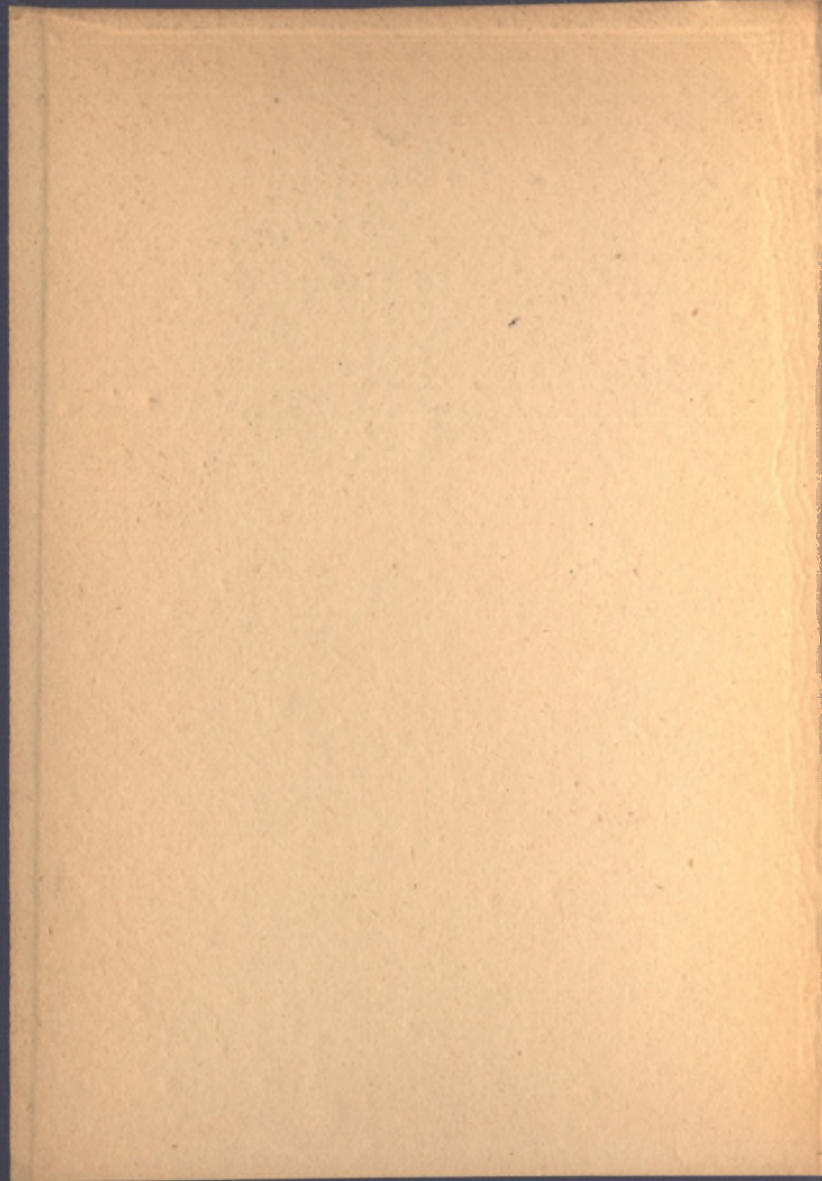




707724



DZIEŁA JANA KASPROWICZA

XXI

JAN KASPROWICZ

DZIEŁA

POD REDAKCJĄ
STEFANA KOŁACZKOWSKIEGO

TOM XXI

WYDAŁ WOJCIECH MEISELS

1930

JAN KASPROWICZ

PISMA PROZA

III

KRAKÓW

1930



33294

UP - Kraków BG



1050210531

CZCIONKAMI DRUKARNI NARODOWEJ W KRAKOWIE

ARTYKUŁY I ODCZYTY
O LITERATURZE OBCEJ

DRAUMOR

I. Draumor jest pseudonimem. Właściwe nazwisko szwajcarskiego poety, którego fizjognomję duchową zamierzam w kilku przedstawić rysach, brzmi: Ferdinand von Schmidt.

O życiu oryginalnego a głębokiego twórcy „*Walca demonów*“ nie wiele zdołałem zebrać wiadomości. Suche notatki biograficzne, zawarte w leksykonach, opiewają, że urodził się 22 lipca 1823 r. w Muri pod Bernem, że był z zawodu kupcem, że jako szef pewnej wielkiej firmy niemieckiej w Rio de Janeiro znacznego dorobił się majątku, że przez dłuższy czas pełnił obowiązki jeneralnego konsula austriackiego w Brazylii, że wiązały go przyjazne stosunki z nieszczęśliwym cesarzem Maksymilianem, że przemieszczał naprzemian to w Ameryce południowej, to w Paryżu, to znowu w Bernie, i że tutaj, w mieście rodzinnem, zaskoczyła go śmierć 18 marca 1888 roku.

Wspomniane notatki zawierają również w dwóch słowach charakterystykę Draumora jako poety, mówiąc, że ogólny ton jego twórczości jest elegijno-poważny, że u niego *Dichten und Denken* w jak najściślejszym stoi związku, że pomiędzy jednym a drugim żadnej niema różnicy.

Zdaje mi się, a ten i ów zapewne mi przykłaśnie, iż najwspanialszy to przymiot, jakim poeta w czasach dzisiejszych poszczycić się może. Utwory wyobraźni, przesiąknięte myślą, nie znajdują wprawdzie przystępu do salonów, otwartych dla perfumowanego, gładkiego „wierszoroństwa“: ogół czytelników czerpiących strawę dla uczucia z łamów ilustrowanych czasopism, nie zasmakuje w muzyce słowa, podnie-

cającej nie tylko wyobraźni, ale zmuszającej do działania także i umysł, nie mniej przecież taka tylko poezja zasługuje na miano prawdziwej córki niebios, jak mawiali Grecy, taka tylko poezja godna jest, ażeby jej w rzędzie wytworów ducha ludzkiego nie traktowano z powierzchowną rezonerją jako kopciuszka, lecz aby w zastępie tym naczelne przyznano jej stanowisko. Taką też poezję, a nie inną, miał Draumor na myśli, pisząc w przedmowie do swojego zbioru pomiędzy innemi następujące wyrazy: „Żaden żywot ludzki nie da się ukształtować harmonijnie, są atoli melodje, rozbudzające entuzjazm i wyciskające z wnętrza słodkie łzy do oczu, lub w sny rozkoszne utulające nasz smutek. Muzyka, malarstwo i plastyka doszły w tworzeniu piękna do szczytu, poezja zaś, o ile, jako muzyczne słowo, usiłuje wewnętrzną swą istotą zimne ożywiać zgłoski i głazy poruszać — ta poezja nie straciła jeszcze swej siły...”

Trudno podobną przyznać władzę słodkawo-ekliwym rytom tak licznych jeszcze dzisiaj epigonów romantyzmu, trudno przypuścić, ażeby potęga, ścinająca zbyt szorstkie kanty ludzkiego żywota, uśmierzająca jego dysonanse, wprowadzająca w ponury i zimny chaos naszego bytu od czasu do czasu pęki dobroczyńnego światła i ożywczego ciepła, mieściła się w westchnieniach, kreślonych na „wachlarzach“, czy na „listkach róż“, w apostrofach do księżycy lub do bżem i czeremchą porosłej altany. Władzę tę posiada jedynie poezja, która, jak mówi Draumor, jest *ein tiefes Schmerzen*, albo, wyrażając się łagodniej, *ein tiefes Fühlen* — nie z powodu zawiedzionych nadziei co do miłosnego rendez-vous, ale z przyczyny tego zła powszechnego, tej krwawej niedoli, która ziemię ogarnia i jako ów legendowy upiór wysysa z niej siły, która dotyka i nas choćbyśmy w najszcześniejszych osobiście postawieni byli warunkach, jeżeliśmy naprawdę,

jak drzewa, wrosli korzeniami w tę ziemię, jeżeli przeciw w całej pełni, bez restrykcji, czujemy się nieodrodnymi dziećmi tej ziemi i braćmi tych, którzy, jak my, z ziemi tej powstałi. Władzę tę posiada tylko poezja, która jest *eine lange Liebe* — nieprzerwaną miłością ku wszystkiemu, co charakteryzuje i jest udziałem człowieka, jako bytu ziemskiego, ku jego dążeniom i jego walkom, ku jego rozkoszom i jego smutom; miłością, która przeradza się w litość dla ludzkiej nędzy i ludzkiej słabości; miłością, która dla szczęścia drugich gotowa upokarzający przyjąć policzek, jęczeć w kaźni wilgotnej, a nawet umrzeć na krzyżu, ażeby innym otworzyć bramy jaśniejszego przybytku.

*Schmerzen begreifen, Ehren, nachempfinden,
Und dann das Mitgefuehl, der ihn bemeistert,
Wie die Bewunderung, die ihn begeistert,
In edle, kunstgerechte Formen binden,
Das ist des Ausserkornen Beruf,
Das seine Sendung — wie Posannenstoesse
Ertoent sein Klagelied, wenn ihn die Groesse
Des Menschenelends zum Poeten schuf.*

Poezja Draumora, przedstawiająca się — nawiasem powiedziawszy — jako tors, jako ułamek rzeźby precudnej, jest natury egotycznej: własne „ja“ artysty jest osią, około której obraca się jego twórczość. Główną jej cechą musi być zatem liryzm, a więc rodzaj, który prawie zupełnie stracił dziś kredyt. Z mniejszą lub większą słusznością pytają się najrozumniejsi nawet czytelnicy: „co nas obchodzą osobiste radości lub osobiste cierpienia poety? Co nam do jego wiary, lub do zwątpień jego?“

Atoli jak wszystko, tak i egotyzm dwie ma strony: zależy

to zupełnie od indywidualności tworzącego, czy człowiek, szukający w kreacjach wyobraźni nie rozrywki banalnej, ale prawdziwego pokarmu dla umysłu i serca, odrzuci jego plody, jak bezużyteczną plewę, lub czy też w wypływach osobistych uczuć poety pozna strumień kryniczny, w którym samemu wykapać się warto. Są pomiędzy tymi, którzy, pragnąc osobą swoją zaprzątnąć świat zasypują go owocami swej muzy, organizacje płytkie a zarozumiałe (rzecz naturalna, bo płytkość i zarozumiałość zawsze idą w parze) organizacje, zapatrzone, jak narcyzy, w mizerne swe wnętrze; organizacje niby artystyczne, posiadające nadzwyczajną łatwość w przeżywaniu rozgryzionego i wyplutego przez innych ziarna; są mózgi, dla których zakres własnych, codziennych interesów stanowi universum myśli; istnieją serca, które, oprócz niebieskich lub czarnych oczu i mniej lub więcej smagłej kibici, nie mają innego przedmiotu, ażeby głóśniej dlań zabić, nie dziw więc, że poezja tej kategorii parnasowiczów nie będzie, w potoczystych nieraz i nieraz bardzo oszlifowanych strofach, zawierała żadnej przynęty dla ludzi głębszych.

