gesty, mimika, słowem wszelkie zewnętrzne objawy temperamentu, dyspozycji psychicznej lub chwilowych poruszeń umysłu.

Epik starożytny nie zajmował się tak badaniem świata wewnętrznego, świata duszy, jak twórca nowoczesny; natomiast dobrze, genialnie obserwował. Dlatego wyraża Homer wewnętrzny stan osób tylko pośrednio, zapomocą zewnętrznych momentów<sup>1</sup>. Gdy Hefajstos „szybko podniósłszy się“, „puhar podwójny w ręce swej matce kochanej oddaje“, a „potem usługuje i innym niebianom, zwracając się w prawo... i nektar ze stągwi nalewa słodziutki“, nietylko widzimy szybkie ruchy chromego syna Hery, ale rozumiemy również, co dzieje się w jego wnętrzu, jak jest zaniepokojony, jak tem krzątaniem się, nalewaniem nektaru chciałby zapobiec burzy. Podobnie pojmujemy doskonale, jakie uczucia miotają sercem Agamemnona, po przemowie Kalchasa:

„... τοῖσι δ' ἀνέστη  
 ἦρωες Ἀτρεΐδης εὐρὺν κρείων Ἀγαμέμνων  
 ἀχνύμενος· μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφιμέλαιναι  
 πιμπλάντ', ὅσσε δὲ οἱ πυρὶ λαμπερόωντι ἔλκην.  
 Κάλχαντα πρώτιστα καὶ ὁσόμενος προσέειπε“  
 (I 101—105).

Toż u Tassa, postępującego pod rozlicznymi względami torem eposu starożytnego, mężni żołnierze „twarzą znać dają“,

<sup>1</sup> Biegeleisen, op. c. 67—8.

co sądzą o treści przemowy Aleta, Argant „ogromną głowę i oczy gniewliwe i straszliwą twarz tam i sam obraca“, Rynaldowi „ogień... szczyry z oczu wyskakuje, na obie stronie kręci miecz stalony i coraz to się bliżej przystępuje...“ Wszystko to objawy zewnętrzne poruszeń wewnętrznych, znak widomy tego, co przed oczyma zakryte.

W „Hermanie i Dorocie“ ruchy, gesty, mimika odgrywają mniejszą rolę, ale i tam

„Hermann hörte die Worte nur flüchtig; ihm lebten die Glieder  
 Innen, und stille war der ganze Kreis nun auf einmal.  
 Aber das treffliche Mädchen. . . . .  
 Stand, mit fliegender Röte die Wangen bis gegen den Nacken  
 Übergossen: doch hielt sie sich an und nahm sich zusammen...“.

W „Wiesławie“ dziarskie ruchy młodzieńca (na weselu) mówią nam o jego temperamencie, w czasie swatów łyży i ukłony aż do nóg o jego wzruszeniu, spuszczenie oczu, krycie twarzy, korna postawa (III) o zakłopotaniu i pewnem poczuwaniu się do winy.

W romansie polskim przed Kraszewskim ruchy i gesty zyskują szersze znaczenie dopiero u Skarbka<sup>1</sup>, mimika leży niemal odłogiem aż do „P. Unterlejtanta Wojciecha“ (1826), gdzie również i gestykulacja jest żywa i charakterystyczna<sup>2</sup>.

Ze zmiennymi ruchami spotykamy się w „Grażynie“ w scenie Litawora z Rymwidem, kiedy pod wpływem gniewu nieposkromionego księżę „z miejsca wyskoczył“, „brzeszczotem koło stropu cisnął i siekł w podłogę“, z ruchami jako symbolami i grą oblicza tamże po dwakroć.

„Litawor chodził po gmachu dokoła,  
 A potem stanął i w myślach utonął  
 . . . . .  
 To się rumieni, to wzdycha, to błędnie“.

Toż u Grażyny:

„Stanęła, milczy, przymkniona powieka  
 Czoło pochyłe, w którym się przebija  
 Jakaś myśl jeszcze ciemna i daleka,

<sup>1</sup> Za przykładem Sterna „Tristram Shandy“, p. A. Słapa, Fryderyk Skarbek jako powieściopisarz, Prace hist.-lit., Kraków 1918, 34.

<sup>2</sup> W. Borowy, op. c. 117.



W niepewnych rysach okaże się, mija

Już umyśliła, postąpiła krokiem...“.

Także w „Konradzie Wallenrodzie“ z objawów zewnętrznych wnioskuje czytelnik o wewnętrznym poruszeniu umysłu, o trosce, o walce, o gniewie

„W licach pamięci widać natężenie,  
Brwi podniesione, pochyłe wejrzenie  
Chcące z głębin ziemnej coś wydostać“.

A Witold pod wpływem pieśni Halbana?

„Zsiniął, pobladnął, znowu się czerwienił,  
Dręczy go równie i gniew i sromota;  
Nakoniec szablę ściskając u boku,  
Idzie, zdziwioną gromadę roztrąca,  
Spojrzał na starca, zahamował kroku,  
I chmura gniewu nad czołem wisząca  
Opadła nagle w bystrym łez potoku.  
Powrócił, usiadł, płaszczem twarz zasłania  
I w tajemnicze utonął dumania“.

Mickiewicz tedy okazał się mistrzem w kreśleniu znaków zewnętrznych stanów duszy już przed pisanem „Pana Tadeusza“.

Ale — przyznać to trzeba — ani tak szerokiego zastosowania opisu postawy, ruchów, gestykulacji, mimiki ani takiej plastyki nadzwyczajnej, zdumiewającej, jak w „historji szlacheckiej“, zarówno w „Grażynie“ jak i w „K. Wallenrodzie“ nie znajdziemy.

Uczyniono, w formie pytania, przypuszczenie, czy lektura Sterna nie wywarła wpływu na plastykę ruchów i gestów w „Panu Tadeuszu“.<sup>1</sup>

Nie wykluczając tej możliwości, sądzę, że oddziaływanie, jeżeli wogóle było, było tu raczej pośrednie, przez WScotta. Scott, pod wpływem Sterna, rozwinął w tej mierze niemałą sztukę, czasem zadziwiającą.

Prócz Sterna w żadnym (ze znanych mi) autorów niema tej świadomości celu artystycznego, tem bardziej plastyki w oddawaniu stanów poruszeń wewnętrznych znakami zewnętrznymi — metoda Homerowa znalazła u Scotta zastosowanie nie tylko szer-

<sup>1</sup> A. Słapa, op. c, 72.

sze, ale i „unowożytniła się“, przybrała piętno charakterystyczności (dzięki Sternowi). Nie chodzi o ruchy, gesty jakby codzienne, o przyzwyczajenia (jak u Rejenta), na tę kategorię słabo reaguje zmysł spostrzegawczy Scotta, ale o metodę „ilustrowania“, „podstawiania“.

W „Waverleyu“ baron, ilekroć wzruszony, stale zażywa tabakę; gdy tylko ujrzymy w ręku jego tabakierę, już wiemy, co to znaczy. Ale to jakby pierwszy stopień. Są całe obrazy ruchome i nieuruchomione, pyszne w rysunku, w uwydatnieniu znamiennych szczegółów.

Macwheeble daje znać baronowi, że służba nie spodziewa się wiele po pościgu za rabusiami bydła, bo broni brak, a rabusie uzbrojeni od stóp do głów. Co on sam myśli o tej opinii służby i o całym położeniu, tego nie wypowie, ale możemy to wyczytać z jego ruchów, gestów, mimiki: „Udzieliwszy tej kłopotliwej wiadomości, przybrał postawę milczącego przygnębienia, poruszał głową powoli w tempie wahadła, które lada chwila ma ruchów zaprzestać, poczem stanął nieruchomie, pochylony tułów pod kątem bardziej ostrym niż zazwyczaj“<sup>1</sup>. Małe arcydzieło nie bez piętna humorystycznego. Tenże Macwheeble na wzmiankę o pewnej kwocie, którą ma wypłacić, poczyną niespokojnie kiwać się na krześle, to w tę to w ową stronę. (XLII).

Nadzwyczajne są ruchy, gesty milczącego Dominie Sampsona w „Manner.“: „stęknął głęboko, wyprostował uda, złożone na krzyż, nogę, którą poprzednio miał wyciągniętą, ułożył pionowo, na nią spuścił drugą nogę, wypuszczając w międzyczasie chmury dymu tytoniowego...“ (III). I jeszcze z tejże kategorii ruchów, gestów i mimiki z piętnem humorystycznym: Dumbiedikes, słysząc gwałtowne łajania, „otworzył okno swej sypialni i zobaczył ku wielkiemu swemu zdumieniu dobrze znajomą postać Jeanie, która odstępowała od drzwi jego, podczas gdy gospodyni, podparłszy się jedną ręką w pas, z pięścią ściśniętą, z postawą podaną naprzód, potrząsając głową z wściekłością, słała ku niej całą salwę przekleństw pierwszej sorty“ (H. of

<sup>1</sup> „Having delivered this doleful annunciation, he assumed a posture of silent dejection, shaking his head slowly with the motion of a pendulum when it is ceasing to vibrate, and then remained stationary, his body stooping at a more acute angle than usual, and the latter part of his person projecting in proportion“. (XV, 103).



Midl.“ T. II, II). Co za rysunek! A oto znów małe cacko: działanie kazania Wardena na obecnych: „Lilias chętnie skierowała nos w górę z głęboko odczutą dumą zaspokojonego uczucia zemsty, podczas gdy marszałek dworu, który przestrzegał jak najściślejszej neutralności, utkwiał wzrok w starej tarczy herbowej, wiszącej na przeciwległej ścianie i zdawał się przypatrywać jej z jak największą dokładnością“.<sup>1</sup> Albo z „Woodstock.“ Tomkins daje rycerzowi Lee spis komisarzy, wysłanych przez parlament. Tego tylko trzeba! Sir Henryk „ujął spis palcem wskazującym i kciukiem, jakby to był list z miejsca, w którym grasuje zaraza, i trzymał go w takim oddaleniu od oczu, jak mu na to pozwalał zamiar przeczytania pisma“ (II).

Ale nie tylko humorystyczne efekty osiąga WScott obrazami gestykulacji i mimiki. Przy pomocy plastycznych obrazów odzwierciedla najrozmaitsze uczucia, od niepewności aż do grozy.

Wahanie się wewnętrzne Arthona oddają doskonale jego ruchy. Oto otrzymał wieści o zajściach na pogrzebie Allana Ravenswooda. Spisał szczegóły, imiona osób. Po odejściu urzędnika „pozostał przez krótki czas pogrążony w myślach, potem powstał i chodził szybkim krokiem po pokoju tam i z powrotem“. Poczem napisał skargę, lecz spojrzawszy na godło „czekam swego czasu“ (łączyło się z tem podanie o przodku Edgara, Malisiusie Rawenwoodzie, który potrafił pomścić swe krzywdy), „odsunął od siebie papier, starannie zamknął notatki i znów chodził tam i z powrotem, myśląc o następstwach swego kroku...“ (III). A oto wyraz zewnętrzny oburzenia Amy: „Żyły nabrzmięte wystąpiły na jej pięknym czole..., oczy były podobne do oczu orła w klatce, gdy wpijają się w swego wroga, kiedy szponami dosięgnąć go nie może...“ („Kenilw“ XXII). Znakomity jest też wyraz uczuć sprzecznych, miotających jednostką: „Tymczasem przebrany księżę przypatrywał się milcząco całej scenie (zajściu Everarda z Alicją), jednakowoż z niezwykajnem u niego poruszeniem, które objawiało się w jego posępnem obliczu, a jeszcze bardziej w gestach. Postawa jego

<sup>1</sup> „Mrs. Lilias crested and drew up her head with all the deep-felt pride of gratified resentment; while the steward, observing a strict neutrality of aspect, fixed his eyes upon an old scutcheon on the opposite side of the wall, which he seemed to examine with the utmost accuracy“, (Wyd. lipskie, Tauchnitz 1860, 51).

była zrazu zupełnie spokojna, ramiona skrzyżowane na pierśsiach, jak u kogoś, kto stoi porwany potokiem zdarzeń; natychmiast potem postawa uległa zmianie, wysuwał nogę i cofał ją i objawiał, że władną nim sprzeczne uczucia“ („Woodst“ XXVIII). Wspaniały jest obraz Cedrica, obrazonego niespodzianie, bez winy: oblicze Sasa rozgorzało namiętnością, oczy jego zwracały się z dzikim wyrazem od jednego do drugiego, jakgdyby szybko następujące po sobie obelgi zatamowały mu odpowiedź; tak rani ony byk spoziera na swych dręczycieli, nie wiedząc, kogo ma obrać za przedmiot swej zemsty. W końcu odezwał się głosem na wpół zduszonym od wściekłości...<sup>1</sup>. Świetne w rysunku są jakby skamieniałe pod działaniem chwili: Elspeth z wzniesioną w górę zwiędłą, ziemistą ręką i z obliczem jakby martwem, również w górę skierowanem (w „Ant.“), tudzież Meg Merrilies w fałdach fantastycznego płaszcza, z wyciągniętym nagiem, wyschłym ramieniem, z drugim naprzód podanem (w „Manner.“) itd. To już nie opisy w duchu eposu klasycznego (choć tam ich źródło, pośrednie), to nowa sztuka, szukająca w „wyrazie“ wyrazu.

W „Panu Tadeuszu“ ruchu, gestykulacji taka mnogość, jak może w żadnem innem eposie. Na ruch, gest, mimikę był Mickiewicz szczególnie wrażliwy, a oddawać umiał zewnętrzne objawy wewnętrznych poruszeń, jak mało kto na świecie. Bo prócz ruchów, gestów „codziennych“, podkreślających tylko treść słów, temperament, sytuację, odgrywają w „historji szlacheckiej“ bardzo wybitną rolę „znaki zewnętrzne uczuć“, są jednym ze znamion poematu i jego wielką ozdobą. Są też dowodem mistrzostwa twórcy.

I tu, w „Panu Tadeuszu“ jest grupa gestów o piętnie humorystycznem. Taką będzie gestykulacja Rejenta Bolesty, gdy w zapale, w zaciętrzewieniu, w tył wygina łokcie i wytyka palce, przedstawiając dwie smycze chartów, lub gdy ruch konia przedziwnie udaje. Tak samo uśmiechamy się, widząc, jak Ase-

<sup>1</sup> „the face of the Saxon became inflamed with passion, and he glanced his eyes fiercely from one to another, as if the quick succession of so many injuries had prevented his replying to them in turn; or like a baited bull, who, surrounded by his tormentors, is at a loss to choose from among them the immediate object of his revenge. At length he spoke, in a voice half choked with passion...“ („Ivanhoe“, wyd. lipskie, Tauchnitz, 1845, s. 187).



sor zbliża się, zwolna gładząc faworyty, z jadowitym uśmiechem na twarzy. Nie mniej, gdy zgorszony Wojski mruży oczy i nic nie mówi, poczem дума, ważąc w palcach szczyptę tabaki, albo gdy, jakby przebudzony z głębokiego dumania, podkręca wąsa, poprawia kapoty, poczyną machać swą placką, wreszcie podnosi jej trzonek do góry. Również, kiedy Chrzyciel, zwieszony na maczudze rękoma, głową wspartą o koniec tejże maczugi kręci jak tykwą i kiwa się na przemian to wtył to naprzód, głęboko przekonany, że jedynym lekarstwem jest „kropić“.

Ale ruchy, gesty i mimika wyrażają w „Panu Tadeuszu“ również uczucia poważne, głębokie: ba, tragiczne. Skala tu obszerna. Maciej namyśla się, pogrążony w niepewności. Zrazu siedzi nieruchomy, z wzrokiem spuszczonego ku ziemi; tylko ręką po boku uderza, jakby szukał szabli. Potem wznosi głowę, chmurzy brwi i — znów schyla głowę na pierś. Sędzia — rozrzucony — składa zwolna okulary, wpatruje się w księdza, nie mówi nic, wzdycha, wreszcie porywa Robaka za szyję z całej siły. Gerwazy — pod wpływem bolesnych wspomnień — wstrzymuje wzrok na ścianie, na sklepieniu, kiwa żałośnie głową, czasem macha ręką, nie mówi nic — itd.

Wykończono w szczegółach są dwa obrazy. Podkomorzy, pod wpływem niespodzianej obelgi, rażony jak gromem zachwalstwem Hrabiego:

„Oparłszy się o kielich butlem nieruchomym,  
Głowę wyciągnął na bok i ucha przyłożył,  
Oczy rozwarł szeroko, usta wpół otworzył;  
Milczał, lecz kielich w rękę tak potężnie cisnął  
Że szkło dźwięknawszy pękło...  
Rzekłbyś, że z winem ognia w duszę się nalało,  
Tak oblicze spłonęło, tak oko pałało.  
Zerwał się mówić; pierwsze słowo niewyraźnie  
Mleł w ustach...“ (V).

A drugi obraz to Gerwazy, kiedy jak obuchem uderzyły weń słowa: jam jest Jacek Soplica:

Klucznik na to słowo  
Pobladał, pochylił się i ciała połową  
Wygięty naprzód stanął, zwiśł na jednej nodze,  
Jak głaz, lecący z góry, zatrzymany w drodze,  
Oczy roztwierał, usta szeroko rozszerzał,

Groząc białymi zębami, a wąsy najeżał;  
Rapier, z rąk upuszczony, przy ziemi zatrzymał  
Kolanami i głównie prawą ręką imał,  
Cisnąc ją; rapier, z tyłu za nim wyciągnięty,  
Długim, czarnym swym końcem chwiało się w różne strony;  
I klucznik był podobny rysiovi rannemu,  
Który z drzewa ma skoczyć w oczy myśliwemu:  
Wydyma się kłębuszkiem, mruczy, krwawe ślepie  
Wyiskrza, wąsy rusza i ogonem trzepie“. (X)

To szczyt. Doskonalszego, bardziej plastycznego obrazu, obrazu, któryby zastępował opis tego, co się we wnętrzu serca ludzkiego dzieje, niema w „Panu Tadeuszu“, niema w całej poezji polskiej, a bodaj czy jest w poezji świata.

Przytoczyliśmy umyślnie dwa ostatnie cytaty, by lepiej uprzytomnić, jaka zachodzi różnica w omawianym względzie między Walterem Scottem a Mickiewiczem. Sposób kreślenia obrazów poruszeń zewnętrznych jest ten sam, taki sam; w wykonaniu Scott okazuje świetny talent, Mickiewicz jest mistrzem nad mistrzami. Scott daje czasem arcydzieła, Mickiewicz — arcydzieła nieprześcignione. Scott — dodajmy — w kreśleniu obrazów omawianego typu jest dość oszczędny, Mickiewicz rozrzutny. Czy jest tu związek genetyczny (nie w szczegółach, bo tu się chyba obraz Cedrica niespodzianie obrażonego przypomina), ale związek genetyczny w odniesieniu do użycia środka artystycznego i metody? W tym wypadku z odpowiedzią apodyktyczną lepiej się wstrzymać — jest możliwość, pewności niema. Ze względu na możliwość, nawet na wysokie prawdopodobieństwo, wskazaliśmy punkty stykowe, ale kto był uosobieniem geniuszu epicznego i kto był obdarzony tak żywiołową siłą plastyki, jak Mickiewicz<sup>1</sup>, ten mógł dojść do szczytów, na które wstąpił, bez doznania pobudki z zewnątrz. Jeśli jej doznał — to, obok Homera, od Waltera-Scotta.

Nie mniejszą plastyką jak obrazy zewnętrznych objawów uczuć u jednostek, odznaczają się obrazy grup, mas, tłumu.

Masy poruszające się, czynne, a na ich tle jednostkę lub jednostki, odtwarzał pierwszy Homer i tam jest źródło techniki kreślenia obrazów tłumu. Wspaniały obraz obrad znachodzimy

<sup>1</sup> Na lwi pazur w „Tukaju“ zwrócił uwagę prof. Kallenbach.



zaraz w księdze drugiej Iljady: Agamemnon zgromadza radę starców, przemawia do nich obszernie i usiada, po nim mówi Nestor, poczem wraz z innymi „dzierzącymi berło królami“ opuszcza zebranie. A wówczas ruszają się wojska, mnogie zastępy, zdążając na wiec, podobne do pszczoł ciągnących tłumem rojami. Wre pole wiecowe a ziemia jęczy, heroldowie poskramiają gwar. I znów zabiera głos, wsparłszy się na berle, Agamemnon i wyluszcza w długiej przemowie powód zebrania, Porusza im „w piersi serca“:

„κινήθη δ' ἀγορὴ φῆ κύματα μακρὰ θαλάσσης  
πόντου Ἰακρίοιο, τὰ μὲν τ' Εὐρύς τε Νότος τε  
ῶρον ἐπαΐξας πατὴρ Διὸς ἐκ νεφελῶν  
ὥς δ' ὅτε κινήσῃ Ζέφυρος...” itd.

I Argiwowie byliby powrócili do domu, gdyby nie Alena, która na wezwanie Hery użyła za narzędzie Odysseusza. Ten to, inaczej przemawiając, gdy „na króla jakiego i męża zacnego natrafił“, a inaczej do człowieka prostego, zdołał powstrzymać sprawiających łodzi rodaków

„...οἱ δ' ἀγορήνδε  
αὖτις ἐπεσεύοντο νεῶν ἀπο καὶ κλισιάων  
ἤχῃ, ὥς ὅτε κύμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης  
αἰγιαλῷ μεγάλῳ βρέμεται, σμαργεῖ δὲ τε πόντος“.

Poczem występuje Tersytes,

W tym obrazie są kardynalne cechy techniki Homerowej, o ile chodzi o obraz mas, taką samą technikę znajdziemy w dalszej partii tej księgi (w. 332 n), taką w księdze III, VII i i., w Odysei.

Technika ta utrzymuje się w eposie Wergilego, u Tassa („radę“ mamy zaraz w księdze pierwszej), w eposie pseudoklasykcznym (nawet żartobliwym). Także rada w „Odprawie posłów greckich“ stylizowana jest na sposób Homerowy.

W romansie polskim w początkach XIX wieku widać, pod wpływem romansu angielskiego, załamanie, szuka się w technice scen zbiorowych nowych dróg, ale zrazu bez powodzenia. Jest widoczny zwrot ku realizmowi, ku wydobywaniu szczegółów znamiennych (w Skarbka „Panu Staroście“, u Jaraczewskiej), ale zawodzi — sztuka. Są części składowe masy ludzkiej, masy jako całości niema. Brak plastyki i perspektywy.

W romansie historycznym (Niemcewicz, Skarbka) pojawiają się próby techniki walterscotowskiej.

Na czym ona polega?

Nim odpowiemy na to pytanie, przypatrzmy się wprzód obrazom masy u Mickiewicza w „Panu Tadeuszu“.

Są wśród nich pewne odmiany. W pieśni drugiej przez jakiś czas widzimy wyłącznie masę. Szmer, potem gwar, krzyk wesoły, wracają goście, służba krzą się, po wszystkich izbach ruch, roznoszą potrawy, sztucce, butelki, mężczyźni — w strojach myśliwskich — chodzą po izbach, z talerzami, szklankami, jedzą, piją, rozprawiają o polowaniu, tam podkomorstwo z sędzią, tam panny coś szepcą. Dla dam wnosi służba kawę na ogromnych tacach (ustęp o słynnej polskiej kawie), panie starsze spożywają piwną zupe — potem zjawiają się zrazy. W jednej izbie starszyzna mówi o gospodarstwie, o nowych ukazach, o wojnie, panie zabawiają się kabałą, w drugiej młodzież toczy rzecz o łowach. Ciągłe masa (w. 474—530), w ruchu, w ożywieniu; na tle jej nie wypukła się żadna jednostka, nikt nie zabiera głosu, nie przemawia, nie zwraca na siebie uwagi. Dopiero potem zajmujemy się kolejno to Wojskim, bijącym muchy, to Tadeuszem i Telimeną gwarzącymi ze sobą, to Asesorem i Rejentem, to Telimeną. Od czasu do czasu poeta zaznacza, że dzieje się to na tle masy, poprzednio wskazanej („Śmiech powstał w obu izbach“, „Więc ku nim z drugiej izby wszyscy się porwali...“). Podobnie w księdze VII („Na gościńcu i drogach od samego ranka panuje ruch niezwykle...“).