Liryzm nieudałych tych kreatur poetyckich, z których, jak powiada bajka wschodnia, chciał Pan Bóg stworzyć właściwie małpę, a przez przypadkową nieoględność stworzył coś nakszałt człowieka — owoż ten liryzm przybierający dzięki swej pustce wewnętrznej znamiona patologiczne, jakie cechują wyroby pióra matoidów, zupełnie jest godzien, ażeby przebrzmiał bez echa.

„Lutnię poety — mówi Draumor — porównują często do harfy eolskiej, na której wiatr pieszczotliwie, miękkie, tęskne wydzwania melodie: do harfy eolskiej podobne jest atoli słabe serce wierszoroba. Struny zaś, których potężne akordy znalazły silne echo w zranionych sercach męskich, struny, które

nie pękną nawet podczas nawałnic zimowych, te struny nie na harfach eolskich uczyły się być silnemi.“

Tak! Inaczej ma się rzecz z poezją egotyczną tych pieśniarzy, co do których ze strony Pana Boga żadna nie zaszła pomyłka którzy posiadają w sobie prawdziwą iskrę Prometeuszową. Ich „ja“ wykarmione zdobyczami wiedzy, bogate w doświadczenie, postawione wśród krzyżujących się prądów powszechnego życia jako integralna, z życiem tem i z prądami temi ściśle związana cząstka, będzie zawsze objawem niezwykle interesującym, ponieważ czytelnik ucywilizowany znajdzie w zwierciadle tego „ja“ nietylko dużo refleksów swej własnej duszy, ale także obraz jeżeli nie całej ludzkości, to przynajmniej społeczeństwa do którego indywidualność poety należy. Pesymistyczny smutek, rozlany w utworach Draumora, nie pozbawionych przytem gorącego kolorytu zmysłowego, jakiego użyć potrafi tylko człowiek, który do dna wychylił czarę rozkoszy; smutek wypływający z przeświadczenia o własnej anemji poety i o słabości dążeń ludzkich, z przeświadczenia o nędzy, która pożera świat, a dla usunięcia której brakuje czy woli czy sił; sceptycyzm wzrastający od czasu do czasu do potęgi iście demonicznej, zdolnej — mimo gołosłownych zaprzeczeń ze strony samego autora — nie podgryść gmach wierzeń dogmatycznych, ale obalić go do szczętu, czyż to nie wierny konterfekt naszej epoki?

Nad tego rodzaju poezją warto zastanowić się głębiej.

Seit dem wir die koerperlichen Leiden kennen, mit denen der unglueckliche Leopardi heimgesucht war, glauben wir weniger an seinen Weltschmerz — powiada Draumor. I ma w tem słuszność. Każdy z nas patrzy na świat przez własne szkiełka, a im bardziej szkiełka te będą zamglone dzięki troskom, które nas trapią, dzięki cierpieniom i dolegliwościom

osobistym, tem pochmurniejszem, tem smutniejszem wyda się nam otaczające nas życie.

Jakie były doświadczenia co do własnej osoby — pomijając powody natury ogólnej — za których przyczyną zabarwiły się na ciemno szkiełka Draumora, niewiem, bo, jak już nadmienilem, nieznane mi są bliższe koleje jego losów. Zdaje się jednak, wnioskując przynajmniej z aluzyj, poczynionych w jego utworach, życie poety, zwłaszcza w pierwszych początkach nie było zbyt różowem. Walka o byt pochłaniała większą część jego czasu; ta walka była też winną, że poezja Draumora nie posiada zaokrąglonej całości, że, jak to już powiedziano, jest raczej kawałem jakiegoś fryzu pięknego. Podług własnych jego zeznań, mógł on zaledwie jakieś oderwane godziny poświęcać tworzeniu, przekonując się na każdym kroku, że praktyczne zajęcia nie dopomagają wcale do rozwoju sił poetyckich, że owszem, przycinają i wiążą skrzydła wyobraźni.

Dawno to i niedająca się obalić prawda, którą Schiller zamknął w znanym a pięknym wierszu o owym pegazie w jarzmo ujętym.

„Na wielkim programie, na materjale i pierwszych rzutach nigdy nie zbywało“ — pisze Draumor w przedmowie do swoich fragmentów. „Niestety! pomiędzy chęcią a spełnieniem leżała przepaść nie do przebycia. Z każdym nowym świtem wyrwały mnie surowe obowiązki z marzeń błogich, rzucając w odmęt przebojów o interesy materjalne. Dzięki temu niezbyt często była tak sławiona „błogość poetyckiego tworzenia“ moim udziałem. „O cichem władaniu duszy poetyckiej“ tak mało mam do powiedzenia, że mógłbym zawołać z Freiligrathem: „Biada mi, biada! Neronem dla mnie jest poezja!“ gdyż, zaprawdę! zamiast czekać natchnienia albo też gwałt zadawać wyobraźni, trzeba mi było silić się na to, ażeby prze-

zwyciężyć myśli, szturmujące do mnie, ażeby odegnąć ślaniające się ku mnie obrazy, a jeżeli praca ta nie zawsze i nie zupełnie się udawała, to w każdym razie nader rzadko było mi dozwolonem, wrażenia, których nie można już było zatrzeć, pozbierać i zużytkować w celach literackich.

II. Nie był atoli poeta, o ile sądzić można, bez winy, jeżeli „gigantycznych nie urzeczywistnił zadań“, którym, jak w chwilach twórczego porywu przyznaje, ostatnie chciał poświęcić siły, jeżeli nie ujął w obraz poetycki wszystkich postaci, nasuwających mu się w przystępie natchnienia, jeżeli „z odwagą męża nie dosnuł do końca przerywanych symfonij myśli“, jeżeli nie zdobył sobie wczasu, tak niezbędnego artyście. Amerykańska żądza zrobienia złota ogarnęła — tak się przynajmniej wydaje — i jego duszę, pomimo przejęcia się filozoficzną zasadą o szczęśliwości „w niebycie“, spragnioną rozkoszy czysto bytowych, do przybytku których dostać się można przedewszystkiem za pomocą magicznego klucza, spoczywającego w wszechwładnym ręku Mammona. Bohaterowi poematu, noszącego tytuł „Z Peru“, uśmiecha się nadzieja dotarcia do miny srebra i oto naraz zapomina o wyznawanej dotychczas ascetycznej nauce: „Walcz i obywaj się!“; jej miejsce zajmują coraz to dziksze marzenia „rozniecające ogień w drzewie starem, fantastyczne sny o Paryżu z tysiącznemi jego mamidły, o używaniu, o bogactwie i połączonych z niem zaszczytach; i z serca wyrывa się okrzyk zmęczonego poszukiwacza skarbów, gdy nareszcie spełniły się jego życzenia, okrzyk, w którym świadomość brzydoty zmaterializowanego świata łączy się z cyniczną poniekąd dumą, z jaką szczęśliwy zdobywca kosztownego kruszcu, mając równą broń w ręku, może światu temu urągow sko rzucić w oczy.

*„O schnoede Welt! jetzt siehst du mich bereit
Dir Trotz zu bieten, moegen Andre zittern
Vor jenem Goetzen, den sie Mammon nennen’,
Ich schlage mich zu seinen besten Rittern.
Am Silberharnisch koennt ihr mich erkennen,
Reich bin ich, reich — und diese Wahrheit soll
Als Neid fortan auf eurer Seele brennen!...“*

Zdobyl sobie Draumor wielkie stosunkowo środki, służące do niezależnienia i uprzyjemnienia życia; przeszedł gorączkę, która porywała poza Atlantyk tylu innych i wciąż jeszcze porywa; walka o byt, uczyniwszy „człowieka swobodnego niewolnikiem obowiązków“, choć przeszkodziła mu do posunięcia się na najwyższe szczyty parnasu, choć nauczyła go trzymać w karchach dziką tęsknotę pieśniarza, nie odebrała mu jednak całkowicie tej władzy, zapomocą której zdolen jest zapanować nad umysłami prawdziwej spragnionemi poezji, nie pozbawiła go również sceptycznego uśmiechu, z jakim spoglądał na wyprawy swoje po runo złote, nie zaciągnęła mu bielma na wzrok jasny, dopatrujący się nędzy tam, gdzie jej najmniej spodziewać się można, dostrzegający w objawach życiowych brak istotnego szczęścia, mimo — jak powiada — pięknych kobiet i kipiących puhałów...

Dobrobyt, który zwykłych śmiertelników w ich własnem zatapia sadle, nie oszołomił Draumora: czuł on niewłaściwość zajęć kupieckich, dających mu wprawdzie możność zakosztowania uciech ludzkich i wybicia się na przednie stanowisko społeczne, przeszkadzających atoli działalności jego poetyckiej... Za młodu, pod wpływem księgi Trelawnay’a, o „bajecznych niemal przygodach poety i korsarza“, księgi, którą autor, uniesiony nienawiścią ku zmarniałemu pokoleniu współczesnych, rzucił w oczy pigmejom, niezdolnym wznieść się

do potężnego czynu — pod wpływem księgi tej oddawał się za młodu, jak mówi snom zuchwałym, że wśród grzmotu armat zbierać będzie wawrzyny, że wszystko to, „co Trelawnay ukochał, stracił, uwielbiał pieśnią, dotrze do niego, jak promień słoneczny“ i w nim na nowo w całej odżyje świetności. Walka o interesy materialne rzuciła go na inne tory, miecz wymarzony pozostał w pochwie, pływającego po odmętach świata śmielsi ubiegli żeglarze i dotarli szczęśliwie do portu, gdy tymczasem jemu dziwne dostało się przeznaczenie: „obliczać cyfry złociste i uwikłanemu w tragedję własnego serca spoglądać z gniewem na wielki świat, pełen żądz małych, na mały świat, pełen wielkich próżności“; patrzeć, jak na tym świecie „pył jednaki naszych stóp się czepia: nienawiść, chwiejność i obluda bezpodstawna zarozumiałość zapalająca się jak fosfor przy lada potarciu, bałwochwalstwo i płaszczenie się“; przyjść pod wpływem tych spostrzeżeń do optymistycznego napozór, w gruncie rzeczy jednak arcy-pesymistycznego przekonania, że ludzie nie są wprawdzie źli, ale słabi i tchórzliwi jakgdyby słabość i tchórzliwość, wrodzone człowiekowi (*die Grundempfindung eines jeden lebenden Geschöpfes ist Angst*, powiedział Schelling), a więc jakgdyby słabość i tchórzliwość nie były złem największem, jakgdyby nie były przyczyną wszystkiej niedoli na ziemi; sondując wreszcie swoje wnętrze, dotrzeć do samowiedzy, że i on „nie z lepszego jest ciasta“, że i on nie jest niczem więcej, jak tylko człowiekiem, którego „po chybionym z początku celu oczekuje wkońcu niezadowolenie i przesyt.“

Czyż można się dziwić, że duch, w podobnem oświeceniu widzący świat i swoją własną istotę, zwraca się ku niebu z gorącą modlitwą, ażeby wyżebrać dla siebie choć odrobinę spokoju, albo na skrzydłach tęsknoty zwraca się ku łańcom rodzinnym, ażeby tam na murawie, gdzie w górę smukłe wy-

strzeliły sosny“, spojrzeć raz jeszcze na obłoki niebieskie, zwieszające się ponad śnieżnymi wierzchami Alp, i potem zasnąć na wieki, zapomnieć o ludziach, zapomnieć o cierpieniach swojego serca, zapomnieć o nadziejach, na które tak długo czekał daremnie, a które się do ostatniej nie ziściły chwili...