Inaczej w Księdze pierwszej, czwartej, piątej, ósmej. Tu masa jest od razu tłem, a na plan pierwszy wysuwają się jednostki. Przypatrzmy się „Radzie“<sup>1</sup>. Posłowie, wyprawieni po Maćka, witają staruszkę, wchodzą do chaty. Gości coraz przybywa, Dobrzyńscy, sąsiedzi, w bryczkach, piesi, konni, uzbrojeni i bez zbroi. Jedni kupią się koło domu, drudzy napełniają izbę (VI, 600—616) i natychmiast na czoło wysuwa się Bartek Prusak, wygłaszając obszerną przemowę (VII 9—59). Z kolei uwaga czytelnika przenosi się na Macieja, poczem znów na Prusaka, poczem na Kropiciela, ale masa daje znać o sobie, bo za Kropicielem „cały tłum szlachty: kropić! kropić! wrza-

<sup>1</sup> Porówn. Biegeleisen op. c. 76—7.



snął". A teraz wysuwają się Brzytewka i Konewka (na chwilę, obaj krzyczą: wiwat Chrzciciel z Kropidełkiem), Prusak chce mówić, lecz go zgłuszono, powstaje śmiech, rozlegają się okrzyki. I znów uwaga nasza przenosi się na Macieja (po jego słowach okrzyk: wojny! bić się...), poczem na Prusaka, przemawiającego znów dłużej (129—146), na Buchmana (147—191) itd., aż rada rozdziela się na dwie strony, które odtąd będą dawały znać o sobie. Wreszcie pojawi się ten, który wszystkich zebrał Gerwazy i stoczy pojedynek (ciągle na tle ruchliwej, gwarnej masy) z Prusakiem i Jankiem. Na chwilę tłum rysuje się na planie pierwszym (475—498), poczem znów jednostki: Maciej, Hrabia, Gerwazy. Epilog: „W końcu wszyscy przez długą zaściankę ulicę puścili się w cwał, krzycząc „Hajże na Soplicę“.

Więc jeszcze raz: masa jest tłum, przedstawicielami „różnych kategorii różnobarwnego tłumy“ są jednostki. Z pośród nich jedne prą do zajazdu, inne hamują ogół, mając na uwadze bądź to „wielkie rzeczy“, bądź bezpieczeństwo Sędziego. Przemowy są krótsze i dłuższe, ale gdy tylko jednostka zbyt zajmie sobą uwagę czytelnika, wnet daje znać o sobie tłum. Albo wysuwa się jakaś postać, jak Brzytewka, przebiegający od jednego brata szlachcica do drugiego, albo jakaś postać czy grupa wydająca okrzyki, albo poeta od siebie zwraca uwagę: „w kątach szmer powstał“, „ćwierć godziny wrzał hałas“ itd.

Ta sama technika w obrazie wieczerzy, agtacji Robaka, kłótni w zamku i bójki itd., z małymi odchyleniami (podczas wieczerzy masa zwraca mniej uwagi na siebie, w karczmie żywsze tempo dialogu, a jedna tylko postać wybitna: ks. Robak). Oczywiście różnice sytuacji spowodują różnicę w szczegółach: dwie partje (zwolenników Asesora i Rejenta) zarysują się także podczas biesiadowania, ale nie wystąpią one tak plastycznie, nie będzie można mówić o przedstawicielach dwu obozów itp. To zrozumiałe.

Zapytajmy teraz, czy to technika Homerowa? Od razu odpowiemy, że o ile chodzi o drugą kategorię obrazów, z techniki tej są tu zaledwie ogólne kontury, kategorie zaś pierwszej — w rozwinięciu jej takim jak u Mickiewicza — technika Homerowa nie zna. Bo też technika scen zbiorowych w „Panu Tadeuszu“ jest nie Homerowa, lecz walterscotowska<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „Zbliżenia“ w tej dziedzinie do Homera (w szczegółach) u Windakie-

Zrozumiemy to dobrze, obaczmy, że podobieństwa zachodzą nawet w szczegółach, ale dostrzeżemy też różnic, których fakt istnienia jest znów wielką chwałą Mickiewicza.

W kreśleniu obrazu tłumów jest Scott prawdziwym mistrzem; obrazów tak żywych, tak plastycznych, tak charakterystycznych nikt przed nim nie stworzył.

Daje zaś Scott albo malowidło masy, nie wyróżniając jednostek, które dopiero później zarysują się na tle i zajmą wyobraźnię czytelnika, albo też jednostki odgrywają rolę główną (jako przedstawiciele masy, różnych jej kategorii), one zwracają uwagę swymi przemówieniami, one staczają pojedynki słowne, a tłum jest tłem, tylko zaznaczanem.

Więc masa, zrazu sama dla siebie: zbiorowisko ludzkie (i nie tylko ludzkie) przed uroczystościami w Kenilworth:

„Ulice zatłoczone były wołami, owcami, świniami, cielętami, wozami z winem i piwem, wózkami z towarami korzennymi, dziczyzną, mąką, owocami.

Prócz tego widzieć można było aktorów wędrownych, kuglarzy, maski, linoskoczków wszelkiego rodzaju, spieszących do pałacu książęcych zabaw, jak wędrowni muzykanci nazywali teraz Kenilworth.

Oczywiście nie brakło w tym tłumie żebraków, kalek rzeczywistych i rzekomych, tworzących wpadający w oczy kontrast do przepychu oczekiwanego w czasie uroczystości.

Do tego dodać należy ciżbę ciekawych widzów: rzemieślników w skórzanych fartuchach z pięknymi kobietkami pod ramię, wieśniaków w drewnianym obuwiu, depczących śmiało po nogach swych bliźnich, handlarzy bydła, torujących sobie drogę...

Na tym chaosie wybiło się jednak piętno wesołości, wszystko żartowało i śmiało się. Muzykanci grali swe kawałki, śpiewacy wyśpiewywali, kuglarze podrzucali z okrzykami swe oznaki błazeńskie w powietrze, tancerze podzwaniiali dzwonkami... słowem wszystko wrzało radością i uciechą.

Teraz urywki charakterystycznych rozmów epizodycznych więcej nie oglądanych osób z tłumy, poczem dopiero na tem tle wystąpi Amy i Wayland, i losy Amy staną się dla czytelnika

wicza w Proleg. na str. 187—8. Są to jednak momenty, które od czasów Homera stały się wspólną własnością epików.



głównym przedmiotem zainteresowania, choć masa jeszcze się odezwie — pośrednio lub bezpośrednio (XXV)

W tymże romansie obraz masy bezpośrednio przed przybyciem królowej:

„Wszystko krzyczało, śmiało się, sypało żartami, gwarzyło bez krępowania się, gdy nagle w powietrze wystrzeliła rakietą i ozwał się głos wielkiego dzwonu zamkowego.

W jednej chwili zapanowało głębokie milczenie, cisza grobowa — potem przeszedł przez tłum jakby szmer oczekiwania, albo, ażeby wyrazić to określeniem niezwykle zapewne, szept olbrzymiej masy ludzkiej.

Orszak znajduje się w parku zamkowym — rzekł Raleigh....

Teraz podniósł tłum taki okrzyk radości, że w powietrzu rozległ się jakby grzmot, gwardziści wtórowali, i wrzawa uniesienia biegła szybko jak ogień, co zjawia się w coraz nowem miejscu, zwiastując przybycie królowej, aż do zamku,

Królowa! królowa! Stać! — spokój! — rozległy się teraz wołania i ujrano, jak z bramy parku wynurzyło się czoło świetnego orszaku. Obraz orszaku królowej: dwustu jeźdźców z świecami woskowymi, świetne damy na koniach, wspaniale ubrana szlachta — i teraz uwaga czytelnika skierowywa się na Leicestra, Varneya i królową (XXX).

Są to obrazy świetne (porówn. zamęt przy przygotowywaniu do obrony zamku w „Old Mort“, szczególnie żywy, od słów „Women shrieked“ aż do „the din of warlike preparation was mingled with the sound of female laments“ XIX, tłum przed pogrzebem, barwny, w ruchu w „Ivanh.“ XLI, itd.). Rozmaite grupy, wszystko ożywione, gwar, okrzyki, a choć autor wspomina o chaosie, obejmujemy doskonale całość masy.

Przyjrzyjmyż się teraz drugiej grupie: obrazom, w których tłum nie wysuwa się na plan pierwszy, jakkolwiek nie zapomina o nim bynajmniej.

Na zamku Darnlinvarach zbierają się naczelnicy klanów na naradę (barwny obraz). Chcą wystąpić w obronie króla przeciw Covenantystom, ale głównie chcą poszukać pomsty na markizie Argyle, który sąsiadom swym był zbyt ciężki. Menteith występuje z długą przemową, w której wyluszcza sprawę, mówi o spodziewanej pomocy, posiłkach i konieczności szybkiego

działania. Mowa zyskuje głośny poklask. Ale gdy pierwszy zapal przeminał, naczelnicy klanów poczęli spoglądać po sobie, jakgdyby coś jeszcze było do załatwienia. Zaczęły się szepty, poczem wystąpił starzec (jeden z naczelników) i rzekł, że mowa była piękna, ale on chciałby wiedzieć o dwu rzeczach: kto ma być wodzem górali szkockich, a następnie, gdzie są te rozkazy królewskie, na podstawie których Szkoci mają się gromadzić pod sztandary?<sup>1</sup>. A więc rozkaz i wódz?!

„Wodzem — zawołał, wyskakując naprzód inny naczelnik — może być tylko potomek pana wysp, który dzięki swemu urodzeniu i pochodzeniu godzien jest dowodzić każdym klanem, a gdzież przechowuje się ta godność, jeśli nie w domu Vich Alistera More’a?

— Zgadza się na pierwszą część twierdzenia — przerwał mu gwałtownie inny — ale zwalczam wniosek, który tu wysnuto. Jeżeli Vich Alister More utrzymuje, że jest potomkiem pana wysp, to musi wprzód pokazać, czy jego krew jest czerwienista, niż moja.

— Tego dowiodę natychmiast — zakrzyknął Vich Alister More, kładąc rękę na rękojęści.

Lord Menteith rzucił się między nich, błagał i zaklinał, by się zastanowili, że dobro Szkocji, wolność ojczyzny, sprawa króla musi stać w oczach ich wyżej niż osobiste zatargi o pochodzenie, wyższość rodu i przywileje. Kilku innych z pośród naczelników, którzy żadnej ze stron spierających się nie przyznawali praw, o które chodziło, poparło usiłowania Menteitha, a nikt pilniej jak słynny Evan Dhu“.

Ostatecznie znachodzi się wódz, Montrose — był wśród nich, tylko ukrywał się za Menteithem. Kiedy przemówił, po-

<sup>1</sup> „Loud applause followed this speech of Lord Menteith, and testified the general acquiescence of all present in the sentiments which he had expressed... After some whispers among themselves, an aged man, whom his grey hairs rendered respectable, although he was not of the highest order of Chiefs, replied to what had been said.

Thane of Menteith — he said — you have well spoken; nor is there one of us in whose bosom the same sentiments do not burn like fire. But it is not strength alone that wins the fight; it is the head of the commander, as well as the arm of the soldier, that brings victory. I ask of you, who is to raise and sustain the banner under which we are invited to rise and muster ourselves?... Where is the royal commission, under which the lieges are to be convoked in arms?..“ („A Legend of Montrose“; wyd. lipskie, Tauchnitz, 1858, str. 226—7).



wstał wśród zebranych klanowców nieopisany zapach, zapanaowała powszechna zgoda. On też ich poprowadził. („Leg. of Montr.“ VII).

Znów małe arcydzieło. Ale nie o to nam chodzi w tej chwili, chodzi o technikę i plastykę. Klanowcy są tłem, na czoło wybija się Menteith, potem Montrose, chwilowo starzec — naczelnik klanu, który radby wiedzieć, jakie też są gwarancje, rokujące powodzenie akcji powstańczej. Są też dwie partje<sup>1</sup>, są ich przedstawiciele, jest rozsądny głos Menteitha i kilku naczelników klanów. Jest też pod koniec powszechna zgoda. Tło, znaczzone raz słabiej, raz silniej, bądź wtrąconemi uwagami poety („głośny poklask towarzyszył mowie“, „kiedy wrzawa się uspokoiła“), bądź bezpośredniemi wystąpieniami jednostek z pośród statystów, ich gwałtownymi wykrzykami, głosami protestu lub oburzenia.

Analogja, jak widzimy, nietylko w technice, ale i w poszczególnych pomysłach, epizodach.

Spojrzyjmy z kolei na inną „radę“, radę mieszczan u Glovera w „Fair Maid of Perth“ — z powodu napadu nocnego na dom czigodnego rękawicznika.

W warstacie Simona tłoczy się masa osób, widać czarne płaszcze aksamitne, złote łańcuchy. Są to bowiem ojcowie miasta, przełożeni cechów. Na czołach ich oznaki gniewu, słychać więcej szeptów, niż słów głośno wypowiedzianych. Wśród zebranych od jednego do drugiego przebiega mały człowieczek Oliver Prodfute, mając każdemu coś do powiedzenia, choć informacje jego nie daleko sięgają. Wójt Craigdallie, który zwołał wszystkich i wyznaczył miejsce i czas, ucisza gwar: „spokój obywatele, oto przybywa Simon Glover..., od niego samego dowiemy się, co jest jego żałobą“. Ale Simon stara się znaczenie zajścia obniżyć, nie przywiązywać do niego wagi. Nie wydaje się to słusznem wójtowi; kto zawinił, musi ponieść karę.

„Niechże nas przed tem Najświętsza Panna uchroni — zwołał rękawicznik — gdybyście wiedzieli, co ja wiem, tobyście

się tak lękali imać się tej sprawy, jakgdyby to było żarzące się żelazo...“

Tu wpada mu w słowa Prodfute, temu Glover, na co znów Prodfute ze swymi trzema groszami (żywy dialog).

„Spokój, sąsiedzie Prodfute, proszę cię, zamilknij“ — woła ponownie Craigdallie i zwraca się do Smitha (Henryka Gova) z wezwaniem, by opowiedział, co mu o zajściu nocnem wiadomo.

Smith opowiada, (treści przemówienia brak, bo czytelnikowi powód narady jest wiadomy), poczem znów żywy, humorystyczny dialog Olivera i Smitha.

„Dość na teraz — rzekł wójt — dając znać majstrowi Prodfutemu, by ucichnął. — Wyjaśnienia Simona Glovera i Henryka Gova byłyby wystarczające nawet w rzeczy mniej wiarygodnej. A teraz, panowie bracia, wyłania się pytanie, co zamyślamy czynić. Z naszych praw drwi się, naraża się je na szwank...“

— Nie do zniesienia to! — zawołali mieszczanie jednym chórem“.

Więc znów zabiera głos Simon Glover i znów stara się wpływać na zebranych łagodząco. Miasto może ucierpieć w razie, gdyby zdecydowali się szukać sprawiedliwości, a zresztą, kto będzie sędzią w całej sprawie, któż wie, może Albany?

„Nie chcemy Albany'ego na sędzię — zakrzyknęli zgromadzeni tak samo jednym głosem jak poprzednio“.

A może Rothsay?

„Precz z Rothsayem! Za mało on rozważny, by być naszym sędzią — zawołali mieszczanie ponownie“.

Więc może Douglas?

Tu zapada milczenie, pełne niepewności.

Powstaje jeszcze krótki spór między Smithem a wójtem, zakończony przez Smitha słowami: Idźmy do naszego sołtysa (let us to our Provost) prosić go o pomoc i ratunek. A wówczas „szmer zadowolenia i zgody przebiegł zgromadzenie, a Oliver Prodfute wykrzyknął: Chciałem wam to powiedzieć przed godziną...“.

Nagle pojawia się mały, chudy człowiek, aptekarz, milczący dotychczas i poczyną bardzo wymownie przedstawiać mieszczanom, by odstąpili od tego planu. On jest tylko biednym aptekarzem, ale sądzi, że ranę zsondował i potrafi użyć plastra lecz-

<sup>1</sup> W Iliadzie w ks. II. wszyscy idą za głosem Agamemnona, przeciwdziałać muszą sami bogowie, „ci sami, którzy już w I. księdze zapobiegli temu, co najgorsze“. Carl Rothe. Die Ilias als Dichtung, Paderborn, 1910. Cz. II. Analyse der Ilias, s. 176, Ale dwie partje są już i w radach Homerowych.



niczego. Sprawa jest niebezpieczna..., może nawet Katarzynę narażać, a czy wolno narażać miasto?

Aptekarz wypowiedział swe mniemanie w tonie najbardziej przekonywającym, skurczył się jednak ze strachu, gdy spostrzegł, jak staremu Gloverowi krew uderzyła do twarzy, a straszliwemu płatnerzowi płomień gniewu przemknął po obliczu. Ostatni wystąpił naprzód, rzucił na aptekarza wzrok pełen wściekłości i zawołał: „Ty chodzący szkielecie, ty suchotniczy pigularzu, ty trucicielu z zawodu! Gdybym wiedział, że zapowietrzona technia twoich słów bezpiecznych mogło na chwilę przynieść szkodę nieskażonej sławie Katarzyny Glover, tobym cię w twym własnym mózdzierzu startł na proch, ty szarlatanie...“<sup>1</sup>.

Ale Smitha uspakajają rękawicznik i wójt (dialog przerywany przez płatnerza) — więc aptekarz, ochłonawszy z trwogi, znów głos zabiera, znów stara się przekonać obywateli, że plan ich niedobry, niebezpieczny. Napastnicy, dzięki Govowi, dostali już dobrą naukę, drugi raz nie wrócą, i oto miasto cieszy się swoją czcią po dawnemu, a napastnicy stracą. Więc po cóż myśleć jeszcze o odwecie?

„Ta spokojna rada sprawiła wrażenie na kilku mieszczanach, którzy już kiwali potakująco głowami i rzecznikowi umiarkowania rzucali spojrzenia, wyrażające zgodę...“

Ale wówczas przemawia Henryk Smith. Nikt mu nie zarzuci, że ociągał się kiedykolwiek, gdy miastu słowem czy czynem wyrządzono krzywdę. Obelgi i teraz nie zniesie! Choćby miał sam pójść, pójdzie do sołtysa! Sir Patrick musi dbać o prawa i wolności miasta!

Ten plan popiera Craigdallie, radzi wybrać świadków doznanej obelgi, a on w imieniu miasta gotów z nimi udać się do Patricka. Wyznacza punkt zborny — jeżeli wogóle na plan zgoda.

<sup>1</sup> „The Pottingar delivered his opinion in a most insinuating manner; but he seemed to shrink into something less than his natural tenuity when he saw the blood rise in the old cheeks of Simon Glover, and inflame to the temples the complexion of the redoubted Smith. The last, stepping forward, and turning a stern look on the alarmed Pottingar, broke out as follows: Thou walking skeleton!...“ itd. („The Fair Maid of Perth“, wyd. lipskie, Tauchnitz, 1871, VII, s. 75).

„Nie może istnieć plan lepszy, zgadzamy się wszyscy“ — odrzekli mieszczanie.

„Dobrze więc — odpowiedział wójt — niech tak będzie... Nuże, sąsiedzi moi i obywatele pięknego miasta Perth, gotujcie się: miejsce zborne, jak powiedziałem, u wschodniej bramy“.

Okrzyk ogólnej zgody jest odpowiedzią na te słowa, i mieszczanie rozchodzą się, jedni, by przygotować się do posłowania, drudzy, by ubezpieczyć swe domy przed możliwymi napadami (VII).

Następstwem obrad jest wyprawa delegatów do sir Patricka i jego zarządzenia, a dalszem następstwem napad mieszczan na orszak Douglasa, na szczęście bezkrwawy.

Podobna technika i architektonika w „radzie wojennej“ w „Old Mort“. Sprasza na radę Burley. Wyobrazicielami partii umiarkowanej są Morton i Pfundtext, partii drugiej, gotowej na wszystko Burley i Pauker. Namiętny spór, krótkie urywane zdania; na chwilę, pod wpływem wieści, że Monmouth ciągnie na zachód, cisza, poczem umiarkowana partja występuje z wnioskiem, by wyprawić do Monmoutha posłów. Pomysł ten przyjęty zostaje nawet przez skrajnych opozycjonistów. Tempo obrad szybkie, dialog ilustrowany wykładnikami: zawołał, rzekł, odpowiedział, krzyknął. Część jednak dramatyczna, ujęta w ramy opowiadania autorskiego, tonie w niem. Tłum nie odzywa się bezpośrednio, przypomina go autor („spór byłby wybuchł jeszcze gwałtowniejszy“, „gdy ten plan zyskał ogólny poklask“, „większość umiarkowanych zwróciła się z prośbą...“) (XXX).

Gwałtowna jest dysputa w gospodzie pod Czarnym Łabędziem w Darlington, dysputa polityczna — jedni bronią sprawę Stuartów, drudzy króla Jerzego. Między zebranymi jest i sam Rob Roy, który występuje niepoznany przez nikogo, pod obcym imieniem.

Wiele plastyki, dramatyczności (w formie), a niezmiernie wiele realizmu, przytem humoru, znajdziemy w świetnej scenie zbiorowej, kiedy to tłum przed kuźnią naciska na Waverleya. Nie rada to już i nie dysputa, lecz kłótnia i bójka.

Przed kuźnią tłum. Kowal John Mucklewrath ze swymi pomocnikami opatruje i naprawia muszkiety, pistolety, miecze. „Do otwartej szopy, w której znajdowała się kuźnia, przychodzili, krzątali się, cisnęli ludzie, którzy najwidoczniej tak wyglądali,



jakgdyby przynosili i otrzymywali ważne wiadomości; jeden rzut oka na wszystkich tych, co spieszenie biegli ulicą albo stali w gromadach, wznosząc oczy i ręce ku niebu, pouczał, że jakaś nadzwyczajna wieść musiała zaprzętać umysły mieszkańców Cairnvreckan. Szmary, szepty, głosy, padają imiona naczelników klanów górskich. Nim Waverley mógł zasięgnąć zdania, co to znaczy, wysuwa się koścista kobieta o grubych rysach i intonuje pieśń „Charlie is my darling“. Wulkan z Cairnvreckan, który w rozchukanej bakchantce poznał swą Wenus, rzucił na nią wzrok pełen dzikości — i tu rozpoczyna się między miłującą się parą nadzwyczajny dialog-kłótnia (w gwarze). Dzięki ostatnim słowom Wenus z Cairnvreckan (*I'se warrant him nane of your whingeing King George folk, but a gallant Gordon, at the least o'him*) oczy wszystkich zwracają się na Waverleya, który też odrazu uprzytamnia sobie, że gdyby tu dłużej zabawił, grozi mu największe niebezpieczeństwo. Istotnie Mucklewrath poczyną mu zadawać pytania, wcale nie świadczące o przychylności dla gościa (ożywiony dialog). „W tłumie nastało milczenie, potem rozległ się szmer“ (przypuszczenia, ktoby to mógł być) „i nagle poczęli ludzie coraz bardziej skłaniać się ku temu, ażeby nie pozwolić mu na dalszą podróż“. Chciał z nimi pomóc rozsądnie, ale ciągle mu psuł sprawę niespodziany sprzymierzeniec, pani Mucklewrath. Nadarmo jeden z tłumu wyprawia ją do domu, a mąż chwyta rozżarzoną sztabę żelaza. Powstaje zamieszanie, zamęt. Na Waverleya tłum naciska coraz bardziej, coraz większe grozi mu niebezpieczeństwo — w końcu Edward postanawia rzucić postrach na atakujących, wyjmując króciwą, zapowiada, że będzie strzelał. Ale wówczas godzi w niego Mucklewrath rozpaloną do czerwoności sztabą żelaza. Strzał, kowal pada (na szczęście nietylko nie zabity, ale nawet nie ranny, tylko ogłuszony), a to staje się hasłem dla tłumu. Rzuca się na Edwarda, wrywa mu broń, już grozi nieszczęśliwemu śmierć, gdy zjawia się niespodzianie pastor... (XXX).

Technika (tło i jednostki, wzajemny stosunek, przypomina nie tła w sposób dwójaki), jak w obrazach narad; humorystyczne efekty, dzięki komicznej postaci, jak w radzie w „F. Maid of P.“.

Tu możnaby przypomnieć cytowaną już kłótnię i bójkę w gospodzie u Luckie Macleary, bójkę na ulicach Edynburga

(zwolennicy Seytona i Leslie) w „Abbot“, zajście w gospodzie św. Michała (tamże) itd. itd.

Więc technika Walterscotowska opiera się — jak choćby z przytoczonych tu przykładów widoczne — na technice Homerowej, metoda, o ile chodzi o ustosunkowanie tła do jednostek, jest zasadniczo ta sama, natomiast różnica, i to wydatna, znaczy się w śmiałym dążeniu do realizmu, do charakterystyczności i w silniejszym zdramatyzowaniu scen zbiorowych.