*Kein Laut im weiten Raum;
Ein letzter Traum
Und Alles ist geschehen.*

Atoli spokój nie przychodzi na zawołanie; śmierć, zbawicielka nieszczęśliwych, zjawia się wtedy, gdy najmniej pożądana, a tymczasem serce, jak mówi Draumor w sonecie *De profundis*, nieuleczalna pożera wciąż troska, a sumienie krwawe trapią wyrzuty, że poeta nie pokierował tak rozumnie swojemi drogami, ażeby się „płonnym nie poddawać marzeniom“, pochłaniającym serca tego skarby najkosztowniejsze... I „w pomroku tej żałobnej zadumy gaśnie to, co ongi i jego duszy pełnym przyświecało blaskiem, a choć słońce wysoko stoi na tropikalnem niebie“, wewnątrz poety coraz to większa ogarnia ciemność, wśród której mimowolne rodzi się pytanie: „Dlaczego to słońce w górze i dlaczego wiat ten, wiejący po gaju laurowym — dlaczego wszystko takim go smutkiem napęlnia?...“

Odpowiedź znajdujemy w jednym z najpiękniejszych wierszy, jakie znam w literaturze powszechnej, w „Tęsknocie za krajem rodzinnym“; odpowiedź, pokrewną przytoczonemu przed chwilą życzeniu, ażeby pod ojczystemi niebiosy upragnioną znaleźć ciszę. „Do spokoju — tak opiewa jedna ze zwrotek „Tęsknoty“ — do spokoju zrywa się serce, ranione śmiertelnie i jeden tylko obraz wśród rojeń wyłania się zmąconych: Strzecha słomiana — tam w dolinie chłodnej, otoczona

drzewami, które są pełne owocu“... „Podajcie dłoń“ — woła poeta dalej — „podajcie ją zmęczonemu wędrowcowi, niechaj się uwolni z tego czarodziejskiego koła; cały urok tropikalnego słońca odda on za jedną sosnę, śniegiem owitą. Powołajcie go na nowo do tego gniazda biednego, zanim świeża boleść zamknie mu drogę. Ojczyzna moja! najpiękniejszą jesteście i najlepszą! przyjmij mnie znowu do siebie — mnie, którym tyle wycierpiał...“ Ale w ślad za tym łzawym aniołem poetycznego porywu czołga się żółkła postać pesymistycznej, wżerającej się w serce, Refleksji: *Das also ist es, was die Jahre lehren: Dorthin, woher man kam, zurueckzuwandern, nach eillem Forschen ploetzlich umzukehren, und damals Greis zu werden, wie die Andern.*

Smutna zaiste perspektywa, ale naturalna, mająca przyczyny swoje zarówno w fizjologicznym, jak i psychicznym ustroju człowieka: we wrodzonej słabości i we wrodzonym, a przez wychowanie spotęgowanem tchórzostwie. *Angst ist die Grundempfindung eines jeden lebenden Geschöpfes* — powiedział Schelling. Wiadomem było poecie jak często zdarza się, że ludzie, którzy najlepsze lata poświęcili walce za ukochane przez siebie idee, przy schyłku żywota wypierają się swoich porywów i swoich poświęceń i stają się tem, czem byli, znajdując się jeszcze pod protektorem nianiek. Nie należy jednak stąd ogólnych wyciągać wniosków, nie należy przedewszystkiem wniosków tych zwracać jako broni przeciwko temu, w cośmy wierzyli, kiedy władze naszego ducha pełnym rumieniły się rozkwitem. Niechaj nam przed oczami stoja zawsze dwie tego zwrotu przyczyny: biblijne „z prochu powstałeś“ i Schellingowskie *Angst ist die Grundempfindung eines jeden lebenden Geschöpfes...*

Czy Draumor, pomimo świadomości tej przemiany, spełniającej się niejednokrotnie w umysłach i sercach najszl-

chetniejszych, najtęższych jednostek, stracił kiedykolwiek wiarę w zasady, którym, jako człowiek nawskróś nowożytny, hołdował? Nie! Pesymistycznie — a raczej, chcąc być ściślejszym w określeniu jego uczuć — melancholijnie usposobiony na widok dzisiejszych ludzi i dzisiejszych porządków, podnosił się on do proroczej niemal ufności w przyszłe losy ziemi. Wierzył on, zarówno jak Shelley, w przytłumione dzisiaj, ale mające jutro wyrość pełnym kłosem, zarodki dobrego, jakie tkwią w wszechbycie, wierzył on też na tej podstawie w postęp ludzkości i wiary tej w poezjach swoich niejednokrotnie daje dowody.

Dokumentem tego rodzaju jest przedewszystkiem majestatyczny wiersz p. t. *Straż nocna*.

Okręt, na którym znajdował się Draumor, zawinął ku wybrzeżom wyspy św. Heleny. I przed oczyma zadumanego poety staje tragiczny koniec wielkiego Napoleona, do uszu jego dolatuje echo krwawych walk, które prostego mieszkańca Korsyki wyniosły na tron cesarów, które u ludzi, chyłących się przed siłą, otoczyły nimbem bohaterstwa syna rewolucji i rewolucji tej zabójcę. Poeta szwajcarski, wyrosły z ludu wolnego, wychowany w tradycjach Winkelridów i Telłów, nie ma uwielbienia dla cesarów, ani dla brutalnych ideałów wojny. Ewangelja, którą głosi, nie pochodzi z tumu inwalidów, tarczy, w którą przybiera herolda nowego życia, nowych ustrojów społecznych, nie zdobi w insygnia rekruckie: widnieje na niej pług, godło pokoju. Śród głębokich pąszumów olbrzymiego morza, śród gwiazd, którym w poetycznej ekstazie rzuca pytanie, czy tak samo, jak ukochana przezeń ziemia, kryją w sobie, obok boleści śmierci, ciepło żywota, postęp i wiedzę, przepowiada promienną przyszłość, oczekującą tę ziemię. *Licht und Schatten moegen wechseln, doch die Erde schreitet fort...* Ziemia postępuje, popychana na-

przód, nie przez urodzonych w bogactwie leniwców, nie przez tych, w których gorący całunek życia śmielszych nie rozbudzi pragnień, którzy się śmieją z ognia świętego, płomieniejącego w sercu poety, którzy oprócz kobiet, koni i histrjonów, innego nie znają świata.

*Reichgeborene Muessiggaenger, die des Lebens waermster Kuss
Nicht entflammt zu kuehner Sehnsucht, nicht bewahrt vor*

Ueberdruss!

*Ihr verlacht die heilige Flamme, die in meinem Herzen brennt,
Weiber, Pferde, Histrionen — das ist alles, was ihr kennt. —*

Ziemia postępuje, popychana naprzód przez tych, którzy, jak ów Prometej Goethego, własnymi rękami lepią chatę dla siebie, którzy „największe szczęście widzą w uszczęśliwianiu innych“; ziemia postępuje, popychana przez tych rycerzy, którzy w ręku „zieloną różdżkę trzymają“, jak ów pług, godło pokoju.

Pragnie poeta tej nowej wiosny dla ziemi, wiosny, którą przepowiadali wielcy prorocy izraelscy, jak Jezajasz i Ezechiel, pragnie dlatego, ponieważ ziemię nadewszystko ukochał, ponieważ dla niej, jak w symbolicznym a pięknym, choć nieco mglistym poemacie „Anioł upadły“ obrazowo przedstawił, poświęcił nadzieję uzyskania rozkoszy zaobłocnych, nadziemskich, którą ukochał, pomimo, że ta miłość jest równoznaczna z boleścią — *ich lebe, leide und sterbe fuer Millionen*, woła, razem z Mickiewiczem, w tymże samym utworze.

III. Nad „Aniołem upadłym“ chciałbym zatrzymać się nieco dłużej, przekroczyłoby to jednak granice mego szkicu; pomijam go tedy, tak samo, jak pomijam szereg innych, drobniejszych rzeczy, ażeby, mieć sposobność zapoznania

szan. słuchaczy choćby ogólnikowo z dwoma wielce charakterystycznymi utworami Draumora, mianowicie z *Walcem demonów* i *Requiem*.

Przedtem atoli wspomnę jeszcze o wierszu, poświęconym pamięci cesarza Maksymiljana, nieszczęśliwego następcy Montezumy na tronie meksykańskim. Draumora, republikańska i demokratę, wiązały przyjacielskie stosunki z potomkiem Habsburgów — świadczyło to korzystnie zarówno o jednym jak i o drugim. Nie zacieśniali się obaj do tego stopnia w granicach zaciekłości stronnicej, aby nie uszanować wzajemnie odmiennych swoich, ale szczerze wyznawanych przekonań. W wierszu, w którym poeta zaznacza szermierstwo swoje za ideały swobody, przeciwne cezaryzmowi, podnosi się on jednak do tej obiektywności, że rzuca na grób nieszczęśliwego cesarza kwiaty prawdziwego współczucia.