Ujmując w całość rozrzucone uwagi o stosunku tych scen, gdzie występuje tłum, w „Panu Tadeuszu“ do takichże scen zbiorowych u WScotta, musimy ustalić i podkreślić następujące momenty:

Tu i tam zdarza się, że przedmiotem koncepcji jest masa sama dla siebie, skreślenie obrazu tej masy. Pozornie panuje tu chaos, ale dzięki temu, że WScott i Mickiewicz rozkładają tłum na grupy (aktorowie, kuglarze, linoskoczki; żebracy, kaleki; rzemieślnicy; muzycanci — mężczyźni, panny; służba; panie starsze; starszyzna, młodzież), dzięki temu rysuje się całość obrazu, a wrażenie chaosu jest wrażeniem estetycznym. Ciągłe odbieramy wrażenie ruchu (jedni spieszą do pałacu, drudzy depcą po nogach swych bliźnich, inni podrzucają swe czapki błazeńskie; biegną ulicą, wznoszą ręce ku niebu; naciskają, atakują — „roznoszono potrawy“, „jedli... z talerzami, szklankami chodząc po pokojach“, „tu roznoszono tace...“), tudzież gwaru („wszystko zartowało, śmiało się; muzycanci grali swe kawałki, śpiewacy wyśpiewywali, tancerze podzwaniiali dzwonkami; szepty, gwary — mężczyźni... rozprawiali o flintach, szarakach“, „panny szeptały z sobą“, „starszyzna... mówiła o sposobach nowych gospodarskich...“). Obrazy są niezmiernie żywe, barwne, charakterystyczne. U Mickiewicza nie spotkamy się jednak z kolejnym jakby wymienianiem grup, jak u Scotta w scenie przed zamkiem w Kenilworth (gdzieindziej tego niema), — zawsze akcja, działanie.

Częściej natomiast spotykamy się u Scotta i Mickiewicza ze scenami zbiorowymi. w których masa jest tłem, a na tem tle występują jednostki. Są to jednostki dwójakiego rodzaju: albo wybitne (w danej sferze) i te dłużej zatrzymują na sobie naszą uwagę (Menteith, Montrose; Craigdallie, Simon Glover; Burley, Morton; Waverley; Prusak, Gerwazy, Maciej), albo tylko na chwilę dające znać o sobie i znikające (Vich Alisker More, bez-



imienni naczelnicy klanów, postaci, odzywające się w scenie przed kuźnią w „Wav.“ — Kropiciel, Brzytewka i i.). Zjawianie się ostatnich, ich ruchy, odezwania się służą do spotęgowania wrażenia ruchu i gwaru panującego wśród tłumu, do ożywienia sceny zbiorowej. Temu samemu celowi służy, a potęguje realizm w ekspresji przerywanie toku czyichś słów, wpadanie w słowa.

Pierwsza kategoria jednostek, to jakby przedstawiciele ideowi masy. Odzwierciedlają one opinie, jakie panują wśród tłumu, są tych opinii rzecznikami, a równocześnie wiedzą go w pewnym kierunku czy kierunkach, staczając z sobą pojedynki słowne. Jedne żądają zasadniczo rozwagi (starzec-naczelnik klanu, Maciej), inne hamują niewczesne i w niewłaściwym kierunku zwrócone porywy (Menteith, Simon Glover — Prusak, Jankiel), inne pobudzają tłum (Burley, Pauker, Gerwazy).

Zywiół humorystyczny wnosi kategoria druga.

Z chwilą, kiedy uwaga czytelnika poczyną się przenosić na jednostkę, tłum przypomina się, bądź to przez wystąpienia (krótkie) bardzo charakterystycznych postaci czy grup, czy całości, bądź dzięki uwagom bezpośrednim autora. Czasem, na chwilę, tłum wydobywa się na plan pierwszy.

To są niewątpliwe punkty styczne, które pozwalają nam technikę scen zbiorowych w „Panu Tadeuszu“ nazwać techniką walterscotowską.

Ale Mickiewicz jak pod innymi względami tak i pod tym prześcignął autora „Waverleya“ niezmiernie. U Mickiewicza tło rysuje się wyraziściej, plastyczniej, żywiej, jest ruchliwsze, mowniejsze, bardziej charakterystyczne. Ruchy są bardziej znamienne, gestykulacja wydatniejsza, tempo o wiele zwawsze. Znacznie też mniej w „Panu Tadeuszu“ narracji, dramatyczność scen zbiorowych jest spotęgowana. Słowem to, co u WScotta zarysowane śmiało pociągnięciami pióra, to u Mickiewicza w genialnym rozwinięciu.

Podobnemu też spotęgowaniu, uplastycznieniu uległy poszczególne momenty, których analogia i związek genetyczny są widoczne: więc rola poszczególnych postaci: Menteitha i Prusaka, starca-naczelnika klanu i Macieja, Olivera Prodfute i Brzytewki; dzielenie się rady na „dwie strony“; skutek, jaki wywiera przemówienie aptekarza Dwininga i Jankla; sytuacja, jaka się wywiązuje między Dwiningiem i Smithem, a Janklem i Ger-

wazym (tu i u WScotta wiele plastyki); spór o wodza i kto lepszy pochodzeniem; zgoda powszechna po namiętnych sporach.

Różnica w artystycznym wyrazie tych momentów znów dałaby się określić jako różnica, jaka zachodzi między niepospolitym talentem a geniuszem twórczym.

Do scen zbiorowych należy, ściśle rzecz biorąc, zaliczyć również obraz bitwy w „Panu Tadeuszu“. Echa lektury Homera są tu wyjątkowo silne, i wypada powtórzyć słowa już dawniej w tej kwestji wyrzeczone „Z wszelkiem prawdopodobieństwem... można powiedzieć, że (bitwa) jest... motywem, który powstał w pomyśle Mickiewicza na podstawie tradycji epicznych...; żywo przypomina walki i utarczki Homerowskich bohaterów.“<sup>1</sup> Różnica zasadnicza jest ta, że jak w innych scenach zbiorowych, tak i tu, Mickiewicz dąży do charakterystyczności i osiąga ją i że traktuje przedmiot humorystycznie.

U WScotta bitwa w większości romansów jest nieodłączną składową częścią wątku narodowo-politycznego. Homerowe epizody są i u niego (bój Bothwella z Burleyem, spotkanie Burleya z Evandalem w „Old. Mort.“, nadludzkie czyny Ryszarda w „Ivanh.“), ale znamieniem głównym walterscotowskich obrazów bitew — bardzo plastycznych — jest dokładne kreślenie planu. W „Waverleyu“ (XLVI. XLVII) plan ten zmienia się kilkakrotnie, a czytelnik widzi to doskonale, rozumie wszystkie taktyczne zarządzenia, sposoby, których chwytają się wodzowie. Wybornie zdajemy sobie sprawę z planu w „Ivanhoem“, w „T. Abbot“, w „Q. Durw.“ w „Old Mort.“ itd. Toż znamienne w „Panu Tadeuszu“ zwracanie uwagi na plan, na zmiany w planie i taktyce, trzeba łączyć, zdaje się, z WScottem, bo poza tem, prócz nawiedzionych już ogólnych rysów, odnoszących się wogóle do techniki scen zbiorowych, innych sięgających głębiej analogij w obrazach bitew u Mickiewicza i Scotta nie znajdziemy.

Chyba w charakterystyczności.

Charakterystyczne są te bitwy u WScotta dlatego, że autor niejednokrotnie (najklasyczej w „Wav.“, ale także w „Rob.

<sup>1</sup> W. Bruchnalski. Reminiscencje w „Panu Tadeuszu“ z Homera, Wergiliusa i Tassa. Pam. Tow. lit. im. A. Mick., Lwów, 1888, s. 116. Porówn. Windakiewicz Proleg. 189 n.



Royu“, w „Old. Mort.“ i w. i.) przedstawia zapasy byle jak zbrojnych, bitnych Highlanderów z wojskiem regularnem, doskonale wyćwiczonem. „Tu widziałeś berdysz, osadzony na kiju, tu miecz bez pochwy, tu flintę bez zamku, tu kosę utwierdzoną na drążku; inni mieli sztylety, pałki i koły, wyrwane z płota („Wav.“, XLIV). Oto broń Highlanderów. Ale jak umieją tą bronią władać! W bitwie z Anglikami zdają się głównie na one berdysze, miecze i pałki (o flinty mniej dbają), a wprawa nadzwyczajna w posługiwaniu się owymi berdyszami i pałkami, gdy dochodzi do walk pojedynkowych, daje im nad nieprzyjacielem przewagę, mimo, że ten przewyższa ich dyscypliną. Daremnie pułkownik Gardiner robi, co może, stara się zebrać garść ludzi swych koło siebie — pada, cięty kosą — bitwa przez Highlanderów wygrana. W tych zapasach rozmaitych Christie, Gibbie, „Lisów“ i „Myśliwców“ z regularnem karnem wojskiem był wielki urok nowości, który oddziałał też i na Mickiewicza.

Humorystycznie natomiast WScott zapasów orężnych, które przedstawia, nie traktuje, chyba wyjątkowo i to w sposób swoisty, bądź to wplatając epizody humorystyczne (ale cały przebieg walki traktując poważnie), bądź też kreśląc jakby pendant humorystyczne do bardzo serjo odtworzonego obrazu bitwy. Z pierwszą metodą spotkamy się w „Rob Royu“. Tam toczy się bitwa między oddziałem angielskim a góralami szkockimi, uwięczona zwycięstwem Szkotów dzięki podstępowi Dugala, który właściwie wprowadził Anglików w zasadzkę. Dowódca angielski, ranny, z głową odkrytą, składa broń, toż samo na rozkaz jego czyni garstka żołnierzy, którzy pozostali przy życiu. Humorystyczne epizody — to Andrews Fairserwice, szukający jakiejś jamy, w której mógłby się zagrzebać, tudzież burmistrz Nicol Jarvie, który połą surduta zahacza się o krzak tarniny i krzyczy nie-  
miłosiernie, wzywając ratunku. Metoda druga — w „Old Mort“. Tam najpierw obraz pozycji, zajętych przez strony, które mają stoczyć walkę (Claverhouse i Burley), opis szeroki, szczegółowy, widzimy wzgórze, bagna przed wzgórzami, potrafimy wskazać, jak się wojska ustawiły. Poczem plastyczny obraz bitwy (plan!) i w wysokim stopniu plastyczny homerowy opis pojedynkowych zapasów Bothwella z Burleyem („ludzie po obu stronach zaprzestali walki i patrzyli na dowódców, jakgdyby los dnia zawisł od wyniku pojedynku obu straszliwych wojowników“) itd., a po-

tem też bitwa, ale oglądana przez uwięzionych. Więc obraz inny już (zmienił się punkt widzenia), a cała scena przepojona wprost humorystką, traktowana humorystycznie *con amore*, zwłaszcza zachowanie się i uwagi Mause i Paukera, uwagi Cuddiego!

„O, sir — woła Mause — to istotnie widok wspaniały! Mój duch jest jak błogosławionego Elihu, płonie on we mnie. Moje wnętrzości są jak wino, które pragnie się ulotnić, chcą się rozpuścić jak nowo napełnione flaszki. O, gdyby on spojrzał na swój lud w tym dniu sądu i wybawienia. Ale co ci to brakuje, szacowny Gabryelu Kettleddrummle? Pytam, co ci brakuje, tobie, któryś był Nazareńczykiem czystszy, niż śnieg. bielszy niż mleko, bardziej czerwonym niż sulfur (może miała na myśli szafir). Pytam, co ci brakuje, że jesteś czarniejszy niż węgiel...“ itd.<sup>1</sup>

Te słowa kryją zarzut skierowany przeciw szacownemu Gabryelowi, który, prawdziwy rycerz na kazalnicy, teraz strzelaniną, krzykiem, zgiełkiem był jakby ogłuszony.

„Milcz, kobieto — rzekł — i nie mąć mi moich rozważań i walki, którą staczam. Ale zaprawdę, kanonada nieprzyjacielska staje się gwałtowniejszą. Jakaś kula mogłaby tu zabłądzić. Patrzno, trzeba by się schronić za pagórek...“ (Przypomina się nieoceniony Zagłoba).

A dalsze okrzyki Mause, w natchnieniu już (na widok uciekających szeregów), i jaskrawy kontrast do „ecstasy“ niepo-miarkowanej w wylewie uczuć presbyteryanki — chłodne, pyszne uwagi Cuddiego „Niech nas Bóg ma w swojej opiece, matko, przestańże paplać i schowaj się za pagórek, jak czcigodny Pauker; kule wigów nie czynią różnicy i miazdzą równie dobrze mózg ryczącej psalmy starej baby, jak klnącego dragona...“ itd.

Widzimy z tego, że metoda walterscotowska jest inna. Humorystyczne traktowanie bitwy znajdzie się u niego, ale —

<sup>1</sup> O, Sirs! here's a goodly spectacle indeed! My spirit is like that of the blessed Elihu — it burns within me; my bowels are as wine which lacketh vent — they are ready to burst like new bottles. O that he may look after His ain people in this day of judgment and deliverance! — And now, what ailest thou, precious Mr. Gabriel Kettleddrummle? I say, what ailest thou, that wert a Nazarite purer than snow, whiter than milk, more ruddy than sulphur (meaning perhaps, sapphires). I say, what ails thee now, that thou art blacker than a coal...“ (s. 185).



jak to już zauważyliśmy — objawi się albo we wprowadzeniu epizodów humorystycznych, nie nadających wszelako charakterystycznego zabarwienia całości obrazu, albo w dołączeniu humorystycznego pendant (jak Mickiewicz dołączył do obrazu polowania pendant z Rejentem i Asesorem). Czy Mickiewicz w „Panu Tadeuszu” rozwinął to, co u Scotta tkwiło jakby w zarodku, pod wpływem lektury romansów Scotowskich — trudno rozstrzygnąć. Raczej należy przypuścić, że bitwę traktował humorystycznie dlatego, ponieważ żywioł humorystyczny jest wogóle zasadniczym elementem przenikającym całość „historji szlacheckiej”. Chodziłoby więc raczej o wskazanie genezy tego ogólnego nastroju w eposie. Do zagadnienia tego jeszcze wrócimy.

## VI.

### Typy postaci.

O ile w architektonice i w technice „historji szlacheckiej” oddziaływanie lektury romansów Walterscotowskich da się stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, o tyle, gdy mowa o genezie poszczególnych postaci, zachować należy wielką rezerwę. Od kąd ku niemałemu zdziwieniu dowiedzieliśmy się, że nawet Jacek Soplica nie jest figurą zupełnie fikcyjną, lecz ma silne podłoże realne<sup>1</sup>, umocniło się przeświadczenie, wyrosłe zresztą ze wskazówek autentycznych, że Mickiewicz, jak każdy wielki poeta-epik, tworząc jakąś kreację, miał przed oczyma wzór żywy. Wyobraźnia wzór ten przekształcała, czasem zabarwiała typowo, czasem wprowadzała rysy pochodzenia literackiego, ale z pewnością w żadnym wypadku nie tworzyła bezwzględnej fikcji, ani nie oparła się wyłącznie o kreację literacką już gotową.

Inaczej się rzecz przedstawi, gdy zapytamy o kategorie, o rodzaj postaci. Poeta znał z autopsji, znał doskonale rozmaitych rezydentów, stare sługi, pedantów, szlachtę zaściankową itd., ale że te właśnie typy do „Pana Tadeusza” wprowadził, że je postawił obok siebie, że wyznaczył im pewną określoną rolę w akcji, w wywoływaniu nastroju, że pewnym postaciom nadał charakterystyczne piętno — to wolno, a nawet — jak zobaczymy — trzeba łączyć z wpływem lektury.

O pewnych typach postaci jużśmy mówili. Więc bierny, mało indywidualny bohater wątku erotycznego — to kategoria walterscotowska. Była o niej już wzmianka, gdy omawialiśmy pomysł skupiania akcji około dwu bohaterów, tam też po-

<sup>1</sup> J. Kallenbach. Tradycja domowa w „Panu Tadeuszu”. Księga pamiątkowa 250 rocznicy Uniwersytetu lwowskiego. Lwów, 1912. I.



dano przykłady. Nie można przeto powiedzieć, że Tadeusz jest „wzorowany częściowo na Hermanie Goethego, Edwardzie Waverleyu i Franciszku Osbaldistonie Scotta”<sup>1</sup>. Nie, ów „tęgi, młody syn obywatelski, pełen życia, ale niedoświadczony jeszcze, choć z gruntu prawy młodzieniec” nie ma żadnych cech indywidualnych, któreby zapożyczył czy u Waverleya, czy u Osbaldistona, natomiast z całą grupą Walterscotowskich „bohaterów tytułowych” łączy go właśnie brak wybitniejszej indywidualności. Przez to jest on spokrewniony istotnie również z Goethego Hermanem.

Podobnie Sędzia, który ma być „wzorowany na Panu Podstolim Krasickiego, może trochę Szlachcicu Zbylitowskiego, Panu Rewieńskim Rzewuskiego, Everardzie Waverleyu Scotta itd.”, a „w kompozycji Mickiewicza zjawia się on na miejscu ojca Hermana z sielanki Goethego”<sup>2</sup>. Ależ Mickiewicz znał z pewnością bodaj kilku takich Sędziów, żyją oni w Polsce do dziś i nie wiele się dzięki Bogu zmienili. Wyszukiwać Sędziemu tylu literackich protoplastów — to mimowolnie krzywdzić Mickiewicza. Ale rozpatrzmy sprawę z innego punktu widzenia, a rzecz przedstawi się w świetle właściwym. Więc znów nie chodzi tu o wpatrywanie się w jakieś literackie wzory, lecz o pomysł typu i roli tego typu w osnowie. Sam typ w produkcji literackiej polskiej był dawny, znany i nie trzeba było do jego koncepcji Scotowskiego Everarda Waverleya, który zresztą z sędzią niewiele ma wspólnego. Natomiast rola tej postaci-typu jest, jak już również wskazaliśmy, walterscotowska — jest opiekun bohatera wątku erotycznego, przywiązany do niego, myślący o jego przyszłości, przeciwstawieniem rozsądku, rozwagi, przewidywania — niedoświadczeniu. I w tem znów pokrewieństwo również z oberżystą z pod Złotego lwa.

Inaczej już nieco przedstawia się sprawa z postacią bohatera wątku narodowo-politycznego — Jacka Soplicy. Zasadniczo rzecz biorąc, to postać typowo-romantyczna, ze znamionami scotowsko-bajronowskimi — tajemnicza, z przeszłością zbrodniczą. Przez to, że jest ona również postacią kierowniczą, łączy się — dzięki swej roli w akcji — z całym szeregiem kreacji z roman-

<sup>1</sup> S. Windakiewicz, op. cit., 215.

<sup>2</sup> tamże.

sów Scotta. Ale i to, broń Boże, nie kopja. Przeciwnie takiemu posądzeniu zaprotestowałby nie tylko Jan Antonowicz Soplica, ale przede wszystkim sam Adam, boć „Mickiewicz włożył... już od początku w postać Żegoty jakby część swojej osobistości i niewątpliwie z tego źródła wypłynął pomysł przemiany tej postaci dawnego warchoła szlacheckiego w księdza i mnicha, mającego pokorą zmazać dawną pychę i winę”<sup>1</sup>. Słowem ideowa strona tej postaci wyrosła z przeżyć i gorących uczuć patriotycznych poety — jej rola artystyczna w konstrukcji poematu to oddźwięk lektury. Ale nie tylko rola artystyczna. Trzeba bowiem zgodzić się na to, że stosunek Jacka do Zosi i jego akcja powstańcza, to również pomysł, mający swe źródło w lekturze romansów scotowskich. Dyana w „Rob Roy” wychowuje się i mieszka u Osbaldistonów. „Opiekował się nią tajemniczy zakonnik katolicki Father Vaughan, który był jej własnym ojcem, skompromitowanym politycznie i stąd w tej szacie ukrywający się przed władzą i prowadzący dalszą akcję na rzecz gotującego się powstania szkockiego 1715 r. Będzie to z pewnymi zmianami ksiądz Robak”<sup>2</sup>. Tak, tu związek genetyczny jest bardzo prawdopodobny. Możeby nawet wolno pójść dalej i wskazać podobieństwo roli innej postaci (kierowniczej) w innym romansie Scotta — w „Antiqu.”, mianowicie roli dawniej żołnierza, dziś żebraka, Eddie Olchitrée, o ile chodzi o usiłowania Eddie w tym kierunku, by pogodzić poważnionych wobec spodziewanej wojny z Francuzami, na którą on wciąż zwraca uwagę<sup>3</sup>. O jego gorącym patriotyzmie świadczą nie tylko te zabiegi i przestrogi, ale i gorąca odpowiedź, dana Oldbuckowi: „nie mam tyle mienna, by za nie walczyć? Czyż niema tu kraju, za który walczyć jest moim obowiązkiem, czyż niema tu potoków, nad których brzegami wlokę swe nogi...” itd. On to także chce połączyć Lovela z Izabelą i gorliwie nad tem pracuje. Poza przypuszczenie jednak wyjść w tym wypadku nie możemy.

<sup>1</sup> R. Pilat. Dzieła A. Mickiewicza, wyd. Tow. lit. im. A. Mick. T. V. Pan Tadeusz, z rękopisów pośmiertnych R. Pilata wydał prof. dr. W. Bruchnalski, Lwów, 1910, Wstęp, s. 22.

<sup>2</sup> Windakiewicz, op. cit., 151—2.

<sup>3</sup> „Gang hame, gang hame, like gude lads — the French will be ower to harry us ane o’thae days, and ye’ll hae feigthing enough, and maybe auld Edie will hirple out himsell if he can get a feal-dike to lay his gun ower...” (194).



Inny typ postaci w „Panu Tadeuszu” to słudzy. Kategorja ta weszła do polskiego romansu dwiema drogami, wywodząc się bądź bezpośrednio od Fieldingowskiego Partridgea (u Skarbka), bądź — jak Michał Soroła w „Janie z Tęczyna” — od postaci sług u Waltera Scotta, który również częściowo poszedł torem tradycyi Fieldingowskich. Ale częściowo tylko. Typ Fieldingowskiego Partridgea to „mieszanina idealizmu i egoizmu, wierności i zabobonnego tchórzostwa”, (D. II 136) zabarwiony u Scotta często satyrycznie. Typ drugi, którego przedstawicielem mógłby być Will Badger z „Kenilworth” i Caleb z „Bride of Lam.”, łączy się z typem Partridgea pewnemi znamionami, ale tak wyszlachetniał, że już właściwie od przodka swego się odrodził.

W „Panu Tadeuszu” są oba typy: Woźny i Klucznik. Obie postaci z pewnością opierają się na wzorach żywych, Mickiewiczowi znanych, albo przynajmniej na tradycyi ustnej, ale jako typy starych sług otrzymały zabarwienie walterscotowskie.

Znamiona Partridgeowskie są już właściwie zatarte i u Protazego — jako jedno z wybitnych pozostało tchórzostwo, następnie spryt (w obmyślaniu sztuczek prawnych), wreszcie przyoblekanie się w szatę godności w pewnych chwilach. Najwięcej cech wspólnych posiada z Duncanem Macwheeblem z „Waverleya”.

„Mr. Duncan Macwheeble nie był już więcej komisarzem ani skarbnikiem (Commissary or Bailie), ale cieszył się ciągle próżnem imieniem tej godności... Edward zastał go w jego biurze zagrzebanego w papierach i rachunkach... Z natężeniem umysłu przesuwiał wzrok po dokumencie sądowym niemałych rozmiarów” (426). Niestety, z tchórzostwa (bo tchórzem był niemałym, choć sprytu mu nie brakło) z tchórzostwa to dał po-farbować swe odzienie na czarno, by zatrzeć ślad nienawistnej dla Anglików barwy.

Ale za to jak wspaniale urzęduje! z jakim przejęciem się! Gdy dowiedział się o zamierzonym małżeństwie Waverleya z Różą Bradwardine, najpierw nie posiada się z radości, ale wnet z rozkoszą przystępuje do urzędowania, zacina pióro, zaczyta liczbami pół tuzina arkuszy, otwiera tom księgi „Dallas St. Martin” w miejscu, gdzie pomieszczony jest artykuł o kontraktach ślubnych, i rozpoczyna przygotowania, by nakreślić akt umowy.

uniemożliwiający którejkolwiek ze stron zerwanie. Dopiero Edward uspakaja go, że sprawa nie jest nagła.

A z jakim namaszczeniem odczytuje Macwheeble akt kupna Tully Veolan przez Edwarda Waverleya od Malcolma, z jaką powagą, jak dba o dokładność.

Macwheeble „wystąpił naprzód... i wydobył z kieszeni plik papierów, których czerwone sznurki rozwiązał palcami, drżącymi ze wzruszenia: Tu jest układ i akt przeniesienia, podpisany należycie przez Malcolma Bradwardine z Inch-Grabbit i poświadczony według słów statutu, w ślad za czem Malcolm Bradwardine za oznaczoną kwotę gotówki, która mu natychmiast została wypłacona, przekazuje i stanowi, że cała posiadłość i baronia Bradwardine, Tully-Veolan i inne, wraz z wieżą i pałacem przechodzi na Cosimo Comyne Bradwardine Esquire, na niego, jego spadkobierców i następców prawnych, na zawsze i w sposób nie dający się zacząć — ażeby czyto *a me vel de me...*” (462). Dokończyć nie dają mu Talbot i Waverley, jak przedtem już przerywali mu niejednokrotnie.

Obie postaci, Protazego i Macwheebła, traktowane są od początku do końca humorystycznie, z uśmiechem pobłażania dla ich wad i śmieszności.

Mimo podobieństwa do typu określonego wogóle, a do Macwheebła (pod zaznaczonymi względami) w szczególności, to jest jednak pewne, że Macwheeble jest „comissary” i „bailie”, a Protazy to woźny polskiego trybunału i że mu ani typ ogólny, z którym łączy go pewne znamiona, ani dalekie pokrewieństwo z Mr. Duncanem nic a nic nie przeszkadzają do tego, aby pozostał nadal postacią nawskroś polską, przemożnie z pewnością z tradycji wysnutą<sup>1</sup>.

Tak samo też nie przyniesie ujmy Gerwazemu powinowactwo z drugim walterscotowskim typem sług, którego przedstawicielem jest Caleb Balderston z „Bride of Lamm.”, i z samym właśnie Calebem<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Prof. Windakiewicz w „Proleg.” uczynił uwagę, że Woźny Protazy odpowiada Lockhardowi, ochmistrzowi Asthonów w „Łucyi z-Lammermooru” (219), ale to chyba kompozycyjnie jako pendant do Klucznika, jak Lockhard ma swą parę z Calebem, bo pozatem postaci tych nic z sobą nie łączy.

<sup>2</sup> Na podobieństwo tych postaci zwróciłem uwagę w szkicu porównawczym p. t. „Hrabia w Panu Tadeuszu a Don Kiszot”, str. 15.



Prof. Windakiewicz wskazał między postaciami temi szereg podobieństw, które dałyby się ująć w następujące punkty:

1) Gerwazy jest wyobrazicielem i czujnym stróżem tradycji wielkiego rodu, żyje minioną wielkością tych tradycji i spóźnionymi uroszczeniami, 2) zachowuje wobec ostatniego potomka tego rodu dawną ceremonialność i pompatyczny nastrój służbowy, jakoby przy rzeczywistocie jeszcze istniejącym wielkim dworze, 3) państwo jego pozostali na zawsze w jego wyobraźni wielkimi panami, nie ustępował ani piędzi z dobrej opinii o znaczeniu swego państwa, 4) znał podania familijne państwa, 5) wyszukał sobie „his own peculiar dungeon“, w którym najbardziej lubił przesiadywać, 5) po śmierci ostatniego Ravenswooda jedną ma tylko przyjemność, przebywanie w komnatach dawnego swego pana<sup>1</sup>. Wreszcie podobieństwo w szczegółowych sytuacjach: Caleb przestrzega ze zgrozą młodego Ravenswooda, żeby z Ashtonami nie jechał do dawnego zamku, bo złowróźbne przepowiednie grożą mu śmiercią; przy tej sposobności przypomina dzieje rodu, a w tej sytuacji rozmowa wpada prawie w ten sam tok, co w „Panu Tadeuszu“: „Oh sir! — replied Caleb — o Mr Edgar! I am your servant, and it ill becomes me to speak — but I am an auld servant“. „And what of all this? said the Master; what can it possibly have to do with me paying some ordinary civility to a neighbour?“ I druga sytuacja: Caleb i Lockhard, ochmistrz, Ashtonów, w kuchni w Wolfs'Cragu „przedstawiając antagonizmy państwa, zachowują...względem siebie uprzejmość ambasadorów obcych mocarstw i obcuja ze sobą na bardzo ugrzecznionej stopie“<sup>2</sup>.

Analogie te istotnie nie dadzą się zaprzeczyć, co więcej liczbę ich możemy pomnożyć. Więc wygląd Caleba: stary, siwy

<sup>1</sup> Ustęp ten warto przytoczyć w całości: „Gdyby ziemskie dobro mogło pocieszyć starca, to przy schyłku swych dni byłby szczęśliwym i bardziej wolnym od troski, niż w latach wcześniejszych, lecz życie straciło dla niego wszelki powab. Wszystkie jego myśli i uczucia jak i troski jego, nadzieje i obawy wiązały się z rodem, który teraz wygaś;... nie cieszyły go żadne z dawniejszych zajęć, a jedyną przyjemność zdawał się znachodzić w przebywaniu w komnatach, które zamieszkiwał Edgar Ravenswood“ („seemed only to find pleasure in moping about those apartments in the old castle, which the master of Ravenswood had last inhabited“).

<sup>2</sup> op. cit., s. 155—158.

włos, łysina, chudy, rysy ostre, zawsze z rapierem. Następnie, „gdzie trzeba było strzec honoru Ravenswoodów“, jest stary sługa — według słów autora — odważny jak lew. Zagarnięte włości Ravenswoodów uważa zawsze za ich dziedzictwo (gdy dowiaduje się, że lord Bittlebrains poluje pod zamczyskiem, mówi do Edgara: nie wiem, co mu daje prawo posyłać swą szczekającą sforę w knieję waszej wielmożności). Na zebraniu we wsi, gdy chodziło o przyjsie Edgarowi z pomocą (przez daniny), przypomina dobrodziejstwa, które ongiś lord Ravenswood wyświadczył okolicy. Poddanych uważa za podlejszy gatunek ludzi, są oni po to, by płacić powinne datki. Na Ashtonów patrzy nietylko z nienawiścią, ale i z góry. sądzi, że Edgar nie powinien wchodzić w stosunki z takimi sąsiadami, że stosunki nie przyniosą rodowi jego zaszczytu. Nakoniec szczegół drobny, ale znamieny, poprawia się w tytułaturze, z jaką zwraca się do Edgara, z „Master“ na „mylord“<sup>1</sup>.

Nie wolno też zapominać o samem ujęciu postaci: w jednej i drugiej kreacji jednoczy się tragizm z komizmem<sup>2</sup>.

Analogji więc w samym typie sługi, w wyglądzie, w pewnych cechach indywidualnych, w stosunku do „pana“ i do jego wrogów, w sytuacjach, znajdziemy bardzo wiele, a jednak niepodobna zgodzić się na twierdzenie, że Gerwazy jest „kopją“ Caleba (choćby uwzględnić zastrzeżenie: z zachowaniem naturalnie wszystkich właściwości talentu Mickiewicza<sup>3</sup>), jak i na to, by figura Caleba została „powtórzona w Kluczniku Mickiewiczowskim“<sup>3</sup>. Nie chodzi tu bowiem wyłącznie o „właściwości talentu“ Mickiewicza, ale i o coś jeszcze równie ważnego, mianowicie o to, że Gerwazy mimo wszystkie podobieństwa różni się bardzo znacznie od Caleba. W obu łączy się tragizm z komizmem; ale kiedy w postaci Caleba żywiołem dominującym jest komizm, w kreacji Gerwazego przeważa, i to niezmiernie

<sup>1</sup> „O Mr. Edgar, — that is, my lord!“ — answered the butler — your ain conscience tells you it isna for your father's son to be neighbouring wi' the like o' him — it isna for the credit of the family...“ (wyd. lipskie, 1858, str. 192).

<sup>2</sup> Typy łączące w sobie dwa te pierwiastki znane były od czasów Fieldinga (D. II 103), u WScotta połączenie dwu owych elementów znajdziemy w postaci Dawida Deansa w „Heart of Midl.“, w postaci sir H. Lee w „Woodst.“ itd.

<sup>3</sup> Windakiewicz, op. cit., s. 156, 155.



silnie, tragizm. Nawet nie potrafimy sobie wyobrazić Gerwazego w niektórych sytuacjach, które stwarza sługa Edgara. Wystarczy przypomnieć jego przedziwny pomysł, gdy Ashton zagościł u Edgara, a ten nie miał go czem przyjąć. Jak to Caleb wówczas wyprawił się do bednarza Girdera, jak, zapraszany do jedzenia, zabrał w chustę pudding chlebowy i ryżowy (zareczając, że przysmaki i pasztety Mysi już mu się przejadły), jak po wyjściu gospodyni ściągnął jeszcze kaczki z rożna i czmychnął. Albo jak urządził sztuczny pożar (również, by ukryć ubóstwo Edgara), jak lamentował wówczas, że giną meble, obrazy, tapety itd. Nie, to nie kopja, ani powtórzenie. Caleb jest prawie zawsze zabawny, postać klucznika budzi grozę. To nie stary lis, to ponury Litwin, zawzięty, milczący, mściwy, a jednak zdolny nawet do przebaczenia największemu swemu wrogowi i w tej chwili wzniosły. To nie wesołek, jakim często w oczach czytelnika bywa Caleb, to postać budząca szacunek. I to znów właśnie tryumf geniuszu Mickiewicza. Od reminiscencji nie potrafił się uwolnić, lektura „Bride of Lamm.” (jak i „Waverleya”) zbyt silnie zaciężyla nad jego pamięcią, ale reminiscencje spadły do tego znaczenia, że mimo nich powstała postać nie tylko oryginalna, nie tylko posiadająca charakter znamienne etniczny, ale i jedna z najwspanialszych z pośród wszystkich, jakie powołała do życia wyobraźnia twórcza poety.

Nie potrzeba dodawać, że czynna, ważna bardzo rola Gerwazego w akcji poematu w niczem nie przypomina biernego stanowiska Caleba<sup>1</sup>.

Obok typu sług wiernych, ale nie pozbawionych śmieszno-  
stek, pojawia się też u Waltera Scotta typ totumfackiego, krewnego lub nie krewnego pana domu. W „Panu Tadeuszu” odpowiada oczywiście typowi temu Wojski Hreczecha. Że to postać w Polsce aż nazbyt znana, w dworach szlacheckich oddawna zaszczycona prawem obywatelstwa, przekazywana także tra-

<sup>1</sup> Prof. Windakiewicz zestawia jeszcze postać Gerwazego z postacią Jocka w nowelce Scotta „Death of the Laird's Iock”. Ów Jock to olbrzym („antediluvian giant”), sławny rębacz, zakochany w swoim niezmiernie wielkim, „dwuręcznym mieczu, trapiący się tem, że nie znajdzie dla niego dziedzica. („Proleg.” 159–160). Posiadaczy przedziwnych „scyzoryków” znał oczywiście Mickiewicz albo z autopsji, albo z tradycji ustnej, ale na pomysł wprowadzenia takiego „scyzoryka” mogła wpłynąć także lektura wspomnianej noweli.

dycją ustną, zbyteczna przypominać. Jeśli Mickiewicz w młodości mógł oglądać jednego Woźnego, jednego Klucznika, to Wojskich z pewnością kilku. Więc znów nie chodzi o genezę samej postaci, lecz o genezę pomysłu: uwiecznienia w „historji szlacheckiej” takiego właśnie typu. Na genezę postaci mogła wpłynąć i figura Kredencera Wawrzyńca z „Pana Rewieńskiego” w „Pamiętnikach Soplicy”<sup>1</sup> i inne figury nam nieznane — na pomysł wprowadzenia typu „totumfackiego” wpłynął WScott, zwłaszcza zaś najbardziej zdaje się ukochany przez Mickiewicza z wszystkich romansów Scotta „Waverley”. Tam to poznajemy nieoceniony typ totumfackiego w osobie Saundersa Saundersona. „Majordomo, bo był on nim, a niezaprzeczenie drugi urzędnik państwowy (the second officer of state) w baronii (nie, jako pierwszy minister spraw wewnętrznych i departamentu kuchennego stojący nawet ponad podskarbis Macwheeblem)...” — oto, jak go określa WScott (62). Ale Saunderson jest również piwniczym, zna się doskonale i na sztuce ogrodniczej (przewdziewa się przecie prędko, gdy go Edward, przybywając na dwór barona, zastał przy grządkach w stroju mniej odpowiednim), a potrafi być i mistrzem ceremonii („master of the ceremonies”) i przyoblec się wówczas w należyłą godność. Słowem jest to ideał totumfackiego, w „’tis sixty years since” postać niezmiernie charakterystyczna, znamienita, uzupełniająca nadzwyczajnie galerję typowych figur na dworze barona, jak Mumblazen w „Kenilworth”, daleki krewny pana domu, stary już, z siwym włosem, heraldyk, żywa kronika cytująca daty na poczekaniu, wybornie uzupełnia znamienne figury na dworze Robsarta, jak Robin (w „Old Mort.”) piwniczy, kamerdyner, ogrodnik i Bóg wie nie co; także figury na dworze stryja bohatera powieści, Niggie Milnwooda. Tu i tam bowiem skupia się szereg postaci co się zowie oryginalnych, z tradycji narodowej wysnutych, prawdziwie „ostatnich egzemplarzy” kreślonej doby. Chwałcami minionych czasów, jak Wojski, nie zawsze są te figury majordomów-kronikarzy; role u WScotta bywają podzielone, choć i tego potomstwa Nestorowego u Scotta nie brak (leśniczy Norman w „Bride of Lamm.”, biadający, że myśliwstwo upada, że

<sup>2</sup> S. Windakiewicz, op. cit., s. 72–73, Biegeleisen, op. cit., LXVI.



nie tak było za czasów lorda Ravenswooda, ojciec Mikołaj w „Monast.” itd.).

Inny znów typ z tradycją literacką to postać Cervantesowska — Hrabia. Czy był tu wzór żywy, czy wzory żywe, nie wiem. Wskazywano Zygmunta Krasińskiego jako młodzieńca, Puttkamera (Nehring), przypominano też typy o pewnych rysach wspólnych w dawniejszej produkcji literackiej: Szarmanckiego z „Powrotu posła”, Nowego Don Kiszota Fredry (Windakiewicz), wreszcie samego nieśmiertelnego hidalga z Manszy. Dr. Biegeleisen zauważył, że Hrabia z Don Kiszotem ma wogóle wiele podobieństwa, wyszczególnił zaś kilka momentów: to, że go Mickiewicz pokazuje na koniu, że często jest ostatni z Horeszków zadumany, że „przyklęka i całuje rękę Telimeny”, że rad przywdziewa na się strój rycerski<sup>1</sup>. Prof. Windakiewicz wysunął trzy punkty styczne: złudzenia w scenie z Zosią karmiącą dzieci, pompatyczne zaofirowanie jej swojej rycerskiej protekcji, opowiadania o wyprawie na zbójców z Birbante-rokka<sup>2</sup>.

Pokrewieństwo genetyczne z Szarmanckim należy jednak chyba odrzucić (zupełnie różne to typy), z Nowym Don Kiszotem łączy Hrabiego istotnie niejedno, ale dlatego, że obaj poeci mieli przed oczyma tę samą postać t. j. Don Kiszota Cervantesa.

Na czym polega duchowe podobieństwo między ostatnim z Horeszków a ostatnim z błędnych rycerzy, starałem się wykazać w szkicu porównawczym „Hrabia w Panu Tadeuszu a Don Kiszot”<sup>3</sup>. Obaj rwą się „ku stronom obcym, dziełom nadzwyczajnym”. Wyobraźnię ich podnieciła lektura rycerskich romanсів. Odtąd wyobraźnia ta czynna jest ustawicznie, przymuszając ją zresztą obaj spóźnieni rycerze do pracy. A pracuje ona w pewnym określonym kierunku, przekształcając zjawiska świata realnego w romantyczne widziadła. Obaj też żyją wyobraźnią w wiekach minionych, uważają się za spadkobierców wspaniałej rycerskiej tradycji. Myślą ciągle o bohaterskich, rycerskich czynach i (w swoim przekonaniu) spełniają je, mają wysokie

<sup>1</sup> op. cit., 83, 155.

<sup>2</sup> op. cit., 209 n.

<sup>3</sup> Tam powołałem się na broszurę „La Pologne captive et ses trois poètes” Leipzig-Londres-Paris, 1864, w której anonimowy autor porównywa stanowisko Mickiewicza w „Panu Tadeuszu” ze stanowiskiem Cervantesa w Don Kiszocie, w szczególności wobec postaci bohatera w D. K., a Hrabiego w P. T.

pojęcie o honorze, bronią słabych, uciśnionych i pokrzywdzonych („Odkryj mi, piękna, tajnie twych losów okrutnych: znajdziesz wybawiciela”), dla kobiet żywią niezmierną cześć. Obaj poświęcają swe serce bogdankom (w swej wyobraźni), obaj — znów w wyobraźni — nie doznają wzajemności („gdy jestem nędzarz sercem...”). Obaj wreszcie przemawiają w sposób górny, stylem niecodziennym, jakkolwiek maniera stylowa Hrabiego jest bardziej sztuczna, napuszysta, zawila, skomplikowana. Ten styl jest odzwierciedleniem wnętrza duchowego obu postaci.

Tak, to wszystko jest niewątpliwe, analogja jest widoczna, zaprzeczyć się nie da, ale chodzi o to, skąd w „Panu Tadeuszu” wziął się zmodernizowany sobowtór rycerza smutnego oblczacza? <sup>1</sup>. Pytanie to, choć bez uświadomienia sobie źródła genezy postaci, zadano sobie już dawniej i szukano odpowiedzi. Wyrażono przypuszczenie, że Hrabia to w intencji poety „typ prądu umysłowego...”, przesadnego sentymentalizmu i chorobliwej fantastyczności, stanowiący uboczną i zwyrodniałą odnogę wielkiego strumienia romantyzmu”<sup>2</sup>. Niewątpliwie, to realna podstawa faktu istnienia takiej postaci na tle staroszlacheckiej atmosfery Soplicowa, ale ów przesadny sentymentalizm i chorobliwa fantastyczność objawia się jednak w formach typowych, literackich, Cervantesowskich — Hrabia jest nie tylko przesadnie sentymentalny i jest nie tylko fantastą chorobliwym, ale jest — Don Kiszotem.

Otóż odpowiedź na to pytanie znajdziemy w tradycji literackiej, której korzenie (w nowożytnym romansie) tkwią u Sterna — z rozwinięciem się zaś szerszym spotykamy się u Waltera Scotta. On to wprowadził do swych romanсів szereg postaci cervantesowskich i on spoglądał na postaci te okiem Cervantesa<sup>3</sup>. Rysy ich sympatyczne, a jednak barokowe — na ustach autora,

<sup>1</sup> Zmodernizowany, bo D. K. jest postacią nieprawdopodobną, Hrabia tylko mało prawdopodobną. Don Kiszotowi wystarczą często reminiscencje z przeczytanych dzieł, by świat realny wypełnić nierealnymi widziadłami, Hrabia musi doznać pobudki ze świata zmysłowego, D. K. trwa w swych złudzeniach, Hrabia uświadamia sobie rychło, że poddał się działaniu wyobraźni, D. K. jako prawy rycerz błędny wyrusza w świat celem szukania przygód, Hrabia zadowala się rycerskimi czynami przygodnymi. (Cyt. szkic, s. 22).

<sup>2</sup> Gostomski, op. cit., s. 200.

<sup>3</sup> D. II. 152, 216.



ilekroć pokazuje nam te kreacje, uśmiech. Taką typową, Cervantesowską, Don Kiszotowską postacią jest w „Waverleyu“ baron Bradwardine (choć daleko mu do tego pokrewieństwa, jakie łączy rycerza z Manszy z Hrabią), taką postacią jest słynny Piercie Shafton z „The Monastery“.

Przygody, jakie przeżywa, kojarzą Shaftona z typem „od-dities“, z Picarem, Gil Blasem i Fathomem (pojedyny, więzienie, uwolnienie) (D. II. 140), natomiast jego rycerski gest, zdolność samoludzenia się, cześć dla dam, wobec których potrafi być nad miarę wytwornym, wreszcie styl szumny, przesadny, przedziwny wskazują, że nasz eufuista to potomek kochanka Dulcinei.

Jakaż cześć okazuje on Mary! „Jak lisy, wilki i inne pozbawione uczuć i rozumu zwierzęta umykają na widok siejącego blask słońca, kiedy to wznosi się w swej wspaniałości, tak pierzcha gniew i znikają wszystkie marne namiętności (all ireful passions) przed obliczem, które nam jaśnieje...“<sup>1</sup>. Oto przemowa rycerska do damy! Ale Piercie potrafi również po wygłoszeniu pięknych słów ukłknąć przed nadobną (XXVI), jak prawemu rycerzowi przystało.

Jak Don Kiszot dumny jest ze swego zachowania się w licznych przygodach, tak Piercie Shafton żyje wspomnieniami o swych czynach na dworze angielskim, o czym przy każdej sposobności opowiada.

Myśl Shaftona nie może się nigdy zająć dłużej jednym przedmiotem<sup>2</sup>, wyobraźnia jego ciągle jest czynna i przekształca świat realny w romantyczne widziadła. Mysie Happer staje się chwilowo jego przewodniczką i ochronicielką. Myśl o tem trapi naszego rycerza (wszak to on powinien być puklerzem dla Mysie), ale wnet spływa na niego pociecha: „Romantyczność stosunku tego pochlebiała jego miłości własnej i pobudzała jego wyobraźnię; stawiając go w położenie bohaterów romansu, których dzieje czytał, przyczem podobne przemiany odgrywały pierwszorzędną rolę“. Albo: Mysie przyrządza jedzenie. To znów przykre potomkowi rycerza z Manszy, ale od czegoż bujna wyo-

<sup>1</sup> The Monastery, Lipsk, 1859, wyd. Tauchnitz, s. 172.

<sup>2</sup> „Sir Piercie Shafton, whose head never kept very long in any continued train of thinking, acquiesced without much reply...“ (321).

braźnia. Tak charakterystyczne to miejsce, że zacytujemy je w oryginale: „Yet this jarring feeling was mixed with, and perhaps balanced by, the extreme grace with which the neat-handed maiden executed these tasks, however mean in themselves, and gave to the wretched corner of a miserable inn, of the period the air of a bower, in which an enamoured fairy, or at least a shepherdess of Arcadia was displaying, with unavailing solicitude, her designs on the heart of some knight, destined by fortune to higher thoughts, and a more splendid union“ (315). To wymowne!

Ale najklasyczniejszy, najznamienniejszy, najwymowniejszy jest styl Piercie Shaftona. Tu cytatów możnaby przytoczyć bez liku! W przekładzie trudno oddać te sztuczki językowe, te symetrycznie ułożone odpowiedniki, zawsze pełne blasku. Zaiste — zapewnia Piercie — mam powód do wzdychania... odkąd oddałem się od szranków turniejowych, gdzie wśród równych mi zawsze byłem gotów skruszyć kopię „either for the love of honour, or for the honour of love“ („dla miłości czci albo dla czci miłości“). Albo: „na wszystkie bóstwa i świętych, jeżeli na brytyjskim dworze znajdzie się kawaler, który okaże się fantazyjniej rozważnym, lub rozważniej fantazyjnym, jakoteż wykwintniej osobiwym lub osobiwiej wykwintnym (more fancifully considerate, and more considerately fanciful, more quaintly curious, and more curiously quaint), to pozwalam wam nazwać mię...“ itd. (s. 289). A jego sztucznie ozdobna, zachowująca architektonikę wewnętrzną przemowa, zaczynająca się od słów: „O, kosztowne zjednoczenie wszystkiego, co szlachetne, piękne i pogodne“. („Ah! brave resort of the noble, the fair, and the gay“) aż do „chivalry“ (185–186) itd. itd.

Jakże zaś ochłódł, gdy prześliczna Mary nie poznała się na jego szumnej oracji: „Angielskiemu rycerzowi było nieco nieswojo, gdy spostrzegł, że Mary Avenel słuchała z obojętną miną i odpowiadała dziwnie krótko na te wszystkie piękności, których blask według jego mniemania powinien był ją olśnić, a niejasność wprawić w zdumienie...“

Jakaż zaś jest rola w romansach Scotta tych postaci Don Kiszotowskich, przechodzących niemal w karykaturę? Wnoszą one pierwiastek wesołości, w chwilach poważnych wystąpienia



ich nie pozwalają czytelnikowi poddać się uczuciom przygnębiającym, groteskowością swą ożywiają całość.

Otóż i wyjaśnienie, skąd wzięła się Cervantesowska postać w „Panu Tadeuszu“, jaka jej tam rola. Przeszła tam za pośrednictwem Donkiszotowskich figur w romansach WScotta, w szczególności figury Piercie Shaftona, i taką samą otrzymała rolę. Tylko zaszły tu dwie permutacje poetyckie: Hrabia, zrodzony z potomstwa Cervantesowskiego, zbliżył się bardziej do pierwotnego wzoru, do samego rycerza smutnego oblicza, niż tegoż potomkowie w romansach autora „Waverleya“, to jedno, a drugie: unarodowił się i to tak znakomicie, że gdy przybrał mundur pułkownika, mimo iż dawny gest swój zachował, czujemy, że to ostatni z Horeszków, „choć po kądzieli“.