„Ani pocie, ani filozofowi nie przystoi stawiać moralności ponad prawdę. I występująca z otwartą przyłbicą zmysłowość nie jest tak brzydką, jak lubieżny platonizm podstarzałych Anakreontów, jak histeryczne podrygi sybil sławnych“. Oto zasada, której się trzymał poeta, pisząc najoryginalniejszy swój utwór, wspomniany na początku „Walc demonów“. Ale nietylko to; inna jeszcze nić Arjadny prowadzi nas przez mozaikowy labirynt pieśni, łączącej głębię myśli z melodyjnością, jakiejby się najsubtelniejszy nie powstydział kompozytor. Znana teoria o przewadze popędów wrodzonych nad zasadami nabytymi prześwieca, jak piekący blask opalu, poprzez tkanę obrazów, wrażeń i pojęć, na których zapewne ciąży aratema dogmatu.

Na tle zagadnień religijnych, wśród mistycznego półmroku starej katedry, przy groźnym grzmocie trąb i dźwięku hymnów, nuconych „w cześć nieznanjomej Wszechlitości przez usta kobiet“, hymnów podnoszących się ku sklepieniom ko-

ściola i spadających na posadzkę „jak kryształowe różańce“, odbywa się w sercu poety walka między askezą a chęcią używania. Dwie demoniczne potęgi stanęły tutaj do boju.: chrześcijańskie niebo i pogańska ziemia; w szorstki habit odziany pustelnik i uwieńczona różami, alabastrem nagiego ciała przeświecająca bachantka. Coś w rodzaju Flaubertowskiej „Tentation de saint Antoine“ albo „Pokusy św. Hieronima“, którą Siemiradzki tak po mistrzowsku odtworzył w znanym publiczności naszej obrazie. Urok, jaki naokół siebie roztaczać potrafi kościół katolicki, poetyczny urok oddziałujący nietylko na umysły i uczucia proste, ale także i to przedewszystkiem na organizacje skomplikowane, subtelne, wrażliwe, artystyczne, nie omieszkał dobroczynnego wywrzeć wpływu i na rozburzone serce samotnego pielgrzyma, na tęskniącą za spokojem duszę pieśniarza. I w jego wnętrzu dziwna zachodzi zmiana. Stając w wielkim przybytku, w jedynem miejscu świetlanem —

*Tam, gdzie Zbawiciel,
Tam, gdzie w cierniowej koronie
Ukrzyżowany swą głowę,
Konając, skłania ku ziemi;
Tam, gdzie to serce,
Którym boleści bohater
Świat ten ogarniał,
Kapłani w sukniach niewieścich,
Chłopcy z kadzidłem w swem ręku,
Na wzór pogańskich bożyszczy,
Czczą dziecinnemi ofiary.*

Otóż, stojąc w tym wielkim przybytku, uczul, mimo sceptycyzmu, który w nim wzbudził widok mszy odprawianej,

że ta poezja kościoła wlała w niego światłość, że „gniew i nienawiść, wstręt i powątpiewanie nikłym się zdały ciężarem dla skruszonego serca, niegodnem jego dążeń, niegodnem jego głębokich odczuwań...”

Atoli poeta, zwłaszcza o tak świeckim zakroju, jak Draumor, wykąpany w źródłisku heretyckiej wiedzy, nie stanie się prostaczkiem, nie przyłączy się wyuczoną modlitwą do rozpieśnionych modlitw tłumu, nie zdepcie siebie samego z abnegacją ślepo wierzącego anachorety, nawet przed tak wzniosłym obrazem boleści, który mu jednak, jak mówi, żadnej nie zesłał pociechy ani żadnej nadziei; niemniej przecież uczucie, naraz wezbrane, potrzebuje upływu i oto, jako wyznawca podniosłej religji natury, mimowolnie ulatuje duchem z pośrodku murów kościelnych, ażeby razem z Heinem

*„Do tych ciemnych sklepisk nieba,
Gdzie lśnią złote gwiazd promyki,
Drżące usta swe przycisnąć
I jak orkan płakać dziki...”*

Jak przeważna część prawdziwych poetów nowoczesnych, nie nadawał i Draumor pojęciu bóstwa kształtów cenzuralnych. Wróg ateizmu, nie dającego się pogodzić z filozoficznym patrzeniem na początek wszechrzeczy, a przedewszystkiem nie odpowiadającego wrodzonej człowiekowi uczuciowości, był Draumor wyznawcą religji panteistycznej. Nie mógł on też z powodu tego wierzyć, ażeby duch, przenikający wszechświat, żyjący w każdym jego molekule, przybrał na siebie postać ludzką, nie mógł wierzyć, ażeby, jak powiada, „na krzyżu umarł Bóg”. Nie wierząc atoli w bóstwo Chrystusa, wierzył w jego boską miłość i „głęboko się chylił w onej poważnej i uroczystej godzinie”, chylił się przed Chrystusem,

„który bohaterstwem olbrzyma ziemski swój byt przewyciężył i wielbił jego siłę, siłę przeświętą, wspaniałą, on, co sam siebie pożerał żądzą przenędną, przemalą...” Nie mógł on też wie-
rzyć, ażeby „niezbądany, poruszający wszechświatem, pra-
duch niedostępny spojrzał na niego, ten atom“, pomimo to
jednak, zapomniawszy o klasycznych słowach horacjuszo-
wych, że nie należy przywoływać bóstwa do pomocy wtedy,
gdy okrętowi grozi zatonięcie, zwraca się poeta, czyto siłą
dawnych przyzwyczajień, czyteż pod wpływem mistycznego
czaru katedry, czy też pod grozą walki wewnętrznej stra-
ciwszy grunt filozoficzny pod sobą, do tego „Praducha“,
zwraca się do niego z modlitwą na ustach, będącą szczytem
poetycznego nastroju:

....*„O niechaj*
Skończę już bój z demonami,
Niechaj mi serca
Sęp nie rozdziera,
Jeżeli męskiej abnegacji siła
Do Prometeja przykuje mnie skały;
Niech żądz nawałnica
U stóp moich huczy,
Niech mi swą pianą lehcącą
Bryzga u bioder:
Silnym ja wobec pożądań,
A słaby tylko wobec serca swego,
Co łamie święte przysięgi,
Aby niekażdą z tych fał,
Bijących k'niemu,
Niewdzięczną witać ohydą —
Broń mnie przedemną samym,
Zachowaj mnie
Przed marzeniami,

*Przed niewieściami kaprysy
I trzymaj zdala tę wspaniałomyślność,
Co szturm przypuszcza do serca;
Lecz jeśli
Nie może wznieść się do wolnej,
Do olimpijskiej pogardy świata,
Albo do pięknej, powszechnej
Miłości ludzi, niepomnej
Na samą siebie,
O wtedy
Niech obojętność ta mroźna,
Którą się chęłpić przywykłem,
Wyrosla z mojej zgryzoty,
Przestanie sztuczną być!
Niech przyjdzie spokój cmentarza,
Niech mnie ogarnie chłód grobu
I zetnie w żyłach krew —
Cierpię, bo czuję
Nazbyt gorąco,
Cierpię, bo czuję
Nazbyt po ludzku;
Wybaw mnie z nędzy tej!
Wewnątrz być zmarłym, nietylko się zdawać,
Czyż to nie lepiej,
Niż łzą dziecinnej tęsknoty
Te głuche noce napawać?...*

Ale słowa modlitwy pozostały — rzecz w tym wypadku naturalna — bez odpowiedzi. Dla ludzi, nie wierzących w czynny udział bóstwa w naszym życiu, nie mogła ze strony tego bóstwa żadna przyjść ulga. Kto nadewszystko ziemię ukochał, czyje myślenie około niej się obraca, temu tylko

ziemia pociechę dać może. Nie zjawił się anioł pokoju z przewróconą, na wieki gasnącą pochodnią w ręku, nie zjawiła się śmierć, bo, pomimo szronu we włosach, poeta miał w sobie wielki jeszcze zasób sił fizycznych; jej miejsce zastępuje dawna chęć używania, której nauka mędrca, że jedynem szczęściem jest nicość, nie usuwa. Jakby pod wpływem czarodziejskiej różdżki przemienia się świątynia w zwierciadlaną salę balową, zamiast hymnów kościelnych brzmią na wskrósł świeckie melodje, na ambonie, skąd przed chwilą może ascetyczny ksiądz rzucał gromy na grzech rozpusty, wzywając do abnegacji, do umartwienia ciała i do zatopienia ducha w rozkoszach nadziemskich, płasły maski, wznosząc od czasu do czasu szalejący okrzyk bachancki.

*„I jako falisty wał,
To tłumów głośnych, to par miłośnych
Błyszczący potok drzał;
I zbeszczeszczony tum
Wypełniał dźwięków tumaniących szum...
Z początku zwolna, a potem — jak leci
Upadłych dzieci
Czar kołysanek ponocnych!
W tanecznym wirze,
W bogatej szacie
Sunęły chyże
Znajomych kobiet postacie,
O krasie zdrowej,
Jedne witając przyjaznemi słowy,
Drugie szyderstwa uśmiechem;
Innym znów oczy od gniewu pałały,
A inne pychy patrz! skażone grzechem,
Które go znać już nie chciały...”*

I znowu wszczyna się walka; poeta mając świadomość, że swemi nawskróś ziemskimi marzeniami splamił świętość przybytku pańskiego, stara się znowu wzbudzić w sobie wiarę w prawdziwość szczęścia, które nie posiada nic wspólnego z namiętnością ciała. Ale daremnie: nad askezą chrześcijańską zwycięża etyka pogańskich Arystypów, oraz mądrość filozofów-moralistów wieku XVIII w rodzaju Bolinbroke'ów a nawet Chesterfieldów. Człowiek powstał z ziemi, dla ziemi żyć powinien i tutaj na ziemi zgotować sobie raj pożądany. Oto ich hasło. Symbol tej ziemi zjawia się Draumorowi w postaci dawnej kochanki, Marjetty, i w jej to objęciach, nie żądając od niej dłuższej nad minuty trwającej wieczności, znajduje ukojenie dla wzburzonego serca i umysłu. Jak ów mitologiczny Anteusz, który w dotknięciu się matki-ziemi straconą odzyskiwał siłę, tak i w poetę weszło, dzięki umiłowaniu ziemi, po długich cierpieniach duszy, nowe, świeże życie.

IV. Weszło w poetę nowe życie, ale *auf den sonnigsten Hohen des Lebens ergreift uns oft wilde Todesehnsucht*. To „dzikie pożądanie śmierci, które niejednokrotnie porywa człowieka na wyżynach życia najbardziej słonecznych“ ogarnęło i Draumora.

Widok mogiły, oczekującej wszystko, co żyje, spowodował piewę, wywołując w nim najróżnorodniejsze gamy uczuć i myśli, do skomponowania wspaniałej symfonji, otulonej zlekka w smutek przejrzysty; do napisania *Requiem* w którego każdym akordzie, każdym dźwięku drży serce pieśniarza; do stworzenia hymnu „z miłości ku ludziom w samotnem poczętego schronisku“, hymnu, będącego „dumnym wysłańcem duszy, wyswobodzonej z więzów“ — przesądu i wierzeń starych.