Zbliżył się Hrabia bardziej do typu pierwotnego, niż potomstwo Don Kiszota Walterscotowskie, ale stanowisko Mickiewicza wobec niego przypomina raczej stanowisko Scotta wobec tego rodzaju figur, niż Cervantesa. Mickiewicz, jak Scott, uśmiecha się na widok rycerza z Birbante-rokka, przyznaje, że był wielkim dziwakiem, w szeregu porównań wypowiada, co o nim myśli, ale nigdy nie powtórzyłby za Cervantesem, „Quisada...“, tak musiał się nazywać nasz awanturnik, kiedy jeszcze miał wszystkie klepki w głowie!

Natomiast potomstwa Sancho Pansy, licznie rozrodzonego choć zróżnicowanego u WScotta, niema w „Panu Tadeuszu“. Jedyne rozmowa Gerwazego z Hrabą, gdy wyobraźnia Hrabiego rozpala się ku planowi gotycko-sarmackiemu, a Gerwazy bądź to kierując się zdrowym (co prawda, szlacheckim nie chłopskim) rozumem i utylitaryzmem daje odpowiedzi w rodzaju tych jak w w. 808—812, lub na pytanie „czy są tu ciemnice?“, odpowiada „są ogromne piwnice, ale puste, bo wino wypili Soplice“, lub wreszcie kiedy wassalów degraduje na wassalów — jak Dinmont w „Manner.“ z kontuzji robi konfuzję — jedynie ta rozmowa przypomina stosunek wzajemny i podobnie komiczne rozmowy Don Kiszota i Sancho Pansy. Ale pośrednictwa romansów Scotta już tu nie dopatrzymy<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Tego rodzaju przeciwstawienie dwu różnych charakterów, entuzjasty i chłodnego, realnego, i wydobywanie z przeciwieństw, stąd płynących, komicznych efektów — to metoda Sternowska, ale odziedziczona po Cervantesie. Porówn. D. I. 267.

Z galerji typów Walterscotowskich jest natomiast w „Panu Tadeuszu“ jeszcze jeden — typ pedanta. Stary to ród! Berło (z dzwonkami) dzierży już u Fieldinga, Smolletta, Goldsmitha; u Scotta figur tych co nie miara. Więc jest i Dominie Sampson (w „Manner.“) i Luke Lundin (w „Abb.“) i Mr Pembroke (w „Waverl.“) i Caxon (w „Antiqu.“) itd. itd.<sup>1</sup> — prawie w każdej powieści jakiś Holiday rozwesela czytelnika. Jakież są znamiona tego typu? Oto pedant Scotowski jest prawie zawsze pseudouczony, popisuje się swą wiedzą, swoimi wiadomościami, swoim czytaniem, swoją wymową. A mówi zawsze nie w porę, albo raczej w porę, ale schodzi na bezdroża, odbiega od tego, co otoczenie jego i czytelnika obchodzi (Luke Lundin, Holiday!), nudzi, niecierpliwi słuchaczy (Holiday, baron Bradwardine! bo i on z tą rodziną zaszczytnie spokrewniony), ale prawie bez wyjątku typ to sympatyczny, przez autora traktowany z humorem. W „Panu Tadeuszu“ refleksem tego typu jest nieoceniony Buchman, znający „Kontrakt społeczny“, więc czytany, gotów zawsze popisać się swym wykształceniem, odbiegający nielitościwie od wątku obrad (wszystko musi być porządnie wyłożone jak u Luke Lundina), niecierpliwiący szlachtę, tak że mu dokończyć nie pozwala, przez Mickiewicza również stale traktowany z humorem. Szczegółowe zestawienia byłyby zbyt liczne, wykazałyby tylko, że żaden z poszczególnych Walterscotowskich typów pedanta nie utkwiał z wyjątkową siłą w pamięci Mickiewicza — natomiast Buchman połączył w sobie wszystkie istotne znamiona tego typu, stał się jego ideałem.

Czy jednak pedantów nie było w Polsce? Byli i są, znał ich z pewnością Mickiewicz, jak znał woźnych i wojskich, ale chodzi tu znów, jak w każdym z poprzednich wypadków nie o literacką kopję jakiejś jednej postaci, lecz o pomysł wprowadzenia do „historji szlacheckiej“ pewnego typu znamionego dla romansów Scotta. Może jednak w tym razie dokonała się u Mickiewicza również synteza typu pod działaniem lektury.

Słowem szereg kreacyj typu Walterscotowskiego: bierny, niedoświadczony, popełniający wskutek tego rozmaite „pomyłki“ bohater, opiekujący się nim mądry, życiem wyrobiony krewny, tajemniczy bohater wątku narodowo-politycznego, pełen energii

<sup>2</sup> Prawie wszystkie figury tego typu wyliczył D. II, 141 n.



w działaniu, skupiający liczne nici w swym ręku, starzy słudzy i quasi-słudzy: typ — dzięki swemu tchórzowstwu — zabawny i typ, w którym jednoczy się żywioł tragiczny z komicznym, krewny pana domu totumfacki, postać cervantesowska z jej znamioną rolą, typ rozweselającego czytelnika pedanta. Ta galerja typów jest prawie w każdym romansie WScotta, znalazła się też w „Panu Tadeuszu”. Z rzędu ich: słudzy, totumfacki, potomek rycerza z Manszy i pedant to t. zw. oryginały, postaci ogromnie charakterystyczne, o cechach swoistych, tak wydatnych, jakby rysy ich były ryte dłutem. Takimi nawskroś oryginalnymi, silnie uwydatnionymi znamionami odznaczają się te postaci typowe również u Scotta, charakterystycznością swą odbijają, odrzynają się od innych kreacyj, są bardziej swoiste, także i przez swą dykcję. Chodzi tu więc o metodę w traktowaniu rozmaitych kategorii postaci.

Zbiorowiskiem „oryginałów” w „Panu Tadeuszu” jest oczywiście Zaścianek. Tam szereg kreacji epizodycznych, nie subtelnie rzeźbionych, czy podmalowywanych, lecz (z wyjątkiem Macieja Rózczyki) kreślonych genialnie rzuconymi konturami. Wydobyte to, co malownicze i co odrazu rzuca się w oczy. „Niezmierzna moc — możnaby powtórzyć za Wengerem — z zacięciem naszkicowanych sylwetek przewija się przed naszymi oczyma, a każda posiada rys jej właściwy, który charakteryzuje ją odrazu”<sup>1</sup>. Nie są to jednak rysy, któreby nam mówiły coś bliższego o głębszych podłożach duchowych; nie, są to rysy drugorzędne, jest to „poezja drobnych różnic”, tak znamionna u WScotta, po mistrzowsku traktowana u Mickiewicza, a potem dopiero szerząca władztwo swe w romansie polskim<sup>2</sup>. I znów trzeba powtórzyć z naciskiem: pomysł, metoda, nie geneza poszczególnych postaci! By kreślić sylwetki szlachty zaściankowej, Litwin z Nowogrodzkiego nie potrzebował szukać wzorów literackich. Wystarczy też przypomnieć rozmowę Henryka Rzewuskiego z Wiktorem Baworowskim<sup>3</sup>: „Ustępny..., które tenże (Mickiewicz) według danych moich z całą intuicją geniusza odtworzył, są opisy zaścianka i szlachty zaściankowej (ks. 4, 6 i 7),

<sup>1</sup> op. cit. 15 n.

<sup>2</sup> Borowy, op. cit., 33.

<sup>3</sup> zacyt. u Biegeleisena, op. cit., LXV.

szczegóły o imioniskach (ks. 7) i opis Macieja Dobrzyńskiego (ks. 6)”. Na „dane” złożyła się z pewnością także autopsja, nie wolno o tem wątpić, ale pomysł wprowadzenia tego świata szaraczków i sposób przedstawienia! Walter Scott w kilku, szczególnie dobrze Mickiewiczowi znanych romansach, wprowadził dwie sfery: oryginalnych, nadzwyczajnie charakterystycznych klanowców, pokazując ich w masie na tle obrad, sporów, w bitwie, i sferę drugą, wyższą, ukształconą, mniej barwną, o ile barwności nie użyczają jej typy starych sług, zmartwychwstałych Don Kiszotów, totumfackich, pedantów. Za to w sferze tej (wyższej) charaktery mają rysów więcej, nie jeden rys — drugorzędny. Prof. Windakiewicz twierdzi, że pomysł wprowadzenia zaścianka w przeciwstawieniu do dworu to pomysł przejęty z „Waverleya”<sup>1</sup>. Otóż konieczne tu zastrzeżenie, równie dobrze bowiem możnaby powiedzieć, że pomysł to przejęty z „Legend of Montrose”, gdzie klanowcy w r. V—VII wysuwają się na plan pierwszy, toczą obrady, kłócą się i godzą. Nie z jednego więc jakiegoś romansu przejął Mickiewicz ten pomysł, ale w ogóle z romansów Scotta, który z lubością wprowadzał obok sfery jednej drugą, barwniejszą, charakterystyczniejszą, bardziej malowniczą z „poezją drobnych różnic”, jak w „F. Maid of P.” pokazał nam charakterystyczne typy mieszczan, jak w „Manneringu” małych dzierżawców i skreślił ich obyczaje, dorzucając uwagę: „Dzisiejsi dzierżawcy w południowej Szkocji są klasą o wiele bardziej ukształconą, niż byli ich ojcowie, a zwyczaje, które teraz opiszę, jeśli nie zupełnie zniknęły, to przecież się bardzo wskutek wpływu czasu zmieniły” (XXIV).

Ale jest to przeważnie stale masa z zarysowującymi się na jej tle epizodycznymi jednostkami<sup>2</sup>. Masa także zewnętrznie barwna, dzięki przedewszystkiem niezmiennie charakterystycznemu uzbrojeniu, o czem już była wzmianka.

Rzecz ciekawa, że nawet „imioniska” znajdujemy u WScotta. Służą one temu samemu celowi, co w „Panu Tadeuszu”. Quentin objaśnia: u nas Szkotów są jednakże nazwiska tak liczne,

<sup>1</sup> op. cit. 150.

<sup>2</sup> Prof. Windakiewicz (op. cit. 219) twierdzi, że także Maciej nad Maćkami jest wzorowany na Fergusie Mac-Ivorze. Gdzież tam! Prawda, Mac Ivor posiada władzę nad klanowcami, ale ani jednym rysem nie przypomina Macieja.



że otrzymujemy zawsze przezwisko... dla odróżnienia. Podobnie (w „Manner.“) owczarz objaśnia Harrego: Tu, panie kochany, o ile chodzi o lud prosty, to ci rozróżniają się przez imioniska, które im nadajemy, a więc Glaikel Christie, albo Dewkes Gibbie, albo jak Gabryel, którego nazywamy według jego zajęcia, więc Gabryel Lis albo Gabryel Myśliwiec (XXVI). Wniosku, by właśnie z Lisów powstały Kurki na kościele, oczywiście wysnuwać nie należy — wiadomo dlaczego<sup>1</sup>.

Na tę „drugą sferę“ w „Panu Tadeuszu“ zwróciła — jak wiemy — uwagę już krytyka współczesna. „Pan Tadeusz“ jest epopeją drobnej szlachty naszej — pisał Krasiński (w liście do Gaszyńskiego, 30. września 1834), a Witwicki w artykule „O duchu poetycznym narodu polskiego“, oddając pochwały Mickiewiczowi za odtworzenie szlacheckiej przeszłości, dodał zastrzeżenie: „Tylko że w »Panu Tadeuszu« dawna Polska jest pokazana, że tak powiem, z szarego końca i w taratatie folwarcznej, zaściankowej“. Tego, że jak w romansie WScotowskim tak i w „Panu Tadeuszu“ wprowadzenie tej „taratatie folwarcznej, zaściankowej“ było wielką zdobyczą, płodną w następstwa nie tylko w dziedzinie poezji, tego Witwicki nie rozumiał.

<sup>1</sup> Patrz Przypisy (VI).

<sup>2</sup> Porówn. Fr. Kröck, Najwcześniejsze sądy współczesne o „Panu Tadeuszu“. Pamiętnik Tow. lit. im. A. Mickiewicza, R. II., Lwów, 1888.

## VII.

Nastrój zasadniczy i technika nastroju.

Pisze Volkelt w „Aesthetische Zeitfragen“: „Kiedy się rozstajemy z »Iljadą« Homera, albo z cudownie wspaniałą, wielokroć przypominającą Homera, epopeją Mickiewicza »Pan Tadeusz«, z »Waverleyem« Scotta, albo z »Adamem Bede« Elliota, wówczas mamy uczucie, że mimo wszystkich ciemności i okropności o zasadniczym tonie życia stanowią jednak siły dobre, zbawienne, słoneczne“<sup>1</sup>.

To zestawienie „Pana Tadeusza“ i „Waverleya“ nie jest przypadkowe, uzasadnia je zresztą sam Volkelt w ostatnich słowach.

Z wszystkich romansów WScotta „Waverley“ oddział na Mickiewicza z pewnością najsilniej — wykazały to poprzednie rozdziały pracy — ale wpływ ten dobroczynny i błogosławiony, choć miarkowany stale innymi czynnikami, przede wszystkim potężną samodzielnością twórczą poety, miał się zaznaczyć w jeszcze jednym względzie, mianowicie — w pewnej mierze — w ogólnym nastroju Adamowego arcydzieła.

Zagadnienie to subtelne, do ujęcia i sprecyzowania niełatwe, jak wszelkie zagadnienia, które potracają o warstwy żywiołu podmiotowego w dziele sztuki.

Znana nam jest uczuciowa dyspozycja psychiczna Mickiewicza w dobie tworzenia „Pana Tadeusza“. „Z współczesnych listów jego i świadectw najbliższych przyjaciół okazuje się, że

<sup>1</sup> I. Chrzanowski. Z epoki romantyzmu, studia i szkice. Sądy estetyka niemieckiego o Mickiewiczu, Kraków, s. 293. Ciekawa rzecz, że przedtem Słowacki wyraził podobną myśl (o „P. Tadeuszu“) w słowach: „Jednak się przed tym poematem wali jakaś ogromna ciemność stolica...“ (Beniowski, pieśń VIII).



w ciągu pisania poematu, pomimo różnych przerw i przykrości, pomimo „gwaru emigracyjnego“, który mu — jak się wyrażał — „dławił w pieluchach Tadeuszka“, był w usposobieniu dziwnie dobrotliwym, łagodnym i pogodnym: pisanie — jak sam wyznawał — „niezmiernie go bawiło“, przenosiło w dawne czasy, i nieraz zdawało mu się, że „siedzi“ na Litwie wśród swoich; poemat nazywał „ulubionem, pieszczonem dzieckiem“, a przyjaciół swoich namawiał do zaniechania sporów i kłótai emigracyjnych i do zajęcia się „pracą wewnętrzną nad sobą...“ Wszystko, cokolwiek odnosiło się do wspomnień młodości i związanego z niemi świata starszylacheckiego, było mu drogie, ukochane i miłe, nie tylko zalety i żarty ówczesnych ludzi, ale nawet wady, błędy i ułomności. Kreślił obraz dawniejszego społeczeństwa w rysach wiernych, prawdziwych i charakterystycznych, ale z jakąś dobroduszną wyrozumiałością, łagodnością i pobłażliwością, płynącą z kochającego serca, kreślił je — „pęzłem w sercu maczanym“ (Konopnicka)... To też stanowisko, które zajął od początku wobec materiału epickiego... było to stanowisko... serdecznego gawędziarza... To silne ukochanie obranego przedmiotu, ta serdeczna miłość, która niby pył niewidzialny, rozproszony po całym poemacie, drga we wszystkich jego częściach... Stąd pochodzi ten ton łagodny i serdeczny..., stąd ta rzewność..., stąd ta dziwna, niezmacona równowaga..., uwydatniająca się... w ogólnej tendencji łagodzenia sporów i kłótni za pomocą zgody... Z tego samego źródła... wypłynął także jeden z najcharakterystyczniejszych pierwiastków dzieła — humor<sup>1</sup>.

Na czym polega istota humoru w „Panu Tadeuszu“, jak się on objawia, to także określono doskonale. Jest on przede wszystkim swoisty, „nie łatwo da się zestawić z humorem innych znakomitych pisarzy“<sup>2</sup>, jest niezmiernie pogodny, pozbawiony dążeń satyrycznej, „posiada więcej staropolskiej jowialności, niż nowożytnej melancholji“, ale jest w nim nuta rzewności, a czasem jakby uśmiech przez łzy. Przy pomocy humoru oświeśla Mickiewicz komizm poszczególnych postaci i sytuacji (czasem jest wówczas „pewna doza ironji“), a darząc ry-  
sami humorystycznymi nawet główne osoby poematu, nadaje

<sup>1</sup> R. Pilat. Dzieła A. Mick. Wstęp, s. 42—43.

<sup>2</sup> J. Kallenbach, A. Mickiewicz, II, s. 160.

poeta całości obrazu nastroj pogodny i wesoły. Przyczynia się humor „do zrównoważenia różnych krańcowych objawów akcji“, „podnosi podmioty i sytuacje nadto blade“, „występuje wszędzie, gdzie tylko przedmiot przez swą pospolitą naturę nie nadaje się do przedstawienia w stylu poważnym“<sup>1</sup>.

A teraz stosunek nastroju, tonu, humoru do Waltera Scotta.

Wywodzić, że ów zasadniczy, przedziwnie za serce chwytający nastrój jest refleksem lektury, byłoby śmiesznością. Nastrój ów zrodziła właśnie reakcja psychologiczna, odżycie wspomnień, niosących z sobą uroki „kraju lat dziecińczych“, gdzie poeta „rzadko płakał, a nigdy nie zgrzytał“.

A jednak? A jednak, gdybyśmy chcieli wskazać znakomite dzieło, w którym nastrój, ton, jest właśnie bardzo zbliżony, wskazałibyśmy Waltera Scotta „Waverleya“. I gdybyśmy chcieli nastrój ten w „’tis sixty years since“ określić, musielibyśmy powtórzyć słowa Volkelta wyrzeczone o „Panu Tadeuszu“: czytając ten utwór, „czujemy, że przez serce nasze płynie jakiś szeroki i głęboki strumień radości życia, że przenika je jakiś naprawdę symfoniczny optymizm!“<sup>2</sup>.

Bo doprawdy przedziwne to dzieło. Prócz „Pana Tadeusza“ aż do Dickensowskiego „Dawida Copperfielda“ nie było drugiego utworu, w którymby nastrój pełen nadzwyczajnej wprost pogody, serdecznej dobroduszości i wyrozumiałości, rzewnego uśmiechu — czasem przez łzy, z odzywającą się wyjątkowo delikatną ironją, tak się uwydatnił, jak właśnie w „Waverleyu“. By to wykazać, trzeba by cytować cały prawie ów roman, pisany sercem kochającym i tęskniącym po ostatnich egzemplarzach starodawnej Szkocji. Niema tam ani jednego czarnego charakteru, ani jednego bezwzględnie złego człowieka, a choć są sytuacje pełne bolesnej powagi (śmierć Mac-Ivora, jak w „Panu Tadeuszu“ śmierć Jacka Soplicy), całość zalewa również ów „pył niewidzialny“ serdecznej miłości. Niezrównani zaś, o wielkiej sile wzruszeniowej perłami humoru, owianego tchnieniem melancholji, są epizody poszczególnie, wznoszące się na wysoki, rzadko osiągany poziom, jak cały rozdział 42-gi „Wieczera żołnierska“, 71-szy „Czy też to jeszcze mój

<sup>1</sup> W. Gostomski. op. c., s. 312 n.

<sup>2</sup> I. Chrzanowski, I. c.



dom własny“, lub prześliczne, w ogólnym tonie nastrojowym przypominające „Polonez“, tańce przed bitwą (w 43-im).

Ale analogiczny nastrój mógłby być, a nawet jest niezawodnie wpływem tego faktu, że obaj poeci, wspominając lata dzieciństwa, to „co zniknęło prawie zupełnie“, jednakowo miłośnym okiem obejmowali „ostatki“ dawnych typów i dawnych obyczajów. Wszelako są podobieństwa, jeśli wolno użyć tego określenia, w technice nastroju, humoru, i w pewnych charakterystycznych momentach. Obaj poeci zajmują stanowisko „serdecznych gawędziarzy“, ciągle niemal uśmiechają się — Mickiewicz nawet, kreśląc t. zw. obrazki natury gospodarskiej. Bo, o ile chodzi nie o „obrazki“ lecz o obrazy natury, tam obaj poeci na widok jej piękna zajmują raczej stanowisko zachwyconych zjawiskiem obserwatorów<sup>1</sup>.

Z koła wprowadzonych, licznych postaci Mickiewicz, jak WScott, jedne, jak Woźnego, Asesora, Rejenta, traktuje stale humorystycznie (w „Wav.“ Macwheeble, Saunderson, mr. Pembrocke, mrs. Flockhart, ciotka Rachela, baron Bradwardine), patrząc na nie z wesołym, pogodnym uśmiechem<sup>2</sup>, inne — z ła-

<sup>1</sup> Patrz Przypisy (V).

<sup>2</sup> Baron traktowany zawsze z humorem, w którym jest i pobłażanie i serdeczna miłość dla tego dziwaka, czasem półuśmiech najszczęśliwszego wesela, jak wówczas, gdy Bradwardine (w r. IX.) wznosi toast na zdrowie królewskie „pozostawiając łaskawie sumieniu gości, czy mają pić zdrowie panującego króla, czy prawowitego“. Przypominamy sobie jego cytaty, jego Liwjusza, jego traktat o rodzajach obuwia. Nawet jego heroizm zabarwiony jest humorystycznie. A ciotka Rachela! Sposób traktowania tej postaci to perły humoru. Oto poczyną Aunt Rachel z lękiem podejrzewać Edwarda o miłość ku miss Sissly — w związku z czym zaraz uwaga poety: „Nawet najniewinniejsze i pełne prostoty osobniki płci żeńskiej (niech je Bóg za to błogosławi) okazują instynktową bystrość w tych rzeczach, a sięga ona często tak daleko, że odkrywają skłonności, które nigdy nie istniały, ale rzadko błędą w spostrzeganiu tych, które rozwijają się w ich oczach“. To pełna humoru uwaga poety, jakby wtrącona. Ale czasem poeta tylko opowiada, rzekomo przedmiotowo, chociaż uśmiech poety najwidoczniejszy w świecie: Miss Sissly już dzięki Bogu zamężna, niebezpieczeństwo dla Edwarda już minęło, ciotka Rachela darzy młodą mężatkę przyjaznym uśmiechem i uściśnieniem i to w kościele „w obecności rektora, pomocniczego kaznodziei, zakrystjana i zebranych gmin Waverley i Beverley“ (V).

Figury na poły komiczne, traktowane humorystycznie, mają nierzadko ten (tradycyjny) rys śmieszny, że ciągle powracają do jakiegoś wspomnienia i przy każdej sposobności, czy trzeba czy nie trzeba, raczą niem słuchaczy.

godną ironią (w „Wav.“ Balmawhapple, zwłaszcza w chwili, gdy strzela z pistoletu do twierdzy), inne — poważnie, znacząc tylko od czasu do czasu jakiś rys humorystyczny (Pan Podstoli, Sędzia, w „Wav.“ stryj Edwarda, Everard, Talbot), postępując tak nawet z bohaterem wątku erotycznego (Tadeusz nad stawami, Edward Waverley w górach, XVI)<sup>1</sup>, inne wreszcie, mianowicie właściwego bohatera, postać naprawdę tragiczną, usuwa z pola, na które pada światło humoru (w „Wav.“ Fergus Mac-Ivor). Dla ścisłości należy dodać, że promyczek humoru oświecła, na jeden co prawda tylko moment, osobę księdza Robaka, kiedy stanowisko podmiotowe WScotta wobec Mac-Ivora stale jest jednakie.

Humor barwi w „Waverleyu“ we właściwy, łagodny sposób komizm sytuacji. Oto sir Everard powraca po nieszczęśliwych oświadczeniach do Waverley-Honour „bez przeniesienia swej miłości na inny przedmiot, mimo poważnych pochwał, które Hrabia wypowiadał na temat mądrości, rozumu i miłych zalet swej pierwszej, drugiej, trzeciej, czwartej i piątej córki“ (22). Baron Bradwardine postanawia oświadczyć Edwarda Róży według ściśle obowiązujących form. Ale wieść niesie, że Edward „już poprzedniego wieczora znalazł pięć minut czasu, by poinformować panienkę o tem, co miało się stać, podczas gdy reszta towarzystwa pilnie oglądała trzy... węże, które tworzyły w ogrodzie wodotrysk“... Otóż autor nie może pojąć, jak tak ważną sprawę, do której załatwienia baron potrzebował całej godziny, mógł Edward ubić w przeciągu tak krótkiego czasu<sup>2</sup>.