Nie może on wprawdzie pokochać tej śmierci, albowiem

i jego w łagodnych trzyma uściskach przyzwyczajenie do życia, atoli czeka jej z odwagą i spokojem, gdyż nie przeraża go koniec, ten ostatni sen, który mu na powieki z jej spłynie rąk, a którego nic, nawet „bolesna o zmartwychwstaniu legenda przerwać nie może“.

W tem miejscu nadmienić mi wypada, że Draumor nie wierzył, ażeby dusza mogła, po rozpadnięciu się ciała, istnieć dalej, bez przerwy, jako czynnik, świadomy własnej istoty. „Każda drgająca we mnie fibra“ — pisze on — „zmusza mnie do odpowiedzi przeczącej. W obrębie mej pojętności każda indywidualność zrosła jest z powłoką efemeryczną, a nadzieja że w nieskończoności przestworu, w tym bezgranicznym okręgu niezliczonych światów, trwać będziemy jako niesłychanie nikły, ale patrzący i czujący byt, wydaje mi się płonem zaślepieniem i zarozumiałością... Poco zresztą przyznawać marnemu człowiekowi przymioty i właściwości bóstwa? A dalej — czyż można dla umęczonej kreatury wymyśleć coś poządadszego nad spokój wieczysty?...“

A w *Requiem* woła:

*Unendlichkeit! vor dir erbeben nur
Kann mein Gehirn; doch dich ersehnen? Nein!
Die schwache, gramerfuellte Kreatur
Kann nicht unendlich, nicht unsterblich sein!
Wir sind ein armes, winziges Geschlecht,
Das nach Minuten rechnet, wir verlangen,
Bevor des Todes Schauer uns umfassen,
Nichts, als des Athmens, als des Daseins Recht!*

Tyle słów Draumora, które, chcąc obiektywnie przedstawić interesującą jego fizjognomję, przytoczyć uważałem za słuszne.

A teraz wróćmy do *Requiem*.

Nie może on, jak powiada, ukochać śmierci, ale jest dla

niej pełen uwielbienia, przedstawia mu bowiem siłę, która, niszcząc, stwarza; która pokoleniom, idącym po nas, daje w kształtach odnowionych to, co my straciliśmy z przed oczu, co złożyliśmy do grobu, a odmładzając, leje balsam kojący na bolesne rany ludzkości. Tylko, że ludzkość balsamu tego nie chce zrozumieć, gdyż nowego życia nie szuka w słonecznym przybytku natury, tam gdzie śmierć właśnie dlatego staje się niszczycielką, ażeby jako potęga twórcza w tem promienniejszych zajaśnić kształtach, ale szuka tego życia w fantomach, w zmroku ponurym kąpiących się chłodnych, kamiennych świątyniach...

Na *Requiem* złożyło się całe duchowe życie poety: wszystko, o czem marzył, około czego obracały się jego nadzieje, wszystko, o co się ubiegał i co uzyskał, ukształtowało się powoli „w ognistej kuźni jego myśli, w płomiennej głębi jego wnętrza“ na ten pean grobowy, który miał być i był rzeczywiście jego śpiewem łabędzim. Tworząc pieśń tę, czuł Draumor, że jego serce jest spaleniskiem, ale z pod tych popiołów wystrzeliły iskry, przy których blasku mógł się na nowo całemu przyjrzeć światu. A świat ten nie jest takim, jakim być powinien, jakim go sobie poeta wystawia w przyszłości. „Dziś“ — skarży się on — „skarby myśliciela żadnego nie mają waloru, powaga mędrca staje się przedmiotem obelg ze strony ulicy, spotyka ją kłątwa tłumu, albowiem w tych dniach powszechnego wrzenia bogiem tych tłumów jest Mammon. Wszędzie ogłaszają panowanie cielca złotego, wszędzie gnieździ się ten wróg demoniczny, krępujący polot ducha, zniewalający uśmiechem swoim, nawet najsilniejszych uwodzący chytrze najlepszych i najczystszych. Wszędzie, gdzie tylko spocznie oko pieśniarza, pokazuje mu się w całej nagości „fałsz i oszukaństwo, okłamywanie samego siebie, obłuda, próżność, blichtr i pozór.“

Ale nie tylko same ciemne strony widzi na świecie schodzący do grobu poeta; oko jego i jaśniejsze potrafi odszukać kolory. Budzi się w nim na nowo młodzieńcza, zaznaczona już we wspomnianej „Straży nocnej“ wiara w postęp ludzkości. „Obok tańca połączanych szkieletów“ — jak mówi — dostrzega on orlich lotów wiedzy; dostrzega, jak obok samolubstwa i wodzenia na pasku, podnoszą się gniewne postacie głodnych; jak tam „gdzie fałszywe panują bogi, zjawiają się groźne znaki bliskiego rokoszu.“ Dziwny to czas, ten czas dzisiejszy! „Mało daje światła i mało rozkoszy, a przecież po dalekim blakając się torze, zwraca swój krok w stronę, gdzie wschodzi słońce“. I pragnąc, aby akordy jego pieśni nie przebrzmiały prędzej, dopóki nie zadzwonią inne, głoszące już zwycięstwo ludzkości, wzywa poeta do walki o przynależne każdemu skarby tej ziemi, do usuwania z drogi przeszkód wszystkich, choćby nawet potrzeba było iść po cielskach wężów, do niszczenia wszystkiego, co złe i co niskie. Wzywa, jak w *Straży nocnej*, ludzi nowych, umiejących walczyć z otwartą przyłbicą, ludzi rzutkich, zdolnych wznieść się do śmiałego czynu:

*Mein Zuruf gilt allein den kühnen Thaten
Der offenen Fehde, den beherzten Wuerfen,
Nicht jener Brut erbaermlicher Piraten,
Die nur gestohlenen Wein hinnunterschluerven.*

Cóż z tego, że niejeden padnie w przeboju? Cóż z tego, że „śmierć gromadzi szkielety na szkielety?“ Szlachetniej jest umrzeć, wyczerpawszy siły w tej walce o najwyższe dobro, o prawdę, o szczęśliwy byt dla wszystkich, niżeli „zginąć gnuśnie na łańcuchu niewoli“.

Oprócz tych momentów natury społecznej, Requiem za-

wiera głębiej uczuć i refleksyj na temat własnych losów poety i na temat kwestyj mniej lub więcej metafizycznych, dotyczących powszechnego bytu, których analizować jednak nie będę, gdyż za wieleby to wymagało czasu.

Po rezygnacji z rozkoszy, jaką uczuwamy stąd, że żyjemy, rezygnacji, ujętej w formy melancholji dziwnie poetycznej, przebaczywszy wrogom, gdyż „człowiek nie na to jest, aby nienawidził, lecz kochał“, wyraziwszy przytem życzenie, aby ciało jego spalono, zwraca się poeta po raz ostatni do śmierci, aby wychyliła się ze swych mroków i obróciła na popiół to serce, które ongi tak było gorąco:

*Lass dieses Herz, das einst so stuermisch schlug,
Und sei es auch das einzigste von Allen,
In Staub zerfallen... Ich habe heissgeliebt, das ist genug.*

Ostatnie dwa ustępy poematu to jęk wielkiego serca spragnionego prawdy i szczęścia dla innych. Poeta żąda wiary, żywej wiary, ale tą wiarą jest „słowo słoneczne“ — słowo prawdy, które wnika w miliony serc, to słowo, które rozbija w kawały „tysiącletnie zwierciadła przesądów“, to słowo, które czcze druzgoce formułki. To co do nas należy, to co naszą ogarniamy miłością, niechaj się zlewa z naturą, skąd wyszło, a „owa tęsknota, aby po sobie pozostawić ślad ognisty, niechaj utonie w odmęcie powszechnego życia. Popęd twórczy, który sam sobie wystarcza i zaparcie się samego siebie — oto oznaki prawdziwej miłości bożej“. Zwracając się wkońcu do swego bóstwa, do owego ducha, przenikającego wszechświat, woła poeta, ażeby Duch ten nie zmienił się w bożyszcze, którego zimną rękę całować nam trzeba, ale, aby był gorącym tchnieniem miłości... „Zresztą niech leją łzy się na groby! ale niech Hamlet i Manfred spotykają się uśmiechnięci na

drodze, słońcem oblanej, a Faust niech czoło swoje w swobodnym kąpie eterze..." Ponieważ razem ze śmiercią ginie świadomość, dlatego też pragnie Draumor, ażeby ludzie, bracia jego, zwróceni, jak mówi, ku wspólnej matce-ziemi, byli świadomie szczęśliwi, to jest, by szczęście posiedli na ziemi, która, że znów użyję słów poety „wystarczy dla myriad jestestw żyjących“, która dość ma owoców, ażeby nie tylko pewne uprzywilejowane grupy, lecz aby wszystkich wykarmić i wszystkich napoić.

ALFRED TENNYSON

I. W „Lotofagach“, jednym z piękniejszych utworów zmarłego w 1892 roku poety-laureata, znajduje się następujący ustęp:

„Śmierć jest końcem żywota, a czyż ma być jego udziałem tylko trud? Dajcie nam spokój. Czas sam wypędzi nas ztąd niezadługo; jeszcze chwila, a zamilkną na zawsze wargi nasze — Dajcie nam spokój! Cóż tutaj pozostanie? Wszystko, co mamy, będzie nam wydarte, wszystko to zamieni się w przeszłość, skreśloną na piasku. Dajcie nam spokój. Któż może doznawać rozkoszy w walce ze złem? Czyż to nie jest męką wciąż się rozbijać po rozbijających się falach? Wszystko, co jest, żyje w spokoju i dojrzewa w owoc, przeznaczony dla grobu — dojrzewa, pada i już go niema. Dajcie nam spokój długi, albo śmierć, ciemną śmierć, albo w marzenia otulony spoczynek“.

Jakkolwiek Tennyson nie należał do rzędu pisarzy, u których żywioł subiektywny tak dominujące przybiera kształty, że można ich dzieła uważać za odbicie ich „ja“, to przecież śmiało powiedzieć można, że w przytoczonych powyżej słowach mieści się najlepsza charakterystyka długich dni jego żywota.