Sytuacja jest czasem tego rodzaju, że czytelnik popada

Ale to już w późniejszych romansach. Tak ciocia Hamelina w „Q. Durw.“ opowiada ciągle o słynnych turniejach, na których dwu rycerzy zabito, innym połamano nogi itd. — tak to ongiś czczono damy. Pani Tilletudem bez ustanku wraca do przyjęcia, na którym był u niej sam król Karol („O. Mort.“), Dugald Dalgetty prawi przy każdej sposobności o swoim pobycie w kolegium w Aberdeen i o Gustawie Adolfie, na którego cześć nazwał konia swojego Gustawem („Montr.“) itd. (W „P. Tad.“ Telimena, ciągle wspominająca Petersburg i biurko, Hrabia, sławiący swe czyny pod Birbante-rokko).

<sup>1</sup> Czasem przy pomocy uwag nawiasowych, jak wówczas, gdy Edward wchodzi do kościoła po raz pierwszy w pełnym uniformie. Autor rzuca mimochodem: „uczciwość każe wyznać, że nie uczynił tego niechętnie“.

<sup>2</sup> „but, for my part I cannot conceive how so important an affair could be communicated in so short a space of time; at least, it certainly took a full hour in the Baron's mode of conveying it“ (437).



w zadumę, poddając się działaniu skupionych w niej emocjonalnych czynników. Przed bitwą, testament barona, wzruszenie obecnych, mis Flockhart zaczyna płakać... Ale wnet czytelnik się uśmiecha, gdy czyta, jako z racji onego testamentu „Skarbnik Macwheeble doznał znów pokusy, by zabrać głos; bo gdzie chodziło o gotówkę, ciężko mu było zachować milczenie“ (285). Albo: przed wymarszem! pieśń: „dobra noc, niech was nie opuszcza wesele“... Prześliczne, nastrojowe dobranoc księcia. Poczem bezpośrednio uwaga: „Za każdym razem, ilekroć w przyszłości baron przypomniał sobie to do widzenia księcia, nie zaniedbał nigdy dodać w tonie melancholijnym:

Audiit, et voti Phoebus succedere partem  
Mente dedit; partem volucres dispersit in auras,

a potem zwykł był dorzucać: te wiersze znakomicie oddał mój przyjaciel Bangour: „Ae half the prayer...“ (294) itd.

Wogóle humor łagodzi nawet takie sytuacje, w których element wzruszeniowy nie jest zbyt silny, jak wówczas, gdy mr. Pembroke żegna czule wychowanka swego, Edwarda, poczem bezpośrednio wręcza mu dwa niesłychanej objętości pakiety ze swymi rękopisami (VI). Czasem sytuację tylko oświeśla. Oto banda Highlanderów uprowadziła krowy barona — co począć? Baron chce zwołać sąsiadów, ścigać rabusiów. Ale Macwheeble objaśnia, że rabusie mieli już dość czasu, a w każdym razie mieć go będą, by się schronić w niedostępne kryjówki górskie. „Tej uwadze — dodaje autor od siebie — nie dało się nic zarzucić. Zebranie też rozeszło się bez powzięcia postanowienia, rzecz, która się już zdarzała przy zebraniach ważniejszych“ (104). Uśmiech ciągle igra na ustach poety — tak mu niezmiernie dobrze wśród tych nieocenionych typów szlacheckich baronów, starych sług, Highlanderów.

Nawet i to charakterystyczne ożywianie martwych przedmiotów światłem humoru, gdzie przedmiot ten „przez swą pospolitą naturę nie nadaje się do przedstawienia w stylu poważnym“, nawet i to znajdziemy w *Waverleyu*. Więc oglądamy „olbrzymi zegarek“ Macwheebla „przypominający barwę i objętością miedziany termofor“, a podobnie puchar rodzinny barona Bradwardine, osobliwego, starożytnego kształtu, wyobrażający niedźwiedzia w postaci stojącej (cóż innego mógłby wyobrażać puchar barona!). Comyne Bradwardine przypatruje się temu an-

tykowi z czcią, dumą i rozkoszą, poczem opowiada jego dzieje. (Sporządzony został na rozkaz St. Duthac'a, opata Aberbrothok, dla innego barona z domu Bradwardine, w nagrodę za obronę klasztoru, później przeszedł w posiadanie rodu barona Cosmo Comyne; wydobywano go tylko — jak serwis — na wielkie uroczystości. Edward przypatruje się z zaciekawieniem temu antykowi, który też zjawia się i na uczcie ślubnej, przyczem znów słyszymy jego dzieje — dalsze). To nie technika Homerowa, a raczej tylko na pół Homerowa, Homer bowiem nigdy nie opisuje przedmiotu ani nie kreśli jego dziejów z przymieszką humoru.

Natomiast t. zw. obrazków gospodarskich (w „Panu Tadeuszu“ ogród warzywny dwukrotnie, drób, potrawy), budowli (np. karczma w „P. T.“) itd. WScott w sposób humorystyczny nie kreśli wcale. Rola przeto humoru u Scotta jest ciśniejsza.

Nigdy zaś — poza jedynym wypadkiem spowiedzi Jacka Soplicy — nie dopuszcza Mickiewicz do tego, by wyobrażnia czytelnika była zajęta zbyt długo czy to tragicznym położeniem, czy choćby troską której z głównych osób, czy sytuacją o zbyt silnem napięciu, lecz natychmiast uwagę czytelnika odwraca, przechodzi w ton, w nastrój zgoła odmienny i to nie tylko metodą właśnie wskazaną, lecz wprost po scenie odbiegającej nastrojem swym od zasadniczego tonu, umieszczając scenę o zabarwieniu odmiennem.

Krytyka dawno już zauważyła, że Mickiewicz „zestawia sceny patetyczne tuż obok humorystycznych, jak w dramacie, wprost przeciwnie niż epik, który, łamiąc ostre końce i zacierając silne kolory, wyrównywa i łagodzi silne kontrasty... Z tego względu celuje kompozycja Goethego najdoskonalszym wyrazem epicznego rodzaju. We wszystkich wzbudzonych uczuciach w „Hermanie i Dorocie“ widzisz jednostajną ciągłość..., wszystko w łagodnych przejściach, harmonijnych akordach bez skoków i kształtów“<sup>1</sup>.

Tak też jest niewątpliwie, a „Pan Tadeusz“ i „Herman i Dorota“ stoją pod omawianym względem na dwu przeciwległych biegunach. Źródłem zaś metody, którą widzimy w „hi-

<sup>1</sup> Biegeleisen, I. c. 160—161.



storji szlacheckiej“, są znów romanse WScotta<sup>1</sup>. Metodę tę stosuje znakomity pisarz stale; trzebaby wiele miejsca, by wszystkie poszczególne wypadki unaocznnić. Więc tylko przykładowo: w „Wav.“ bitwa, śmierć Balmawhapple'a i usprawiedliwianie się linkera, że jego kobyła nie zawiniła tej śmierci (linker, przygodny oficer, a naprawdę handlarz końmi sprzedał klacz Balm.) (XLVII), poczem zaraz w dalszym ciągu zabawne kłopoty barona Bradwardine (XLVIII) i jego komiczny traktat o rodzajach obuwia; po groźnem zajściu między Waverleyem a Fergussem humorystyczna komenda M. de Beajeu (LVIII), po bolesnej wiadomości o śmierci ojca Edwarda i o uwięzieniu stryja zabawna historia z wysoce komiczną p. Nosbeg (LXI) itd.<sup>2</sup>. To już nie łagodzenie nastroju, ale zacieranie wrażeń, wywołanych sytuacją nie zharmonizowaną z całością, czyli — istotnie — zestawianie scen kontrastowych. Wewnętrzna pogoda nie pozwala na dłuższe dominowanie w dziele jakichkolwiek zgrzytów.

A wreszcie ten niezmierny optymizm, wyrażający się w końcowym motywie przewodnim — powszechnej zgody. Pogodzili się poważnieni i ci, co byli we wrogich obozach. Nawet do Malcolma przestał czuć Bradwardine urazę, a ten, który był sędzią Edwarda, major Melville, jest na jego uczcie ślubnej. Wszystko załagodzone, wyrównane, zalane blaskami słońca, baron odzyskał swe dobra i ukochany zamek, Edward z Różą obchodzą uroczystość zaślubin. Uczta ślubna w Tully-Veolan, goście, jest i pułkownik Talbot i inni znajomi, nowożeńcy pełni szczęścia, nastrój radosny, pogodny, na dziedzińcu rozlegają się okrzyki wieśniaków, którzy także przybyli, by dzielić ogólną radość — ucztę przygotowano dla nich obfitą, gospodarzy lady Emilia. Toasty! wszystko wróży szczęśliwą przyszłość, to, co złe, spory, walki, kłótnie i bójki minęły.

Otóż to są refleksy — w „technice nastroju“ i w pewnych momentach nastrojowych — z „'tis sixty years since“.

To, cośmy powiedzieli tu o stosunku „Pana Tadeusza“ do „Waverleya“, to, ale w skromniejszej mierze, dałoby się powtó-

<sup>1</sup> Mickiewicz mógłby powtórzyć o sobie słowa WScotta, które on wyrzekł w Waverleyu: „uważam to za najmiłszą i najpożyteczniejszą właściwość mego pióra, że zdolne jest ono przechodzić szybko od rzeczy poważnych do wesołych“ („from grave to gay“) (XIX, 133).

<sup>2</sup> Patrz Przypisy (VII).

rzyć w odniesieniu do „Rob Roya“, „The Antiquary“ i „Old Mortality“. We wszystkich tych romansach zasadniczym żywiołem, przenikającym całość, jest pogodny humor, we wszystkich mnóstwo postaci, oblatanych jego światłem (w różnym stopniu), we wszystkich podobny nastrój końcowy. Ale jest przecie różnica: tego uśmiechu wesela, tego błysku miłości ogromnej, rzewności i niezamąconego optymizmu, przynajmniej w tem natężeniu co w „Waverleyu“, nie znajdziemy w żadnym z wymienionych utworów. W innych zaś nastrojów humorystyczny nie przeważa stanowczo, przeciwnie, spotykamy się tylko jak gdyby z pewnemi partjami, traktowanemi z humorem. W dodatku inne bywa zabarwienie humoru, miewa nieco odcienia satyrycznego, jakkolwiek dawny typ satyry, wymierzonej przeciw stanom, zniknął u WScotta.

Ale o ile chodzi o nastrój subiektywny, i „Waverley“ nie zupełnie odpowiada „Panu Tadeuszowi“, mianowicie w bezpośrednim uzewnętrznianiu się uczuć tęsknoty za utraconym krajem lat dziecińczych i uczuć niezmiernej miłości tego kraju. W „Waverleyu“ można uczucia owe wyczuć, w „Panu Tadeuszu“ wylewają się one w precudnych apostrofach o charakterze wybitnie lirycznym.



## VIII.

Zebranie uwag, — Związek z przedwalterscotowskim typem powieści. — Odzwierciedlenie życia i charakteru narodowego.

Uprzypomnijmy sobie raz jeszcze, na czym polega zasadnicze podobieństwo między „Panem Tadeuszem“ a romansami Waltera Scotta.

Widzieliśmy, że w zakresie kompozycji, w szczególności osnowy, o ile chodzi o jej strukturę zewnętrzną, podobieństwo jest uderzające: tu i tam charakterystyczne trzy wątki: wątek erotyczny, spór dwu rodów i wątek narodowy polityczny, przy czem tło historyczne, polityczne, zrazu jakby przygodnie tylko akcentowane, nabiera coraz większego znaczenia, wysuwa się coraz bardziej na czoło, aż wreszcie występuje na plan pierwszy, przybliża się dosłownie, postaci historyczne, o których słyszeliśmy tylko, zjawiają się we własnych osobach przed oczyma czytelnika. Od tej chwili sprawa narodowa przysłusza zupełnie dwa inne wątki, które cichną, ledwie dając znać o sobie.

Akcja postępuje zrazu bardzo powoli. Oglądamy, co dzieje się w środowisku, pokazanem nam dzień po dniu, jesteśmy świadkami przyjazdu bohatera, przyjmowania gości, zabaw, polowań, rozrywek, gawęd, sporów, zadzierzga się węzeł wątku erotycznego. Dzieje się to świadomie celem szerokiego podmalowania tła, celem nakreślenia obyczajów szlacheckich na wsi i lepszego zaznajomienia czytelnika z szeregiem typowych postaci, ostatnich egzemplarzy starodawnej Szkocji i Litwy (u WScotta tak w romansach wskazanych, nie wszystkich).

W ten sposób zaznajamiamy się ze sferą pierwszą, która ma odegrać rolę w poemacie, czy w romansie, ze sferą ukształconą, wyższą. Poczem przychodzi kolej na sferę drugą, u WScotta — Highlanderów, w „Panu Tadeuszu“ — szlachtę zaściankową,

którą poznajemy w masie, a tylko przewodcę jej, lub przewodców dokładniej, poczem — na sfery dalsze, odsłaniające się przed naszymi oczyma w miarę postępu akcji i uwydatniania się coraz nowych motywów i sprężyn działania.

W sferze pierwszej znajdujemy podział ról, jak u WScotta, tradycyjny, ugrupowanie według rodzin współzawodniczących z sobą, zostających z sobą w sporze; przy boku mało indywidualnego bohatera wątku erotycznego pojawia się opiekun. Rzekomy rywal bohatera to postać nie pozbawiona rysów humorystycznych, traktowana z łagodną ironją.

Wszelako istnieje jeszcze drugi bohater, wątku narodowo-politycznego, i ten z biegiem akcji staje się figurą wśród wszystkich najważniejszą dzięki swej niezmiernie wybitnej indywidualności i niemniej wybitnej roli.

Ów bohater drugi, a naprawdę istotny, jest w „Panu Tadeuszu“ (jak w „Rob Royu“) równocześnie t. zw. postacią kierowniczą, skupia w swym ręku sprężyny akcji politycznej, prowadzi agitację powstańczą, kieruje losami bohatera wątku erotycznego, jest wszędzie, wie o wszystkim, choć radby pozostać w cieniu, w ukryciu.

Odbywa też spowiedź przedśmiertną, która przedstawia we właściwym świetle antecedencję jednego z wątków, otrzymuje od swego wroga przebaczenie. Również znajdujemy w „Panu Tadeuszu“, jak w romansach WScotowskich, moment pobudzający, dwie główne sceny i punkt martwy.

Wspólne są tu i tam pewne sposoby oddziaływania na wyobraźnię. Jednym z nich jest obca eposowi starożytnemu i Goethemu w „Hermanie i Dorocie“ tajemniczość. Mamy więc tajemniczą, zagadkową postać (ks. Robak), przez długi czas nie wiemy, kim jest młoda dziewczyna, którą poznał Tadeusz, czasem nie wiemy, przynajmniej do pewnego momentu, co się dzieje, lub dlaczego coś się dzieje.

I w inny sposób osiągają obaj poeci napięcie ciekawości: kreślą sytuację groźną, budzą trwogę o los osób, gdy nagle zjawia się niespodziane ocalenie. Bohater (wątku erotycznego) przechodzi ciężkie perypetje, zostaje nawet uwięziony, ale wszystko kończy się szczęśliwie.

Na wyobraźnię czytelnika oddziałują również — w innym kierunku — przecucia i wróżby. Moment przecuciowy zaznacza



się w „Panu Tadeuszu“ raz tylko, ale silnie, wróżbą nieszczęścia jest kometa — oba środki emocjonalne mają w „historji szlacheckiej“ swe uzasadnienie zarówno psychologiczne jak i folklorystyczne. Częste są nastrojowe obrazy przyrody, przygotowanie na to, co ma nadejść.

Metodę WScotowską odnależymy także w kreśleniu portretu, ale portret w „Panu Tadeuszu“ nie wysuwa się tak na czoło jak w romansach Scotta, przeważa opis krótki, jakkolwiek Mickiewicz, jak Scott, dąży do wydobywania przy pomocy portretu tego, co w pewnej postaci znamienne, co nam mówi o jej wnętrzu duchowem. Pod tym względem niemal równorzędną rolę odgrywa w „historji szlacheckiej“ kostjum, a może nawet w poszczególnych wypadkach ważniejszą. Ale bywają też opisy kostjumu o znaczeniu folklorystycznym, przyczem z folklorem łączą się elementy uczuciowe. W technice kreślenia stroju zostawia Mickiewicz WScotta daleko poza sobą, posługując się metodą Homerową.

Postaci charakteryzują też ruchy, gesty, mimika. W używaniu tych środków osiągnął Mickiewicz znów szczyty, do których nie dotarł WScott za nauczycielem swym Sternem, natomiast, o ile chodzi o obrazy grup, mas, tłumu, WScott położył tu podwaliny pod metodę kreślenia obrazów ruchomych, charakterystycznych. W „Panu Tadeuszu“, jak w romansach WScotowskich, przedmiotem koncepcji bywa masa sama dla siebie, bądź też masa jako tło, na którym rysują się jednostki. Znamienne są zwłaszcza „rady“. Na tych rozróżnić można łatwo dwie kategorie jednostek: wybitnych i epizodycznych. W pierwszej kategorii (jakby przedstawicieli uczuć i zapatrywań masy) role są podzielone: jedne starają się popchnąć tłum w pewnym kierunku, drugie hamują go. Przy pomocy rozmaitych środków, którymi posługują się obaj poeci, tłum przypomina się ciągle, a czasem, na chwilę, wydobywa się na plan pierwszy. O ile chodzi o ekspresję, Mickiewicz przewyższa WScotta nieskończenie.

Rodzaje typów postaci w „Panu Tadeuszu“ przypominają bardzo rodzaje typów WScotowskich. Jest więc niedoświadczony młodzieniec, bohater wątku erotycznego, i pełen wielkiego, dzięki życiu, doświadczenia stojący przy jego boku opiekun i pełen energii, nie dający się odstraszyć żadnymi trudnościami bohater wątku narodowo-politycznego i starzy słudzy i totumfacki i typ

„Cervantesowski i pedant. Są to kategorie typów, powtarzające się u WScotta stale lub bardzo często, u Mickiewicza jednak, nawet mimo pewnych reminiscencyj, każda postać ma rysy swoiste, bo też geneza każdej tkwi niewątpliwie w obserwacji lub w tradycji, a tylko pomysł wprowadzenia tych właśnie a nie innych kategorii typów i rolę, jaką się im wyznacza, odnieść należy do lektury romansów Scotta.

Toż samo trzeba powiedzieć o Zaścianku, owej „sferze drugiej“, niezmiernie barwnej, charakterystycznej, interesującej czytelnika ogromnie swą pierwotnością, oryginalnością.

Trudniej określić stosunek ogólnego nastroju „Pana Tadeusza“ do romansów WScotta. Jest rzeczą stwierdzoną, że panujący w historii szlacheckiej nastrój to wynik dyspozycji uczuciowej poety w chwili pisania dzieła, więc też nie o szukanie genezy tonu zasadniczego może nam chodzić, bo ta jest nam znana, lecz chyba o genezę „techniki nastroju“, o to, jaką rolę odgrywa nastrój, w szczególności nastrój humorystyczny, w „Panu Tadeuszu“. Gdy pod tym kątem widzenia rzecz rozpatrzmy, przekonamy się, że rola humoru w „historji szlacheckiej“ i w szczególności w „Waverleyu“ jest zgodna, że obaj twórcy, zajmując stanowisko „serdecznych gawędziarzy“, tą samą metodą traktują rozmaite postaci, a nawet przedmioty martwe, w ten sam sposób oświetlają sytuacje różnej kategorii i w ten sam sposób, gdy tragizm lub powaga położenia podważają zasadniczy ton nastroju, bez wahania po scenie mniej lub więcej patetycznej umieszczają scenę humorystyczną. W epilogu w jednaki sposób objawia się optymizm obu poetów: motyw zgody, wszystko wróży szczęśliwą przyszłość. Natomiast żywiołu lirycznego, znaczącego się w „Panu Tadeuszu“ bezpośrednio, u WScotta niema. Kwestję stosunku obrazów przyrody pewnego typu, jakoteż indywidualności dykcji, należy uznać za nierozstrzygniętą.

Toby były zwięzłe przedstawione wyniki niniejszego studjum. Wszelako wypływa z niego pewnik inny jeszcze: oto „Pan Tadeusz“ łączy się przez WScotta z dawniejszą tradycją literacką, z pewnymi typami powieści. I tak przez metodę podziału ról, przez motyw uwięzienia bohatera tworzy się łącznik z romansem przygód (i Richardsonowskim), postać tajemnicza w przebraniu to produkt romansu „galantnego“, szeroko potem rozpowszechni-



niony, nagle niebezpieczeństwo i niespodziane ocalenie, Pratri-geowski typ sługi — to u WScotta pożyczki z Fieldinga i z romansów pani Radcliffe, postać kierowniczą znachodzimy przed WScottem u Fieldinga i Smolletta, typ pedanta u tychże i u Goldsmitha, typ Cervantesowski u Sterna i u Sterna również szeroko rozwiniętą technikę kreślenia charakterystycznych ruchów, gestów, mimiki, jako wykładników stanów wewnętrznych; motyw spowiedzi przedśmiertnej, przeczucie, wróżb, nastrojowe, zapowiadające to, co ma nadejść, obrazy przyrody, tudzież t. zw. moment pobudzający — w romansie sensacyjnym. Widzimy przeto, że korzenie kompozycji, techniki w ściślejszym słowa znaczeniu, kategorii typów, środków oddziaływania na wyobraźnię, rozgałęzione w „Panu Tadeuszu“, tkwią w tradycji literackiej, w różnych jej typach przedwalterscotowskich, jakkolwiek soki żywotne poczęły ciągnąć nie ze źródeł, lecz ze zbiornika poszczególnych strumieni — z romansów Scotta<sup>1</sup>.

Natomiast jest niezmiernie silny węzeł łączący „Pana Tadeusza“ z dziełami Scotta, dla którego napróżno szukalibyśmy pierwowzoru w tem, co było przedtem, t. j. ów ogromnie żywy interes dla sprawy publicznej, narodowej, to ukochanie jej, spozieranie na wszystko *sub specie nationis*<sup>2</sup>. To umiłowanie zanikającego obyczaju ojczystego, zanikających typów, zdolność pochwycenia i odtworzenia zasadniczych cech charakteru narodowego. W tem był WScott mistrzem i on to swym „Waverleyem“ dał Mickiewiczowi podniecie do rozwinięcia wszystkich sił twórczych geniuszu, które mu pozwoliły roztoczyć obraz życia narodowego w całym bogactwie i stworzyć „ewangelję“ charakteru narodowego polskiego. Zrazu „Pan Tadeusz“ miał być poematem „w rodzaju“ Hermana i Doroty, to znaczy: miał być w podobny sposób stylizowany, rychło jednak ta realizacja pomysłu twórczego poszła torami walterscotowskimi. Dlatego też zmienia się dość wyraźnie charakter poematu, „pierwsza pieśń nosi na sobie

<sup>1</sup> Porówn. D. II 228 n: O ile w „Panu Tadeuszu“ znalazły się reminiscencje z Homera, Wergiliusza i Tassa, to wykazała cytowana rozprawa prof. W. Bruchnalskiego, pomieszczona w drugim roczniku Pamiętnika Tow. lit. im. A. Mickiewicza.

<sup>2</sup> Maigrón pisze o tem: „Leur grande nouveauté (Waverley-Novels) est de donner le pas aux intérêts généraux et aux passions publiques sur les intérêts et les passions exclusivement privés. (Op. cit., 84).

jeszcze po dziś dzień (w kilkuset początkowych wierszach) ślady pewnego przymusu estetycznego, ślady widocznych starań, aby utrzymać się w poważnym nastroju Sędziego i Podkomorzego<sup>1</sup>, potem ów przymus, wywołany chęcią dostosowania się do tonu sielanki Goethego, znika, szeroką falą rozlewa się humor, w którego blaskach zmartwychwstaje ginąca epoka. Już nie długie dialogi, ale rwący strumień życia, poeta zstępuje „do głębi warstw narodowych, do zaścianków i taratatek folwarcznych“<sup>2</sup>. Z początku przeto walczyły z sobą dwa wpływy, bo i Walterscotowska metoda (kompozycyjna) rysowała się już od pierwszej książki, wnet jednak przeważył wpływ poezji „Waverleya“, dzięki czemu społeczeństwo polskie otrzymało dzieło pod względem stylu wprawdzie niejednolite, ale za to zawierające w sobie stokroć więcej pierwiastków życia od znakomitego utworu Goethego. I stokroć — choćby się wszyscy germaniści obrazili — poetyczniejsze. Czemuż tego raz jasno nie powiedzieć?