Poezja jego wielkich, bezpośrednich poprzedników, jak: Byron, Shelley i Tomasz Moore, posiada tę specjalną cechę, że jest — poezją walki, wytaczanej zarówno ciemnocyfeliństwu politycznemu, jak ekonomicznemu i religijnemu. U Alfreda Tennysona ma się rzecz nieco odmiennie. Nie można zaprzeczyć, że kanwa utworów jego składa się z idei, wypełniających

poezję tamtych, ale idee te zostały na artystycznym warsztacie sztukmistrza z wyspy Wight tak ociosane, oheblowane i wypolerowane, że tylko w bardzo ogólnych konturach przypominają swoje pierwowzory. Wyraz, jaki idee te znalazły w poezji tennysonowskiej, stoi do nich w takim stosunku, jak np. jakaś mała, porcelanowa kopja „Mojżesza“ Michała Anioła do przygniatającego urokiem olbrzymiej potęgi oryginału.

To, co w lutni tamtych jest silnem, co porywa i szarpie, wychodzi z pod palców Tennysona w tonach lechtliwych, słodkawych, harmonijnych wprawdzie, ale ubezwładniających i usypiających. Jest to muzyka, która — że użyję tutaj jego własnych obrazów — „drży stokroć łagodniej, aniżeli trawa, gdy nań upadnie listek róży, lub niż rosa wieczorna, kiedy na ciche spłynie wody, oblewające granitowe, cieniste wybrzeża, jest to muzyka, obejmująca ducha w miększe uściski, aniżeli zmęczona powieka, gdy na zmęczonem spocznie oku; muzyka, która w cieniu błogim do słodkiego, niebiańskiego snu nas kołysze“.

Ażeby jednak znaleźć rozkosz w zasypianiu pod jej wpływem, trzeba mieć naprawdę — mówię znowu jego słowami — „chłodny, miękki mech pod sobą, poprządkany zwojami miększych jeszcze bluszczów“, to znaczy trzeba mieć życie wygodne, nie zaprawione troskami, trzeba być człowiekiem wyrzekającym się z góry „wszelkiej walki ze złem“, a mogącym, dzięki korzystnym warunkom zewnętrznym, szukać jedynie delikatnego podrażnienia nerwów, wrażeń jedynie estetycznych.

Jeżeli poezja nie ma być niczem więcej, jak tylko kunsztowną igraszką rytmów i rymów, jeżeli ma być melodią, mile lechtającą ucho podczas popołudniowej siesty; jeżeli ma być szeregiem poustawianych obok siebie, wdzięcznie wyczelo-

wanych figurek z kości słoniowej, o spojrzeniu sentymentalnem, tu owdzie pomalowanych na blade-różowo; jeżeli ma być wreszcie zbiorem melancholijnych krajobrazów, to poezja Tennysona powinna w literaturze powszechnej pierwsze zajmować miejsce.

Gdy jednak do poezji właściwą przyłożymy miarę, gdy w wierszach i strofach, w dźwiękach i obrazach, estetyczną sprawiających przyjemność, szukać zechcemy śladu rozkoszy i cierpień poety lub jego otoczenia, gdy zapagniemy dopatrzeć się w nich odbicia walk, pragnień i dążeń zarówno tworzącej jednostki jak i społeczeństwa, z którego owa jednostka wyszła lub wśród którego żyje, wówczas poezji Tennysona będziemy musieli przyznać jeden ze szczebli pośrednich.

Nie zbałamuci nas wówczas ani sąd chłodno moralizującego Carlyle'a, który przyjaciela swego stawiał ponad Byrona i Shelley'a, ani też zdanie radykalnego socjalisty Morrisa, który w emfaticznej odzie oświadczył wszemwobec, że nie powstanie już wieszcz, godny zająć królewski tron Tennysona, godny skronie swoje otoczyć jego wieńcem laurowym.

Zresztą sądowi temu dziwić się zbyt nie można po burzy, jaką wszczął genjusz Byrona i Shelley'a, pożądanego spokoju; po ekscytacji nastąpiła depresja — prawo fizjologiczne, objawiające się w tym samym stopniu i w dziedzinie ducha. A że typowym wyrazem tej naturalnej depresji był właśnie Tennyson, dla tego też postawiono go na piedestale pierwszego poety, zwłaszcza, że depresja ta stała przed oczyma angielskiemu społeczeństwu kupców w formie nader powabnej: w postaci melancholijnej niewiasty, otoczonej kłębami niebieskawego dymu, wydobywającego się z ambry wonnej; w postaci niewiasty, napół uśpionej bajadery czy służebnicy Melitty, oblanej złotymi blaskami słońca, które

w dynie tym najróżnorodniejszym mieniły się kolorami, pozbawionemi wskutek zatapiania się w jego falach wszelkiej rażącej oko jaskrawości. Depresja ta objawiła się w postaci niewiasty, przystrojonej w wieńce, festony i girlandy z najwyższych kwiatów egzotycznych, a wydobywała z arfy, wysadzonej szafirami, turkusami, agatami, rubinami, perłami — i jakie tam jeszcze są kamienie drogie — dźwięki również nie rażące, ale które były niby echem pieśni, zagranych ongi przed Tennysonem przez Homera i Teokryta, przez poetów arabskich, przez średniowiecznych minstrelów, przez Chancerów i Spenserów, przez Wordsworthów, Southey'ów i Coleridge'ów, a nawet, jak to powiedziano na początku, przez Moorów, Byronów i Shelley'ów.

Witano ten symbol rozpieszczonego spokoju, mający za tło i pagody indyjskie i greckie świątynie, kościoły o strzelistych wieżach gotyckich i koronkowe maurytańskie alhamby i renesansowe pałace i gmachy, wzniesione w stylu barokowym — bo i tego nie brakło u Tennysona, lubującego się w architekturze wszystkich czasów — witano więc ten symbol z pożądliwością gurmandów, którzy, karnieni dotychczas silnym bifszytkiem widzą naraz przed sobą lekkostrawną ostrygę, podaną w złotem, artystycznie wyrobionem naczyniu.

Kupcy, załatwiwszy sumę interesów; oddających im świat w posiadanie, potrzebują wypoczynku, a że są ludźmi ucywilizowanymi, że w podróżach po kuli ziemskiej nauczyli się inne jeszcze mieć potrzeby, aniżeli jedzenie i picie, przeto poezja, nie wyrwywająca ich z lekkiej drzemki, będąca tego wypoczynku okrasą, sprowadzająca sny uroczne, musiała im być pożądaną.

A prowadziła ich poezja Tennysona „w kraj, w którym, zdawało się, wieczysty panuje wieczór; w którym lubieżne wiatry powiewały z tej i z owej strony, podobne do oddychu,

jaki wydobywamy ze siebie podczas ciężkiego snu. Ponad dolinami błyszczała w kraju tym pełnia miesiąca, a jak dym, zwracający kłęby swoje ku ziemi, spływał powoli ze szczytu góry, leniwo pełzający strumień“.

W kraju tym stanęli przepłynąwszy morze, zjadacze lotosu i usiedli na piasku żółtym, pomiędzy słońcem a księżycem, co błyszczał górą ponad falami morskimi. Słodko było im marzyć o opuszczonej ojczyźnie, o żonach, dzieciach, i niewolnikach; atoli morze wydało im się jak gdyby zmęczone i pełne snu ciężkiego, zmęczone wydały im się brzegi, okryte pianą i dymu kłębami. I rzekł z nich jeden: „Do domu już nie powrócimy!“ I wszyscy za nim śpiewać poczęli: „Nasze łany ojczyste daleko są po za morzem — tutaj pobudujemy sobie nowe chaty!“

I pozostali i rozpoczęli chór, mieszczący w sobie całą filozofję wygodnictwa, która każe człowiekowi wate kłaść w uszy, ażeby nie słyszał, jak naokoło niego rozbrzmiewają hasła bojowe; rodzaj epikureizmu, który opiatową przyjemność cichego spożywania lotosu stawia ponad rozkosz, doznawaną przez umysły głębsze i serca szlachetniejsze w spełnianiu wielkich obowiązków, jakie na nich nakłada życie. Zjadacze lotosu marzą wprawdzie o ojczyźnie, marzą o żonach i dzieciach, ale marzenie to rozwiewa się niebawem w mgłę — ojczyzna, żona i dzieci idą w zapomnienie, ponieważ są daleko, oddzieleni falami szerokiego morza. W ziemi nowej, w kraju lotosów, budują sobie przybysze nowe chaty i przysięgają, że jak bogowie, spoczywać będą na aksamitowym mchów posłaniu, nie troszcząc się wcale o to, co inni czynią ludzie. Na wszystko to, co stanowi troskę innych, na widok łąnów zniszczonych, na dzumę, głód, na trzęsienia ziemi, na szalejące orkany, na pożogę miast, na topienie się okrętów, na rękę, wzywającą pomocy, nie mają zjadacze lotosu nic więcej,

prócz obojętnego uśmiechu. Łechtliwą rozkosz sprawiają im jęki ludu biednego, harującego bez końca, tego ludu, który orze i sieje, który śród trudów znosi do stodół krwawe sprzęty, który mało zbiera oliwy i mało gron winnych, który, urodziwszy się w nędzy, umiera w nędzy — na widok wszystkich nieszczęśliwych i upośledzonych mają tylko jedną odpowiedź: „Sen jest słodszy, aniżeli walka z żywiołami, aniżeli moco-
wanie się z falą i wiatrem. — Bracia! towarzysze! — wołają w końcu — „spocnijmy tutaj i w dalszą nie udawajmy się podróz“.

„Bo i po cóż wracać?“ — pytają znowu, filozofując bez końca — „kochamy pamięć naszych ślubów małżeńskich, mi-
łym był ostatni pocałunek i ostatni płacz naszych żon — ale cóż my wiemy, co się tam dzisiaj dzieje? Wygasły zapewne nasze ogniska; dzieci nasze zagarnęły zapewne nasze bogactwa, uważano by nas za obcych, gdybyśmy powrócili... To, co się raz złamało, niech pozostanie złamanem! Trudno prze-
jednać bogów, trudno zaprowadzić znowu porządek w domu ojczystym. Trzebaby tam walki, straszniejszej, aniżeli śmierć; zamieszanie, cierpienia, kłopoty, których nie udźwignęłyby
posiwiałe głowy nasze, smutne losy dla serc, które mają dosyć już walki — oto co nas czeka, jeżeli do ziemi powró-
cimy ojczystej...“

Zresztą — tak z rafinerją filozoficznie usposobionych le-
niwców, konkludują zjadacze lotosu — „wszystko ma swój
spokój, dla czegoż my tylko mamy się trudzić i bojować? Nie
ma różnicy pomiędzy nami a pomiędzy liściem, który rozwija
się, karmiony rosą i blaskiem słonecznym, a który, gdy pół-
nocne zawieją wiatry, pada na ziemię zwiędły i ginie; niema
różnicy pomiędzy nami, a soczystem jabłkiem, które, gdy
pod działaniem słońca przejrzeje, pada w cichej nocy na ziemię
i ginie; nie ma różnicy pomiędzy nami a kwiatem, który

kwitnie na łąkach cienistych, żadnej nie znając troski, a potem, gdy jego czas nastanie, dojrzewa, więdnije i ginie. Po cóż więc my, których taki sam los czeka, mamy się męczyć po cóż mamy walczyć, gdy i tak nam umrzeć trzeba“.