Łączą więc „Pana Tadeusza“ z WScottem podobieństwa zewnętrzne i wewnętrzne.

Kompozycja, w części pomysł osnucia intrygi, środki techniczne, kategorie typów, „technika nastroju“, sposoby oddziaływania na wyobraźnię (w określonych kierunkach), to wszystko strona zewnętrzna; „niewidzialny pył miłości“, oddanie pierwszeństwa sprawie publicznej nad cierpieniami i losami jednostek, odsłonięcie skarbów życia i charakteru narodowego, to węzły wewnętrzne.

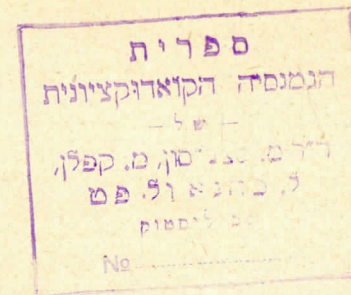
Mam to przekonanie, że Mickiewicz świadomie posługiwał się metodą walterscotowską i z świadomością za przykładem Scotta postanowił wskrzesić obraz pokolenia, jego obyczaju, jego dążeń, jego uczuć w dobie przełomowej, kiedy to pokolenie ustępowało pola nowemu. Wszakże świadomie tworzył typ powieści bajronowskiej i oryentalnych sonetów. Reminiscencje tylko w szczegółach, gdzie one są, uważałbym za nieświadome. Ale czyż to w jakikolwiek sposób mogłoby obniżyć wartość i znaczenie „Pana Tadeusza“? Raczej podwyższyć, bo w wykonaniu — jak na to tylokrotnie zwracaliśmy uwagę — Scott okazuje tylko wielki talent, Mickiewicz — genialny!

<sup>1</sup> J. Kallenbach, op. cit., II. 159.

<sup>2</sup> Tamże, 153.



Nie mówmy już o intrydze, która, z wyjątkiem „Bride of Lammermoor“, jest u WScotta stale niemożliwie wprost zawiłana, tak że czytelnik gubi wątek, ale spojrźmy na plastykę tu i tam, na dramatyczną wartość obrazów, na to tchnienie poetyczne, dla którego wyrazu niema, ale które chłonie się w siebie i którym się upaja. Spojrźmy na język, istny cud i objawienie w „Panu Tadeuszu“, u WScotta piękny, ale rzadko wznoszący się na wyżyny poezji. A cóż mówić o obrazach przyrody, o tych „perłach gwiazd“, gasnących na dnie niebios, o tych „jasnych mgłach motylów“, o tych borykających się, kręcących, świszczących wicherach, o tem posrebrzaniu, wyzłacaniu mgieł przez słońce... Można zestawiać „Pana Tadeusza“ z Homerem, po to, by wykazać, że od czasów Homera zrodziło się drugie nieśmiertelne arcydzieło, jakiego świat od Iliady nie widział; natomiast zestawianie „Pana Tadeusza“ — o ile chodzi nie o zakres pomysłów — z wszelkimi innymi utworami rodzaju epicznego okaże się zawsze, choćby dla znakomitego twórcy, choćby dla twórcy, którego dzieła stały się podnietą dla twórczości Mickiewicza — niebezpieczne.



Przypisy.

I. W rozsnuciu intrygi zachodzą pewne podobieństwa między „Panem Tadeuszem“ a dwoma romansami WScotta: „Bride of Lammermoor“ i „Rob Roy“.

Spór dwu rodów i małżeństwo między potomkami tych rodów, kończące spór, to motyw znany w tradycji literackiej — u nas w „Sarmatyzmie“ Zabłockiego i w „Zemście“ Fredry. Ale są wskazówki, że w rozprawieniu tego motywu, z innym zresztą rozwiązaniem, odegrał pewną rolę także romans Scotta „Bride of Lamm.“. Zwróciłem na to uwagę w cytowanym już szkicu porównawczym „Hrabia w Panu Tadeuszu a Don Kiszot“ (1900) w słowach: „Rozpoczynając akcję celem ukarania Sopliców i pomśzczenia krzywd doznanych, martwił się Hrabia tem tylko,

„...że ten Soplica stary nie ma żony,  
Lub córki pięknej, której ubóstwiałbym wdzięki!  
Kochając i nie mogąc otrzymać jej ręki,  
Nowa by się w powieści zrobiła zawilość:  
Tu serce, tam powinność — tu zemsta, tam miłość!

Widocznie był Hrabia pilnym czytelnikiem romansów WScotta i przypominał sobie „zawilość“ z „Łucji z Lammermoor“, w której Edgar Ravenswood, syn lorda Allana, skrzywdzonego przez Wiliama Ashtona, poprzysiągłszy wydziercy mienia krwawą zemstę, zakochał się później w jego córce, Łucji i znalazł się w fatalnej kolizji“.

Wszelako — dodajmy obecnie — nietylko o to chodzi, przez jaki pryzmat patrzy Hrabia na spór dwu rodów, ale także o istotne analogje w tym sporze. A więc Hrabia, choć również potomek rodu skrzywdzonego, bywa u swych wrogów mimo przestróg wiernego sługi, ucztuje z nimi, poluje, jak Edgar bywa gościem w domu Ashtonów. W ostrzeżeniach Gerwazy przejął



na siebie rolę Caleba, a więcej jeszcze starej sługi Ravenswoodów Alice, której nienawiść ku Ashtonom nie pozwala się nigdy pogodzić z nowymi panami zamku. Czy chce pan — mówi Alicja — zasiadać przy stole, który był niegdyś własnością pańskiego ojca, jako towarzysz i członek rodziny jego pysznego następcy?... i jego, mordercę pańskiego ojca, nazwać swoim szanownym teściem i szlachetnym opiekunem?...<sup>1</sup> Przypomnieć też trzeba długotrwały proces i scenę, kiedy Ashton z powodu zajścia na pogrzebie lorda Allana w tej chwili spisuje wszystkie okoliczności, imiona obecnych, ażeby wytoczyć skargę przeciw Edgarowi o naruszenie spokoju, wreszcie wrażenia, jakich doznaje Edgar w zamku ongiś Ravenswoodów, dziś zajętym przez Ashtonów (XVIII). (Porówn. prof. Windakiewicza „Proleg. do P. T.” s. 154—5).

Wszystko to, jak widzimy, reminiscencje drugorzędno znaczenia, nie mówiące nam naprawdę nic istotnego o stosunku „historji szlacheckiej” do romansów Scotowskich.

O podobieństwie pewnych pomysłów z „Rob Roya” pisze prof. Windakiewicz na str. 151—2. Te podobieństwa to stosunek młodego Osbaldistona do Diany, Diany do rodu Osbaldistonów, rola ojca Diany Vaughana, ukrywającego się w szacie zakonnej przed władzą, czynnego w akcji powstańczej. By jednakowoż podobieństwo intrygi w „Panu Tadeuszu” i w „R. Royu” było zdumiewające, na to trudno się zgodzić. Raczej stwierdzić należy, że na węzeł jej złożyły się pewne elementy z obu wspomnianych romansów Scotta, ale całość intrygi w „Panu Tadeuszu” odbiega zarówno od „Bride of Lamm.” jak i od „R. Roy”, intryga w „historji szlacheckiej” nie jest, broń Boże, kopją. Zresztą, powiedzmy szczerze, podobieństwa w intrydze to rzecz błaha.

II. Obok akcji głównej, streszczającej się w trzech wątkach, rozwija się w „Panu Tadeuszu” nadto w szeregu epizodów zabawny spór między Asesorem a Rejentem (I 576, 679, II 738, chwilowa zgoda, III 787, IV 721, 849, V 533), wnosząc do poe-

<sup>1</sup> „Are you prepared to sit lowest at the board which was once your father's own, unwillingly, as a connection and ally of his proud successor?... and call your father's murderer your worshipful father-in-law and revered patron?...“ („The Bride of Lammermour”, wyd. lipskie Tauchnitz, 1858 s. 210).

matu pierwiastek komizmu. Z osnową spór ów się nie łączy, nie wywiera na nią żadnego wpływu. Wyrażono przypuszczenie, że jest to echo anegdoty o zakładzie i sporze Borowskiego i Sołohuba z opowiadań Rzewuskiego „Pan Borowski”<sup>1</sup>; wszelako punktów stycznych niezmiernie tu mało. Raczej by już więc należało przyjąć, że Asesor i Rejent to Ksawery Bojanowski i Prot Górzeński, dwaj myśliwcy wielkopolscy — według tego, co nam przekazał Klemens Kantecki<sup>2</sup>, zwłaszcza, iż Mickiewicz — jak niedawno wykazał prof. J. Kallenbach — nawet przy kreśleniu tych postaci, które dotychczas uważaliśmy za fikcyjne, miał żywy wzór przed oczyma. Ale co innego geneza postaci, a co innego geneza motywu. Motyw zabawnego, namiętnego sporu, biegnącego równolegle z akcją główną, lub z jej częścią, jest motywem WScotowskim, a autor „Waverleya” umie przy jego pomocy osiągać świetne efekty komiczne. Szczególnie w „Monastery”, gdzie o. Eustachy i Henryk Warden po długim niewidzeniu, po serdecznym uściśnieniu sobie rąk, wpadają odrazu w namiętny spór teologiczny, przyczem ze strony o. Eustachego padają słowa, jak uderzenie pałki, a ze strony Wardena uwagi zjadliwe (XXXI). Nastaje wprawdzie chwilowe zawieszenie broni, ale przy pierwszej sposobności zwada wybucha na nowo (XXXII), bo i Warden „był zawsze gotów i uzbrojony do sporu” i o. Eustachy „nie mniej wojowniczy”, Pohamował się jednak o. Eustachy, niestety nie na długo. Pierwsze tłumaczenie tekstu prowadzi do nowego wybuchu (XXXII), a następstwem zapobiega tylko wmięszanie się Christiego Clinthill, wszelako maluczko, a dwaj teologowie, jak zapaśnicy, ruszą na nowo na siebie, zbrojni arsenałem argumentów (XXXVII). Ich zaciętrzewienie, w szczególności zaciętrzewienie o. Eustachego, dzięki odzywającej się od czasu do czasu ironji Wardena, wywołuje najszczerze efekty komiczne. Nie mniej zabawny jest spór — również teologiczny — między Holdenoughem a Rochcliffe-Albanym w „Woodstock”, zwłaszcza kiedy obaj wpadają w pasję (XXXVI), ale najzabawniejszy może Oldenbucka z sir Arturem Wardourem w „Antiquary”, wznawiany i opadający (w r. VI na temat ludu Pików, a według sir Artura Wardoura Piktów).

<sup>1</sup> S. Windakiewicz op. cit. 74—76.

<sup>2</sup> Porówn. H. Biegeleisen op. cit. LVI.



Ktoby szukał analogii bliższych, zawiódłby się zupełnie. Niema podobieństwa ani w treści zwady (w „Panu Tadeuszu” rozwija się przed czytelnikiem spór myśliwski), ani w inscenizacji, ani w postaciach. Epizody Mickiewiczowskie są co się zowie oryginalne, więcej też w nich życia, bezpośredniości, niż u WScotta, ale chodzi o sam pomysł wprowadzenia motywu zabawnego sporu, sporu namiętnego, nie wiążącego się z akcją, a wnoszącego w poemat pierwiastek wesołości. Tu potrącenie wyszło prawdopodobnie od WScotta.

III. Zamków (opisanych rozmałą metodą) w romansach Scotta wprost mnóstwo (zamek Kenilworth, wygląd, dzieje budowy, zamek Knockwinnock w „Antiqu.”, Ellangowan w „Manner”, Rotterwood w „Ivanh.” itd. itd.). Zazwyczaj zamek, czy jego ruiny, stare komnaty, sale, ktoś ogląda, często są dwie osoby, z których jednej przeszłość zamczyska jest znana, i ta postać spełnia rolę jakby *sui generis* przewodnika. (Geneza tej metody tkwi oczywiście w Homerze). Tak jest np. w „Monast.”. Najpierw opis, budowle, należące do zamku, w upadku, przeważnie puste, choć „w czasach wielkości domu Avenel przebywała w nich znaczna załoga, składająca się ze zwolenników rodu i służby”. Gdy Warden i Halbert ujrzeni olbrzymią budowlę, Warden zatrzymał się i wsparty na swym kij, poczyną przypatrywać się jej z wielką uwagą, a wówczas Halbert opowiada mu o przeszłości zamczyska, o dawnych jego właścicielach, miłowanych w czasie pokoju, budzących grozę w czasach wojny, opiekunach swoich ludzi<sup>1</sup>. Tak w „Woodst.” Ioliffe oprowadza Tomkinsa po salach zamkowych i objaśnia go, jakie przeznaczenie miała która sala, co się w której działo. (Wyd. lipsk. 1871, s. 65) W „Ivanh.” Cedric w sali zamku swego wroga (Front de Boeuf) uprzytamnia sobie dzieje tej sali: tu jego ojciec brał udział w słynnym bankiecie, sala ta nie mogła pomieścić mnogich przewodców saskich itd. — przerywa mu ciągle Athelstane trywjalnymi uwagami (s. 247). Wogóle często nietylko z zamkiem zapoznaje się

<sup>1</sup> „Yonder castle was built by the old lords of Avenel, men as much beloved in peace as they were respected in war. They were the bulwark of the frontiers against foreigners, and the protectors of the natives from domestic oppression. The present usurper of their inheritance no more resembles them, than the nightprowling owl resembles a falcon because she builds on the same rock”. (s. 254).

czytelnik, ale i z wrażeniami, jakich jedna z osób, oglądając całość, czy części całości, doznaje.

Czasem zamek, dzięki oświetleniu, zmienia na pozór wygląd, wymiary. Edgarowi w „Br. of L.” w świetle księżyca „wieża wąska i wysoka z jasno-szarego kamienia zjawiała się... jak olbrzymi upiór” (s. 87), podstawa zamku Avenel wydawała się większą niż była istotnie. („The Mon.” 252).

Powtarza się też motyw powrotu bohatera do komnat niewidzianych od lat dzieciństwa i wrażeń, doznawanych wówczas, jak w „Woodst.”, gdy Markham Everard wchodzi do izby, w której upłynęło mu tyle szczęśliwych chwil młodości: „Oto szafa, którą (ongis) oglądał z najwyższym zachwytem otwartą... tam wisiał stary obraz rodzinny...” (89—90). Albo powrót Henryka Mortona do domu swego wuja po latach. Dom pusty. Wchodzi do jednej z komnat. Tu opanowują go uczucia owego trwożnego poszanowania, które budziły się w nim zawsze, gdy jako chłopcu pozwolono mu wejść do tej komnaty; mniemał w one czasy, że tylko w książęcym pałacu znajdują się podobne. Teraz krzesła na krótkich nogach i z prostymi oparciami, miedziane świeczniki, tapety i inne rzeczy i sprzęty straciły dla niego wiele ze swego uroku, lecz dwa przedmioty przejęły go uczuciami różnorodnymi: portrety dwóch braci...<sup>1</sup>.

Ale i Mickiewicz sam powracał do domu po latach i podobnych wrażeń mógł doznawać. Rozstrzygnąć, gdzie kończy się refleks przeżyć, a zaczyna działanie nieświadomej reminiscencji, często wprost niepodobna.

IV. Można by jeszcze zwrócić uwagę na sposób prowadzenia akcji pod koniec i ostatecznego rozwiązania wątku.

WScott, jak wspomnieliśmy, porównywa bieg akcji do pędu

<sup>1</sup> „On entering the oak-parlour, he could not but recollect the feelings of solemn awe with which, when a boy, he had been affected at his occasional and rare admission to an apartment, which he then supposed had not its equal save in the halls of princes. It may be readily supposed, that the worked-worsted chairs, with their short ebony legs and long upright backs, had lost much of their influence over his mind; that the large brass and irons seemed diminished in splendour; that the green worsted tapestry appeared no masterpiece of the Arras loom; and that the room looked, on the whole, dark, gloomy, and disconsolate. Yet there were two objects, „The counterfeit presentment of two brothers, which, dissimilar as those described by Hamlet, affected his mind with a variety of sensations”. („Old Mort.”, 403—4).



kamienia, puszczonego ze wzgórza ręką chłopca. Zrazu jest to bieg powolny, gdy jednakowoż osiągnie już pewien stopień chyżości, toczy się błyskawicznie, przeskakuje rowy i płoty. „Tak jest również z biegiem opowiadania. Przy zdarzeniach początkowych nie unika się szczegółów, ażebyś ty, łaskawy czytelniku, zdołał poznać charaktery raczej przez osnowę, niż przez nudny środek opisywania; gdy jednakowoż opowiadanie zbliża się ku końcowi, pomija się bez namysłu okoliczności — choćby nawet ważne — które wyobrażenia twoja musi przewidzieć i przyjdzie ci już samemu domyślać się i uzupełniać te szczegóły, których wyluszczeniem dokładnem nadużyłoby się cierpliwości twojej”<sup>1</sup>. Tak też dzieje się niemal we wszystkich romansach WScotta, a tak w pewnej mierze i w „Panu Tadeuszu“, ks. XI i XII — już nie tok szeroki, ale jakby obok siebie ustawione obrazy rodzajowe, prawie luźne: Zosia i Tadeusz, Rejent jako narzeczony (jak do tego doszło, niech się domyśli czytelnik), zgoda Asesora z Rejentem, Hrabia jako pułkownik, nowa para narzeczonych: Asesor i Tekla Hreczeszanka (niespodzianka prawdziwa dla czytelnika, autor skąpi mu szczegółów zupełnie) itd. Ale czy to wpływ lektury WScotta, przejęcia się jego metodą, w tym wypadku pewności niema. Wiemy, że Mickiewicz nad ostatnimi księgami pracował z gorączkowym pośpiechem, że rzucał na papier luźne obrazy, sceny, że je później dopiero łączył.

Metodę ostatecznego rozwiązywania wątku odziedziczył WScott po swych poprzednikach. Powiadamia on czytelnika w epilogu o losach nie tylko głównych figur, ale i osób drugorzędnych (w P. T. Rejent, Asesor, Gerwazy) i pokazuje raz jeszcze najrozmaitsze postaci, które występowały w toku akcji (w P. T. Podkomorzy, Wojski, Woźny, Maciej Dobrzyński, Jankiel, Buchman, Sak...). O ile się figur tych nie pokazuje, przynajmniej się o nich wspomina (Kropidło, Brzytwa). Sposób to, który szeroko także rozkorzenił się jeszcze przed WScottem w powieści francuskiej (Marivaux), a w ślad za nią i w polskiej, poczynszy od „Malwiny“, dlatego też nie można utrzymywać, że w tym wypadku oddziałał właśnie koniecznie WScott.

V. Słowo w tej sprawie.

Podjezwać Mickiewicza, że kreśląc w „Panu Tadeuszu“

<sup>1</sup> „Wawerley“, LXX, 465.

obrazy przyrody litewskiej, które on sam uważał za najcenniejsze klejnoty w całym poemacie, brał wzór z WScotta, czy z kogokolwiek, byłoby to samo, co przypuszczać, że Michał Anioł tworzył swe arcydzieła na sposób Domenica Ghirlandaja. Mickiewicz, pisząc „historję szlachecką“, był już twórcą Sonetów krymskich, w których złożył dowody, że umie patrzeć, jak mało kto, że jest niezmiernie wrażliwy na barwy, na siłę i odcienie barw, słowem, że co widzi, umie odtworzyć z plastyką dotychczas nieznaną. A w „Panu Tadeuszu“ mistrz struny nateżył i dał arcydzieła, może największe w całej epickiej poezji świata.

Ale i genialne talenty uczy nierzadko ktoś patrzeć, wyrabia w nich bystrość spostrzegania, staje się tą podniętą, dzięki której potem uczeń pozostawia za sobą o sto mil nauczyciela. Pokazało się to i na Mickiewiczu już w „Grażynie“. „W dekoracji — tego poematu — upatrywać... należy wpływu poezji najnowszej, w której koloryt nocny jest zasadniczą cechą, głównie zaś cechą Ossjana i Waltera Scotta. Z jakim zaś efektem Ossjan i Walter Scott wprowadzają do swych opisów ten zaniedbywany w poezji dawniejszej, a pełen sentymentu motyw księżycowej nocy i wogóle krajobrazu i scen nocnych, oblaných raz światłem i rzucających tajemnicze cienie, to znowu ginących w mgle i mroku, powszechnie wiadomo”<sup>1</sup>. Wpływ tej poezji najnowszej zaważył i na balladach Mickiewicza („Świtezianka“), a — zdaje się — zaznaczył się i na „Panu Tadeuszu“.

Walter Scott w romansach swych dawał (odmiennie jak w poematach) trzy typy krajobrazów: albo są to obrazy szerokie, jakby oglądane z lotu ptaka, albo dzikie, górskie, nastrojowe, albo też drobne z maistrą wykończone pastele. Ostatnie pełne są efektów świetlnych i kontrastów. Kontrasty nie tyle polegają na ustosunkowaniu jakości barw, na kolorystyce, ile na przeciwieństwach światła i cienia z jednej strony, z drugiej zaś na ruchu i nagłym jego zwolnieniu lub pozornem czy rzeczywistem ustaniu, dalej na zabarwieniu tego ruchu, graniczącem z personifikacją. Otóż ów ostatni typ z wszystkimi najistotniejszymi jego znamionami znajdujemy także w „Panu Tadeuszu“ po kilkakroć.

<sup>1</sup> W. Bruchnalski, wstęp do Grażyny, op. cit., s. 8.



Przypomnijmy sobie dwa kontrastowe stawy, dwa strugi i efekty świetlne, wydobyte z gry blasków księżyca i cieni (w ks. VIII):

„Jeden staw, co toń jasną i brzeg miał piaszczysty,  
Modrą piersią jęk wydał cichy, uroczysty;  
Drugi staw, z dnem błotnistem i gardzielem mętным,  
Odpowiedział mu krzykiem żałośnie namętным.

Ten fortissimo zabrzmiał, tamten nuci z cicha,  
Ten zdaje się wyrzekać, tamten tylko wzdycha.

(41—58)

Potem znów kontrasty: jeden staw miał jagody gładkie czyste, drugi ciemniejsze nieco... A dalej

Z nich dwa strugi, jak ręce związane pospołu,  
Ściskają się. Strug dalej upada do dołu:  
Upada, lecz nie ginie, bo w rowu ciemnotę  
Unosi na swych falach księżyca po złotę.

Światło w rowie na drobne drzazgi się roztrąca,  
Chwyta je i w głąb niesie toń uciekająca,  
A z góry znów garściami spada blask miesiąca.  
Myślałbyś, że u stawu siedzi Świtezianka;  
Jedną ręką zdroj leje z bezdennej dzbanki,  
A drugą ręką w wodę dla zabawki miota  
Brane z fartuszka garście zaklętego złota.

Dalej z rowu wybiegłszy, strumień na równinie  
Rozkręca się, ucisza: lecz widać, że płynie“.

Tu przedziwne piękne porównanie do węża znikającego we mchu lub paproci:

„Tak strumień kręcący się chował się w olszynach...”

(596—617)

A teraz strumień w lesie (w ks. III):

„... strumień z pod kamienia  
Szumiał, tryskał i zaraz, jakby szukał cienia,  
Chował się między gęste i wysokie zioła,  
Które wodą pojone bujały dokoła;  
Tam ów bystry swawolnik, spowijany w trawy  
I liściem podesłany, bez ruchu, bez wrzawy  
Niewidzialny i ledwie dosłyszany szepce...”

(300—306)

Popatrzmyż teraz na podobny typ obrazów ruchomych i unieruchomionych, z kontrastami światło-cieniowymi, z efektami świetlnymi u W. Scotta:

„O ćwierć mili od zamku łączyły się dwa strumienie, tworząc potok. Większy ze strumieni płynął z długiej, pustej doliny, ciągnącej się, jak daleko oko mogło sięgnąć, bez zmiany aż do łańcucha wzgórz, które zamykały widnokrąg. Drugi strumień, wypływający na lewo od drogi z gór, zdawał się wytryskać z wąskiej, ciemnej rozpadliny między dwiema skałami. Strumienie te różniły się między sobą najzupełniej. Pierwszy był spokojny, bieg jego był nawet leniwy, od czasu do czasu zataczał kręgi głębokich wirów, a nieopodal spoczywał już jak ciemnobłękitne bagno; — natomiast mniejszy srożył się w gniewnym uniesieniu i pędził szybko, wydostawszy się z pośród skał...”

(„In a spot about a quarter of a mile from the castle, two brooks, which formed the little river, had their junction. The larger of the two came down the long bare valley, which extended, apparently without any change or elevation of character, as far as the hills which formed its boundary permitted the eye to reach. But the other stream, which had its source among the mountains on the left hand of the strath, seemed to issue from a very narrow and dark opening betwixt two large rocks. These streams were different also in character. The larger was placid, and even sullen in its course, wheeling in deep eddies, or sleeping in dark blue pools; but the motions of the lesser brook were rapid and furious, issuing from between precipices...“, „Wav.“, (151—2).

I również w „Wav.“:

Ogród opadał ku szerokiemu strumieniowi, „który płynął dalej powoli i gładko, dopóki tworzył granice ogrodu; na samym końcu tegoż rozlewał się z hałasem i szumem ponad silną tamą i tworzył wodospad... Po tym czynie bohaterskim strumień przybierał znów swą rwącą, dziką postać i gubił się w głębokiej, lesistej dolinie...” (59—60)

Albo:

„Strumień barwy jasnej, połyskliwie brunatnej biegnie ze szmerem wśród zakrętów i załamań przez tę okolicę roman-



tyczną, częścią widzialny, częścią zakryty drzewami, które osłaniają jego brzegi..." („Old Mort. 127) itd.

Na efekty świetlne, nietylko księżycowe (światło i cień) jest WScott wyjątkowo czuły.

Wyprawa na łodziach z pochodniami w noc (w „Mann.“). Przypatruje się jej Harry Bertram. „Teraz światło zmalowało do wielkości połyskującej gwiazdy, zdającej się znaczyć promień swój w wodzie, jak światła, które według podań miejscowych boginki wodne rozniecają, ażeby zaznaczyć grób swych ofiar. Potem coraz się zbliżało, rosło, jaśniało, aż jaskrawy płomień oblał brzegi, skały i drzewa i pomalował je mglistym blaskiem, a potem znów nagle rozprzestrzeniła się ciemność — rozjaśniana tylko przez blade światło księżyca". (W r. XXVI, gdzie opisany połów łososi).

„Szeroki, gorący promień" pada na „ponurą, chłodną aleję liściastą" („Wav." VIII), blask ognia barwi skałę purpurowo, przez co ta odrzyna się od reszty wybrzeża, pograżonego w cieniu, oblewanego tylko od czasu do czasu bladym światłem księżyca (t. XVII); zwarta masa drzew pograża wszystko w ciemności, a tylko widnieją tu i ówdzie księżycowe jasne plamy („Woodst." V) itd. Są to efekty Ossjanowskie, ale już bez Ossjanowskiej rozwiewności, choć i ta się zdarza. Natomiast kolorystyczne efekty rzadkie w romansach Scotta.

Więc jakież stosunek tych obrazów przyrody do Mickiewiczowskich w „Panu Tadeuszu"? Tych — to znaczy: obrazów typu trzeciego. Stosunek motywu — do artystycznego, mistrzowskiego wcielenia jego w życie. Wrażliwość na  *pewne*  zjawiska w przyrodzie, na piękno tych zjawisk rozbudził w Mickiewiczu zdaje się WScott, ale różnica między artystyczną realizacją spostrzeżeń u Scotta i Mickiewicza jest taka, jaka zachodzi między nutą mazurka ludowego a mazurka Chopina — wystarczy uprzytomnić sobie obraz dwu strumieni i dwu stawów.

Nie potrzeba dodawać, że o ile chodzi o inne typy obrazów przyrody, zwłaszcza zaś kolorystyczne, tam Scott nie mógł być nawet podniętą. Scott ani w cząstce nie rozróżniał tak siły natężenia, soczystości, tonów i półtonów barw, jak Mickiewicz. Pod słowa Mickiewicza „można podkładać tony barwne i malować w zupełnej zgodzie z harmonją istniejącą w naturze, a więc jedynie obowiązującą. Obrazy jego są w znacznej części, a nie-

które całkowicie, komponowane na kolor. Roztacza on całe bogactwo plam barwnych, a mając ciągle w umyśle przytomne to oświetlenie, w jakim je opisuje, wydobywa je mniej lub więcej silnie, odpowiednio do siły ich tonu... Widział on najsubtelniejsze odcienie i odbłaski barw..."<sup>1</sup>.

Trudno o sąd bardziej kompetentny.

VI. Tak owe epizodyczne postaci z szarej masy Highlanderów, jak i figury znaczące ze sfery wyższej, czy sfer wyższych, posiadają swój własny styl, swoją dykcję. Inaczej mówi Oldbuck, inaczej Olchitrée, inaczej Mackitschinson, inaczej Elspeth Mucklebakit; inaczej baron Bradwardine, inaczej Macwheeble, inaczej mr. Ebenezer Cruickshanks, inaczej Talbot, inaczej Gilfillan itd., itd. Styl, dykcja każdej osoby odpowiada jej charakterowi, właściwościom, sferze, do której się zalicza. Dykcja oryginałów (pedantów, figur cervantesowskich...) będzie bardziej oryginalna, sposoby wyrażania się, zwroty osób ze sfer niższych będą bardziej barwne, bardziej swoiste, niż osób ze sfery wyższej. Usiłowania w tym kierunku, w kierunku dostosowania charakteru dykcji do charakteru i położenia towarzyskiego postaci, spotykamy już u Fieldinga i Smolletta, ale WScott uczynił tu wielki krok naprzód, stworzył szkołę<sup>2</sup> — podobnie, jak przez wprowadzenie do swych romansów ożywionego dialogu.

W romansie polskim próby wprowadzenia realizmu dykcji były już w XVIII wieku, ale dopiero trzeci dziesiątek wieku XIX-go przyniósł w tym kierunku coś istotnego (mniej w „Janie z Tęczyna", więcej i szczęśliwiej w „Panu Unterlejtancie Wojciechu"), naprawdę zaś zagadnienie to rozwiązał dopiero romans nasz w czwartym dziesiątku tegoż stulecia dzięki ożywczemu działaniu dykcji figur walterscotowskich. Inaczej było w komedji. Tam wprawdzie poprzednicy Fredry indywidualizację stylu osiąkali „w sposób ...czysto zewnętrzny i wkładali w usta sarmatów dosadne wyrażenia, stare zwroty i przysłowia, w usta palestrantów — różne terminy techniczne, w usta modnych żon — wyrazy francuskie itd.", ale za to sam Fredro ma już „na swoje rozkazy — jak Molier — sto języków i sto stylów"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> S. Witkiewicz. Sztuka i krytyka u nas. Warszawa 1891. Wyd. II. Mickiewicz jako kolorysta, s. 97 n.

<sup>2</sup> Porówn. D. II, 189 n.

<sup>3</sup> I. Chrzanowski. O komedjach Aleksandra Fredry. Kraków, 1917, s. 139.



W „Panu Tadeuszu” „*zamiast* jednego tonu, jednego stylu i sposobu przedstawienia rozmaitych dialogów jest każda mowa osoby... inaczej stylizowana. Mickiewicz używa charakterystycznego, czyli indywidualnego stylu...”, „nie opisuje mowy swych osób”<sup>1</sup>. Co za szczęście! Istotnie indywidualizacja dykcji święci w „historji szlacheckiej” prawdziwe tryumfy. Myśliwska gwara Rejenta, sądowych latynizmów pełna mowa Podkomorzego, o fałszywie naiwnym lub fałszywie patetycznym tonie dykcja Telimeny, woźniński styl Protazego, Shaftonowskie błyskotki ostatniego z Horeszków, pedantyczna systematyka Buchmana itd., itd., to po Fredrze druga w Polsce w tak szerokim zakresie i tak świetna realizacja hasła, które stało się niebawem artystycznym nakazem. Czy pod działaniem WScotta? Wolno przypuścić, że wpływ autora „Waverleya” zaważył na szali, ale przedewszystkiem trzeba powtórzyć słowa wyrzeczone o Fredrze, że poeta „wyzbywał się podczas procesu twórczości własnej duszy i żył duszą swoich dzieci wieszczych, które właśnie dlatego mówią swoim własnym, nie swego twórcy, językiem”<sup>2</sup>.

VII. Metoda ta panuje wszechwładnie nietylko w „Waverleyu”, ale we wszystkich romansach WScotta. W „Heart of Midl.”: Porteous ma być stracony, ale wyrok zawieszono; wzburzenie wskutek tego, jacyś ludzie przebiegają tłum, rzucają szepem jakieś słowa — i charakterystyczna rozmowa Piotra Plumdamas, pani Howden, panny Damahoy i Saddletree, p. Howden narzeka, że darmo zapłaciła za okno, siodlarz Saddletree, który ma się za znawcę w kwestjach prawnych, wywodzi w sposób zabawny, na czym polega wina Porteousa. Albo: tłum powiesił Porteousa (scena wstrząsająca), a bezpośrednio potem pyszny laird Dumbiedikes. A dalej Butler aresztowany, podejrzany o zbrodnię — i scena z przesłuchaniem nałogowego złodzieja J. Ratcliffe; sąd zbiera się, by rozstrzygnąć sprawę oskarżonej o dzieciobójstwo Effie Deans — Saddletree gra w sali wielką figurę, wyszukuje miejsce Deansowi!; Effie skazana — humorystyczna scena między panią Howden a panną Damahoy (kwestja wieku panny Damahoy); posłuchanie u królowej, głęboko wzruszające — rozmowa Jeanie z księciem Argyle o serach. W „Q. Durw.”:

<sup>1</sup> H. Biegeleisen, op. cit. 291. 292.

<sup>2</sup> I. Chrzanowski, op. cit. 141.

Quentinowi grozi śmierć — bankiet wojskowy, na którym Crawford upomina gwardzystów, że za wiele ciągną (a sam daje przykład); Quentin D. odbywa spisek mający na celu porwanie Izabeli, obmyśla sposoby zapobieżenia katastrofie — podstarzała Hamelina wdzięczy się do Q.; zbrojne bandy dobywają się do zamku, groza, Quentin postanawia za wszelką cenę ocalić Izabelę, plan ucieczki, w drzwiach ukazują się dwie zawelonowane kobiety. Niestety żadna z nich nie jest Izabelą (jedna to Marthon, druga Hamelina). Quentin przerażony pędzi z powrotem szukać Izabeli, a wtedy Hamelina, zrozumiałwszy wreszcie, że Q. o niej nie myśli, pada na ziemię i poczyną czynić gorzkie wyrzuty cyganowi Hayraddinowi: „potworze! a mówiłeś, żeś w gwiazdach wyczytał nasze połączenie”... „Ba — odpowiada cygan — w gwiazdach było, ale co i gwiazdy pomogą, gdy mężczyzna nie chce się żenić”. Albo przerażające sceny w zamku, Izabelę wynosi Quentin na pół omdłą — zabawne narzekania po drodze Pavillona; w domu Pavillon, wielki polityk, okazuje się bohaterem pantoflowym. W „Abbot” Roland wypędzony przez Marię opuszcza zamek — wyborny dialog pełnego godności marszałka dworu Wingate z Lilią; Roland po scenie z Ralfem poczyną gorzko płakać — świetna, humorystyczna scena z Woodcockiem; bitka w Edynburgu, Roland dobywa miecza, naciera — zabawne przeżalenie Woodcocka i jego uwagi itd. W ten sposób przeplatają się sceny tragiczne, patetyczne, wzruszające z humorystycznymi w większości romansów WScotta, szczególnie jednak w „Antiquary” i w „Old Mortality”, gdzie metoda ta święci istotne tryumfy. W „A Legend of Montr.” nastrój powagi, grozy rozprasza za każdym razem Dugald Dalgetty, w „Fair Maid of Perth” Oliver Prodfute i gospodyni Glover, Dorota. W ogóle zaś w żadnym z romansów nie omieszka WScott „przechodzić szybko od rzeczy poważnych do wesółch”.

Że też sama metoda panuje w „Panu Tadeuszu” (próbował jej już Niemcewicz w „Janie z Tęczyna”) — zbyteczna przywodzić na pamięć. „Po opowiadaniu Gerwazego o śmierci Stolnika następuje scena komiczna z Hrabią, po „Bójce” epizod na krążanku, obok tragicznej sceny poznania Robaka umieszczono bezpośrednio scenę z Tadeuszem...”<sup>1</sup>. Dodajmy jeszcze: po

<sup>1</sup> Biegeleisen, I. c. 160. Uwaga ta wymaga sprostowania: epizod na krążanku nie jest humorystyczny, ale bezpośrednio po nim następuje świetne



groźnej scenie, kiedy nad Hrabia zawisła śmierć i po koncercie Wojskiego — bezpośrednio zabawny spór Asesora z Rejentem („A co? fuzyjka moja?...”), po wzruszającej rozmowie Sędziego z Robakiem i ułożeniu dorywczego planu działań powstańczych — nieśmiertelna wyprawa Woźnego, usiłującego za wszelką cenę zająć „stanowisko konopiane“.

Na zmianę nastroju wpływają też niejednokrotnie anegdoty, wsunięte opowiadania, jakkolwiek rola ich w romansach Scotta nie jest ściśle określona, i wnoszą one raczej z sobą żywioł gawędziarski, lub też mają wywołać obrazy przeszłości (w „Waverleyu“ opowieść o Willibercie W., w „Kenilworth“ o błakającym się duchu Mervyna, w „The Pirate“ „przerywana opowieść Klaudyusza Halcro o poznaniu w Londynie znakomitego poety angielskiego Jana Drydena“, w „F. Maid of P.“ opowieść o walce Wallace'a z korsarzem Longueville<sup>1</sup> itd.

W „Panu Tadeuszu“ mamy anegdotę Telimeny o małym czynowniku i Wielkim Łowczym Kozodusinie, Wojskiego o Domejce i Dowejce, tudzież o Rejtanie i księciu Denasów. W szczególności brak oczywiście wszelkiego podobieństwa, chodzi jedynie o sam fakt wplatania opowieści i anegdot. O ile W. Scott tu oddział, stwierdzić trudno, przerywanie opowieści o Domejce i Dowejce zdawałoby się wskazywać związek z „The Pirate“, jak na to zwrócił uwagę Windakiewicz<sup>2</sup>. Pewności w tym względzie niema.

„oświadczenie“ Woźnego, a potem jeszcze świetniejsza scena (o ile chodzi o humorystyczny jej charakter), dialog Gerwazego z Hrabia.

<sup>1</sup> To opowiadanie wtrącone jednak przez autora.

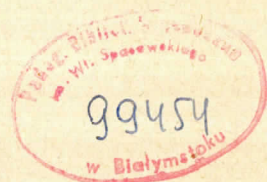
<sup>2</sup> l. c. 148.

## Spis nazwisk.

|                                                                             |                                                        |
|-----------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| Barante 5                                                                   | Jaraczewska 55, 78                                     |
| Bernatowicz 44, 48                                                          | Kallenbach 2, 3, 4, 17, 21, 77, 95, 114, 127, 131      |
| Biegeleisen 24, 29, 49, 50, 68, 79, 103, 104, 110, 119, 131, 139, 140, 141  | Kantecki 131                                           |
| Borowy 48, 55, 64, 71, 110                                                  | Konopnicka 114                                         |
| Brodziński K. 55, 71                                                        | Krasicki 44, 55, 96                                    |
| Bruchnalski 4, 39, 44, 56, 91, 97, 126, 135                                 | Krasiński 104, 112                                     |
| Buonarotti Michał Anioł 135                                                 | Krček 112                                              |
| Burney 26                                                                   | Lewis 47                                               |
| Byron 1, 2, 5, 38, 41, 55, 57, 61, 127                                      | Macaulay 5                                             |
| Cervantes 104—108, 110, 125, 126                                            | Maigron 5, 52, 62, 67, 126                             |
| Chmielowski 11                                                              | Malczewski 41, 48, 55, 64                              |
| Chodźko I. 48.                                                              | Marivaux 134                                           |
| Chopin 138                                                                  | Mickiewicz Fr. 5                                       |
| Chrzanowski 1, 113, 115, 139, 140                                           | Molier 139                                             |
| Cooper 5                                                                    | Mostowska 48                                           |
| Czarnik 5                                                                   | Nehring 104                                            |
| Defoe 47, 53                                                                | Niemcewicz 5, 6, 44, 48, 55, 64, 79, 98, 104, 139, 141 |
| Dibelius 10, 22—3, 25, 28, 30, 35—6, 39, 47—8, 53, 64, 106, 108—9, 139      | Odyniec 4                                              |
| Dickens 115                                                                 | Ossjan 44, 135, 138                                    |
| Edgeworth 26                                                                | Pilat R. 1, 2, 13, 97, 114                             |
| Elliot 113                                                                  | Radcliffe 26, 36, 43, 47, 48, 126                      |
| Fielding 26, 36, 45, 53, 55, 98, 109, 126, 139                              | Ranke 5                                                |
| Finkel 5                                                                    | Richardson 47, 125                                     |
| Fredro A. 65, 104, 129, 139, 140                                            | Ropelewski 6                                           |
| Gaszyński 112                                                               | Rothe K. 84                                            |
| Ghirlandajo 135                                                             | Rzewuski 96, 103, 110, 131.                            |
| Goethe 1, 4, 5, 8, 14, 16, 24, 38, 55, 62, 71, 96, 119, 123, 124, 126, 127  | Sienkiewicz 50                                         |
| Goldsmith 26, 53, 109, 126                                                  | Skarbek 48, 71, 78, 79, 98                             |
| Gostomski 24, 50, 68, 105, 115                                              | Ślępa 71, 72                                           |
| Goszczyński 55                                                              | Śłowacki 6, 41, 64, 113                                |
| Homer 38, 47, 53—4, 61, 70, 72, 77—8, 80—1, 84, 91, 113, 119, 126, 127, 132 | Smollet 53, 55, 106, 109, 126, 139                     |
|                                                                             | Sterne 71, 72, 73, 105, 108, 124, 126                  |
|                                                                             | Szekspir 133                                           |
|                                                                             | Szumło 54                                              |



|                                       |                                     |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| Tacyt 4                               | Windakiewicz 2, 17, 30, 32, 47, 80, |
| Tasso 26, 44, 54, 55, 56, 60, 61, 70, | 96—7, 100—4, 111, 130, 131, 142     |
| 78, 126                               | Wirtemberska ks. 41, 48             |
| Thierry 5                             | Witkiewicz 69, 139                  |
| Towiański 5                           | Witwicki 112                        |
| Volkelt 113, 115                      | Wolter 4                            |
| Walpole 47                            | Zabłocki 129                        |
| Wenger 25, 52, 110                    | Zathey 1                            |
| Wergiliusz 54, 61, 78, 126            | Zbylitowski 96                      |
| Węzyk 48                              |                                     |



## Ważniejsze omyłki druku.

| Str. | wiersz |        | zamiast         | ma być                    |
|------|--------|--------|-----------------|---------------------------|
| 11   | 6      | z dołu | Asthon          | Ashton                    |
| 13   | 19     | z góry | zudzierżgnął    | zadzierzgnął              |
| 15   | 17     | z dołu | czytelnika i    | czytelnika:               |
| 18   | 4      | "      | equibus         | equis                     |
| 21   | 10—5   | "      | tekstu podanego | I tak w księdze I wprowa- |

dza poeta Sopliców, gości Soplicowskich i domowników, w II hrabiego Horeszkę i klucznika Horeszkowskiego, Gerwazego, w IV poszczególne postaci z pośród szlachty zaściankowej, w VI i VII nowe postaci z tej sfery, Maćka nad Maćkami, w IX Moskali, w XI i XII wojsko polskie, wodzów.

| Str. | wiersz |        | zamiast           | ma być                  |
|------|--------|--------|-------------------|-------------------------|
| 23   | 15     | z dołu | Athelotane        | Athelstane              |
| 25   | 11     | z góry | postacią          | inną postacią           |
| 25   | 16     | "      | Goo               | Gov                     |
| 25   | 17     | "      | Rothray           | Rothsay                 |
| 27   | 4      | "      | Dousterwiola      | Dousterwivla            |
| 27   | 5      | "      | Glenallen         | Glenallan               |
| 30   | 9      | "      | jedynie           | jedynymi                |
| 30   | 16     | z dołu | uzupełnia;        | uzupełnia:              |
| 36   | 14     | "      | powiedzieć        | powiedzieć Markhamowi   |
| 36   | 6      | "      | Lovelovi          | Lovelowi                |
| 39   | 1      | z góry | 128) <sup>2</sup> | 128) <sup>1</sup>       |
| 39   | 19     | z dołu | Robak,            | Robak.                  |
| 39   | 17     | "      | mnichem           | mnichem jest            |
| 40   | 19     | "      | Ivorn             | Ivora                   |
| 42   | 15     | z góry | stąd              | stał                    |
| 43   | 19     | "      | myśliwi...        | myśliwi..."             |
| 44   | 4      | z dołu | po wiele          | dodać: zależności co do |
|      |        |        |                   | ogólnego                |
| 47   | 16     | "      | nieszczęścia;     | nieszczęścia:           |
| 47   | 13     | "      | Bodacka           | Bodacha                 |
| 47   | 2      | "      | po Źródłem        | dodać: jednej kategorii |
|      |        |        |                   | wrózb                   |
| 53   | 10     | z góry | duchowego         | duchowego"              |
| 53   | 8      | z dołu | στηθάς θ'ὑποσώντα | στηθάς θ'ὑποσώντα       |
| 53   | 4      | "      | każąc             | każe                    |

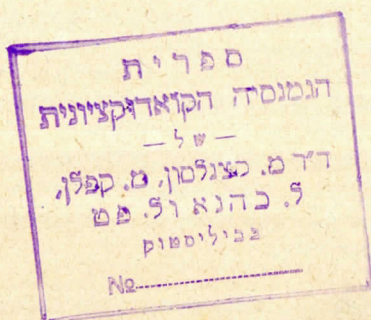


| <i>Str.</i> | <i>wiersz</i> |               | <i>zamiast</i> | <i>ma być</i> |
|-------------|---------------|---------------|----------------|---------------|
| 55          | 13            | <i>z dołu</i> | wewnętrznej    | wewnętrznej   |
| 56          | 13            | <i>z góry</i> | bohaterska     | „bohaterska   |
| 60          | 4             | „             | Arthon         | Ashton        |
| 61          | 1             | <i>z dołu</i> | Marcka.        | Marcka,       |
| 63          | 19            | „             | smugłym        | smukłym       |
| 66          | 7             | <i>z góry</i> | Suknią         | Suknię        |
| 66          | 17            | „             | jak            | „jak          |
| 67          | 8             | „             | wyrażał        | wyraża        |
| 68          | 8             | „             | XII            | XI            |
| 68          | 19            | <i>z dołu</i> | kilkakrotnie   | kilkakrotnie  |
| 71          | 9             | <i>z góry</i> | leben          | bebten        |
| 73          | 18            | „             | pochylony      | pochyliwszy   |
| 74          | 16            | „             | Arthona        | Ashtona       |
| 75          | 5             | <i>z dołu</i> | np.            | up            |
| 77          | 16            | <i>z góry</i> | obrazów        | objawów       |
| 77          | 17            | „             | zewewnętrznych | wewnętrznych  |
| 78          | 14            | „             | Alena          | Atena         |
| 79          | 18            | „             | wypukła        | uwypukła      |
| 80          | 8             | „             | zebrał         | zebrał:       |

## TREŚĆ.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <i>Str.</i> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| Wstęp . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                           | 1           |
| I. Mickiewicz o WScocie. — Cel, przyświecający obu twórcom . . .                                                                                                                                                                                                                          | 3           |
| II. Kompozycja — Trzy wątki — Przybliżanie tła narodowo-politycznego. — Kompozycja pierwszych ksiąg. Wprowadzanie poszczególnych sfer. — Podział ról. — Dwaj bohaterowie. — Postać kierownicza. — Spowiedź przedśmiertna. — Moment pobudzający, dwie główne sceny, punkt martwy . . . . . | 10          |
| III. Sposoby oddziaływania na wyobraźnię. — Tajemnicza postać. — Inne środki zaciekawienia. — Nagłe niebezpieczeństwo, niespodziane ocalenie. — Ciężkie położenie bohatera. — Przeczucia, wróżby nastrojowe, obrazy przyrody . . . . .                                                    | 38          |
| IV. Portret i kostjum . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                           | 52          |
| V. Ruchy, gesty, mimika. — Obrazy tłumu, sceny zbiorowe . . . . .                                                                                                                                                                                                                         | 70          |
| VI. Typy postaci . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                | 95          |
| VII. Nastrój zasadniczy i technika nastroju . . . . .                                                                                                                                                                                                                                     | 113         |
| VIII. Zebranie uwag. — Związek z przedwalterscotowskim typem powieści — Odzwierciedlenie życia i charakteru narodowego . . . . .                                                                                                                                                          | 122         |
| Przypisy . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                        | 129         |
| Spis nazwisk . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                    | 143         |
| Ważniejsze omyłki druku . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                         | 145         |







PEDAGOGICZNA BIBLIOTEKA  
WOJEWÓDZKA W BIAŁYMSTOKU



99454