II. Rozumowanie zjadaczy lotosu jest niezbyt wprawdzie oryginalną, ale w każdym razie bardzo wygodną drogą tłumaczenia swego lenistwa pozorami filozoficznego sposobu myślenia, lenistwa, jakie charakteryzuje klasy panujące, których najwybitniejszym w poezji przedstawicielem był lord Tennyson.

I on pod niejednym względem prowadził życie lotofaga, ukrywszy się przed okiem ludzi na uroczej wyspie Wight, oddany artystycznej nymphomanji, woskiem zalepiający sobie uszy, ażeby do nich nie dotarł surowy szczęk broni, podnoszonej w boju, jaki na każdym kroku objawia się w dniach dzisiejszych. A jeżeli nie zawsze udawało mu się być głuchym na wulkaniczny łoskot, z jakim nowe idee podminowują przestarzały gmach świata, to przypisać to należy jego niezwyklej wrażliwości artystycznej a nie wysokiemu poziomowi strony moralnej, jaka każdego, prawdziwie wielkiego poetę charakteryzować powinna. Ta wrażliwość artystyczna, jak to zobaczymy w dalszym ciągu tego szkicu, spowodowała go, pomimo wszystko, do napisania kilku utworów głębszego pod względem społecznym znaczenia — i te właśnie kilka utworów, jakkolwiek idee nowożytnie nie występują w nich z ogniem Byronów i Shelley'ów, choć co do istoty są im pokrewne, uratują od zapomnienia imię Tennysona.

Jak wiemy, poeta-laureatus umarł człowiekiem bardzo majątnym; roczne dochody jego, otrzymywane ze sprzedaży dzieł, dosięgały do kilkuset tysięcy franków. Nim jednak do-

szedł do tych bogactw oraz bardzo wątpliwego zresztą zaszczytu nadwornego piewcy królowej Wiktorji, musiał przebyć drogę dosyć ciernistą. Urodzony 6. sierpnia 1809 r. w Somersby, w hrabstwie Lincolnshire, jako syn pastora, dosyć wcześniej zaczął okazywać te właściwości wielkiego talentu artystycznego, które mu później zdobyć miały sławę i poważanie w społeczeństwie angielskiem.

Jakie wpływy oddziaływały na rozwój jego zdolności w tej pierwszej epoce życia, nie wiadomo: Tennyson tał troskliwie każdy szczegół, któryby mógł rzucić światło na jego stosunki osobiste. Czytaliśmy wszyscy, że popalił np. swe listy prywatne, ażeby w nich przypadkiem „ludzie nie powołani nie grzebali, jak — świnię“. Zdaje się, że sama miejscowość Somersby, położona wśród rozległych łąk i bagien, wzbudziła w nim pierwsza zamilowanie do pejzażu, stanowiącego jedną z najpiękniejszych cech jego poezji. Tak przynajmniej sądzić wypada z wiersza, zatytułowanego „Śmierć łabędzia“, oraz z bajronistycznego Locksleyhallu, w których to utworach właściwa akcja odbywa się na tle bagnistego krajobrazu: „Dziką, pustą, trawiastą była okolica — powiada w „Śmierci łabędzia“ — „przestronną, rozległą, otwartą dla powiewających wiatrów, a ponad nią, jak oko sięgnąć tylko może, rozpościerało się szare, ponure sklepisko niebios. Środkiem płynął strumień szemrzący... a w dali widniały niebieskawe szczyty gór, na mroźnem niebie zaś odcinał się biały śnieg gleczerów. Wierzba uchylała się, płacząc, nad brzegiem strumienia, gładząc liśćmi swoimi powierzchnię wody, gdy ją wiatr rozpienił... W obłokach szybowała jaskółka, a po dalekich, cichych, zielonych bagniskach przebłyskiwała woda w bańkach czerwonych, zielonych i żółtych...“ A Locksleyhall rozpoczyna się następującym obrazem:

„Tu jest miejsce, tu, jak dawniej, głos bekasów leci w dal;
Z bagnisk mgły się smutne wznoszą, płynąc ponad Lock-
sleyhall.

Locksleyhall, co szczyty swoje nad piaszczysty wznosi ścieg
I nad fale oceanu, kiedy łamią się o brzeg...”

Locksleyhall rzuca także pewne światło i pod innym wzglę-
dem na młodość Tennysona, mianowicie na jego naukę i na
pierwszą miłość, choć co do ostatniego punktu sprawa z po-
wodu właśnie owej skrętności w niszczeniu wszelkich śladów
co do prywatnych dróg, jakimi chodził poeta, niezupełnie
jest wyjaśnioną.

„Noc niejedną z okna tego, nim spoczynku nadszedł czas,
Spoglądałem tam na zachód, gdzie Orion zwolna gaś;

Noc niejedną na Plejadach wypoczywał wzrok ten mój,
Lśniących we mgłę, jak robaczków w srebrnej sieci złoty rój.

Nad brzegami jam tu chodził, karmiąc górną młodość mą
Czarodziejską wiedzy baśnią, tem, co dawne dni nam ślą.

Kiedy za mną szereg wieków, jako plonny leżał łąn;
Gdym się wdzierał w teraźniejszość, której siew przyszłości
[dan;

Kiedym wnikał w dni, co idą, ile starczy ludzki trud,
Zobaczyłem obraz świata i nowego czasu cud.

Wiosną zięba naodzięwa swoją pierś w czerwieniszy puch
Wiosną główkę w nowy grzebień stroi czajka, kręcisz-zuch.

Wiosną gołąb bardziej lśniące rozpościera skrzydła swe,
Wiosną młodzian ku miłości swą się duszą całą rwie.

Białe wówczas miała lica, że się starszym wiek jej zdał,
A za każdym moim krokiem swe promienie wzrok jej śiał.

„Kuzyneczko moja Amy“ — rzeknę do niej — „prawdę mów,
Byt mój cały k'tobie zwrócon nie ma kłamstwa wśród mych
[słów“.

Skroń i lica jej pobladłe oblał naraz kolor róż,
Jak to światło, którem widział, to północnych światło zórz.

Odwróciła się, a pierś jej od gwałtownych rosła tchnień,
W jej zamglonych oczach naraz zabłyśł duszy jasny dzień.

Rzekła: „Kryłam swe uczucie, boby na mnie gniew twój spadł,
Ty mnie kochasz?“ — Potem, płacząc: „ja cię kocham już
[od lat!“

Miłość wzięła kubek czasu swą gorącą dłonią wpół,
Każdy moment, jak żwir złoty, lekko wstrząsan, zeń się snuł.

Miłość wzięła harfę życia, by w ton silny struny sprząc,
Uderzyła w strunę „jaźni“, tak że pękła, dźwięcznie drząc.

Z bagnisk ku nam co poranku słał szelesty swoje krzew,
Pełnią wiosny w moich żyłach ten szumiący dźwięczał śpiew.

Śledziliśmy co wieczora pyszne statki w głębiach wód,
Dusza z duszą się zlewała, gdy całunek wargi splótt.

O ma Amy! dziś nie moja! wietrze, głuchy na me lzy!
O wy smutne, smutne bagna! pusty, pusty brzegu ty!

Pierwsze więc nauki pobierał Tennyson w miejscowości rodzinnej — a mentorem jego był ojciec, pastor protestancki, który już od najwcześniejszych dni wpajał w syna zasady ortodoksyjne, uszanowanie dla „cantu“, unikanie wszystkiego, co jest podług pruderów angielskich shockingiem — zasady, jakich się Tennyson nie umiał nigdy pozbyć zupełnie, choć zdarzało mu się, że od czasu do czasu przeciw nim występował.

To uszanowanie dla sztywnej moralności wyznawców Wysokiego Kościoła doprowadzało go nieraz do zbytecznego liczenia się z opinią rodaków. Charakterystycznym na to dowodem jest następujący fakt: Pomiedzy pierwszemi jego utworami znajduje się wiersz „Królowa maja“; będący pierwszym zwiastunem ściśle tennysonowskiego rodzaju poezji, mianowicie wierszowanej noweli wiejskiej.

Bohaterka tego wdzięcznego pod względem formy poematu, młoda a piękna dziewczyna wiejska, obrana „Królową maja“, szydzi z miłości swego kochanka i odpędza go od siebie. To się dzieje w części pierwszej. W drugiej części dziewczyna, która od owego maja ni stąd ni zowąd popadła w suchoty, wzdycha ku słońcu i wiosnie, pragnąc odżyć na nowo. Bogi jednak na nią niełaskawe: czuć, że koniec jej się zbliża. Ta nie umotywowana tragika odniosła na wrażliwych umysłach pensjonarek swój skutek, wszystko rozczulało się nad losami biednej dziewczyny, atoli moralizująca krytyka podniosła ogromny krzyk, że przecież nie można zaraz swawolnej dziewczyny skazywać na śmierć za to tylko, że w przystępie jakiejś dziecinnej pychy odtrąciła od siebie starającego się o jej rękę młodzieńca. Tennyson uwagi te wziął sobie do serca i w następnem wydaniu napisał trzecią część poematu, w której dziewczyna tak samo, jak zachorowała bez najmniejszych motywów, cudem przychodzi do zdrowia i staje się prawo-

witą małżonką owego kawalera. Przypomina to owe romanse, w których para po różnych przykrościach nareszcie się pobiera. Artyście tej miary co Tennyson, nie wypadło chyba takie otoczeniu swojemu czynić ustępstwo.

Wiedział on jednak, co robi: ci sami, którzy Shelleyowi w oczy pluli, ci sami, którzy Byrona nazywali wysłańcem szatana, a dla których jeden i drugi opuścił ziemię rodzinną, ażeby na obczyźnie tragiczną lub też bohaterską zginąć śmiercią, ci sami piali hymny pochwalne na cześć Tennysona, obsypując go przytem taką ilością złota, że mógł sobie prawdziwie książęce prowadzić życie.

Pierwszym utworem, wyszłym z pod pióra Tennysona, była napisana w młodym bardzo wieku „Elegja na śmierć babki“. Zamówił ją u wnuka swojego dziad i zapłacił mu za nią pół funta honorarjum, dodając do tego niezbyt zachęcającą uwagę, że chyba na poezji majątku nie robi.

Pierwszy tomik poezji, napisany do spółki z bratem, zdawał się zupełnie potwierdzać zdanie staruszka: księgarz zapłacił wprawdzie 20 funtów za te pierwociny talentu, ale suma ta nie była warta ciągów, jakie poetyzująca spółka otrzymywała od surowej dla pierwszych występów krytyki angielskiej. Złotym medalem za napisanie konkursowego wiersza na temat „Tombuktu“ na uniwersytecie w Cambridge ozdobiony poeta został odsądzony od czci i wiary. Nieprzychylnie to przyjęcie tak go zalterowało, że po trzyletniej ponownej próbie, którą prawie ten sam los spotkał, co i tom pierwszy, zamilkł na całe lat dziesięć.

Nawet dla krytyki angielskiej, która w utworach swych poetów nigdy ze zbyt wielką skwapliwością nie szukała myśli głębszych, która owszem smagała Byrona i Shelleya za to właśnie, że przepełnieni byli myślą — nawet dla krytyki angielskiej te pierwsze próby Tennysona okazały się aż nadto

bezsmyślnymi ćwiczeniami stylistycznymi. Zdradzały one jednak już wtenczas te cechy, które stanowią właściwą siłę talentu poety laureata, t. j. cudowny pejzaż oraz niesłychaną melodyjność wiersza — melodyjność tak subtelną, że trudno by się było silić na oddanie jej w języku innym.

Taka np. „Claribel“ albo „Lilian“, umieszczone na czele owego zbioru, są niedościgłymi przykładami melodyjnej pyłkowości.

III. Publiczność była jednak nieco łaskawszą na nowego poetę — podobała jej się ta melodyjność, a przedewszystkiem galerja portretów kobiecych, wdzięcznie i zręcznie namalowanych, choć głębszego nie posiadających wyrazu — cacka filigranowe, dla których miejsce w mieszczańskich tzw. „serwantkach“.

Jest tam wspomniana już „Lilian“. nielitościwa kokietka, która, widząc, że zapalony młodzieniec chce jej miłosne zrobić wyznanie, rzuca mu przeszywające, cichym uśmiechem przyślonięte spojrzenie i potem wśród objawów wesela ucieka.

Jest tam dalej „Mariana“, zawodząca wieczorem, gdy rosy spadną na ziemię, gdy nietoperze latać poczynają; zawodząca o północy, gdy huk sowy rozbrzmiewa naokoło; zawodząca nad ranem, gdy kury zapieją, gdy z bagnistych łąk unosi się w powietrzu przeciągły ryk bydła; spoglądająca zażalwionemi oczami na rozległe pola, wijące się przed jej domem, na długie cienie topoli, zaścielające drogę, gdy u góry srebrny miesiąc zaświeci — zawodząca nad opuszczeniem swoim, nad obojętnością kochanka, który gdzieś daleko nie myśli o tem, że jej los „tak jest okropny, okropny, że jej tak smutno, smutno, że pragnęłaby umrzeć jak najprędzej“.

Jest tam druga „Mariana“, podobna do pierwszej i z tego samego powodu rzucająca skargi. Jest tam dumna „Pani

z Szalott“, która przy krosnach całemi dniami siedzi u okna i nie ma odwagi spojrzeć na drogę, prowadzącą ku sąsiedniemu zamkowi, ponieważ jakiś tajemniczy głos jej podszeptął, że przekleństwo ją spotka, gdy to uczyni. Przypadkiem jednak spojrzała i w sercu jej, nieprzystępnem dla uczuć zwykłych śmiertelników, budzi się miłość ku rycerzowi, stojącemu u bram jej siedziby. Ale pani z Szalott zbyt dużo ma dumy, ażeby się poddać słabości — nie mogąc utrzymać gorącego uczucia na wodzy, ubiera się w suknię białą, wsiada w łódź, aby w burzliwą noc zginąć w nurtach morza.

Dama z Szalott z tego jeszcze względu zasługuje na wspomnienie, ponieważ stała się prototypem zimnej, „posagowej tragiki“, będącej właściwością nie tylko Tennysona ale i współczesnych nam poetów angielskich ze szkoły noworomantycznej, albo jak sami ją nazywają, ze szkoły prerafaelickiej: poetów, jak Gabryel Rossetti, Algernon Swinburne i wspominany na początku Wiliam Morris.

Jest tam dalej „Fatima“, omdlewająca z miłości, niektóremi akordami przypominająca bohaterkę Salomonowej „Pieśni nad pieśniami“, ową Sulamitt, która drży na całym ciele, gdy ze wzgórzy, wonnym krzewem porosłych, zbliża się ku niej ukochany: „Jak struny srebrne — tak woła Fatima — wiatr naokoło rozbrzmiewa; południowy upał spływa na pagórki, któremi on kroczy; obłoki towarzyszą wybranemu — prędej o! prędej! Morze światła oblewa mnie całą; dziką żądzą, jakiej dotychczas nie zaznałam, rozpała się moje serce, gdy on nadchodzi ku mnie.“

Jest tam pomiędzy innemi „Izabela“ i „Magdalena“, i „Adelina“; jest tam „Pani morza“, któraby całemi dniami rozczesywała, jak Loreley heinowska, perłowym grzebieniem swoje złociste warkocze, śpiewając: „gdzie jest ten, coby mnie ukochał?“ któraby je czesała, aźby kędziory opadły do ostatnich

głębin morza, tam gdzie czerwone płoną koralce; któraby, rozczesawszy te włosy, zeszła z złocistego tronu ku szeregom micszkańców wodnych płci męskiej, ażeby z nimi razem poszaleć — któraby jednak, jak każda przyzwoita angelka, nie pozwalała im się zbyt zbytnie zbliżyć do siebie. O pocałunki jej starać się trzeba długo, bardzo długo, trzeba być królem tych wszystkich wspaniałości, mieszczących się w morzu pośród pokładów jaspisu, a przynajmniej — jakimś lordem.

Jest tam wreszcie „Oenone“, mitologicznego Parysa kochanka, zdradzona przezeń dla Afrodyty, czy dla Heleny, skarżąca się rzewnemi tony gór i strumieniom i lasom idajskim.

Oenone zasługuje ze wszystkich co dopiero przytoczonych utworów na szczególniejsze wyróżnienie: bogaty w tęczowe barwy i dźwięki styl tennysonowski w największej tutaj występuje okazałości, choć mniej jest przeładowany aparatem techniki poetyckiej, niżeli takie „Mariany“ i inne jego utwory.

Oenone jest rodzajem starożytnej nenji, mimo nagromadzenia niezwyklej ilości środków poetyckich, mimo całego przelewania się barw i dźwięków, napisanej w stylu miarowym, podniosłym — w stylu, zdradzającym na każdym kroku pewną powściągliwość artystyczną. Skarga Oenony nie ma w sobie nic z szarpiącej rozpachy Laokoona, jest to raczej w spokoju zamknięta boleść, jaka znamionuje rzeźby z czasów najwspanialszego rozkwitu sztuki greckiej.

O „Lotofagach“, odznaczających się co do techniki niezwykłą wypukłością, wspomniałem na początku, tak samo o „Śmierci łabędzia“, o „Królowej maja“, „Pani morza“ itd. Kilkoma słowy pragnąłbym tylko jeszcze zwrócić uwagę na utwór inny, w tomiku tym zawarty, mianowicie na „Poetę“. Jest to bezwątpienia akord, uderzający najsympatyczniej, hymn wiecznego pokoju, który zawładnie nad światem, gdy

berło ujmą w swe ręce ludzic wiedzy i pieśni. Wieje z niego ten sam duch, jaki spotykamy w „Utopji“ starego kanclerza Moora; ten sam duch, który wypełnia poezję Shelley’a; ten sam duch, który jak promień słoneczny drży w marzeniach idealnego socjalizmu; ten sam duch, w imię którego odbywają się dzisiaj kongresy po świecie, dążące do położenia tamy panowaniu morderczego żelaza; ten sam duch, który na widok krwi uczuwa wstręt niepohamowany; ten sam duch, który na miejsce rozjuszonego zwierzęcia pragnąłby postawić prawdziwego człowieka...

„Poeta, pod złocistą urodzony gwiazdą... przejrzał śmierć i życie, złe i dobre przejrzał, jak samego siebie. Przed nim, nakształt księgi otwartej, leżały cuda, jakie wieczysta spełnia wola. I kroczył naprzód ku szczytom, na których promienienie sława; niewidzialny strzał jego myśli miał skrzydła z płomieni i, z słodkim dźwiękiem, wystrzeliwszy, jak trzcina indyjska, z ust srebrnych, poleciał od Kalpy do Kaukazu i rozjaśnił naokoło powietrze, że się paliło jak ogień i dźwięk wydało ze siebie pełny a miękki... I zapuścił korzenie siew mądrości — i... powstali szermierze wiosny, pełni odwagi i męstwa, i... pochwycili oszczepy, ażeby walczyć za prawdę. I prawda zrodziła się z prawdy, i cały świat naokoło zmienił się w raj rozkoszy, do którego przez cieniste sklepienia mgieł przedzierał się złoty promień słoneczny. Wolność, otoczona blaskami zórz, podniosła dumnie piękne swe oczy, a od ich ognia, rozplynęły się jak śnieg, skostniałe ustawy i prawidła. Jej szaty jasnej, oblanej słońcem wschodzącem, nie kalala krew, ale naokół ócz tej bogini, jakoteż na rąbkach jej sukni płomieniła się ognistemi głoskami mądrość, straszliwe słowo, które despotom męstwo odbiera. A słowa z ust Wolności drżały jak echo dalekiego gromu, a treść jej słów była jak błyskawica, rozdzierająca ducha ludzkiego i podziwem wypełniająca ten

padół ziemski. Prawica jej nie dzierży miecza, a tylko księgę poety, którego słowo światem kieruje.“

Ten sam motyw powtarza się także w ulotnym wierszyku, zatytułowanym: „Ongi wolność była na wyżynach“.

IV. Rok 1842 stał się dla powodzenia i sławy Tennysona rozstrzygającym. Pojawił się w tym czasie nowy tomik poezyj liryczno-epicznych, zawierający, oprócz utworów, w poprzednich umieszczonych wydaniach, takie poematy, jak: „*Śmierć Artura, Dora, Godiva, Klara Vere de Vere, Św. Szymon Słupnik, Córka młynarza*, a przede wszystkim *Locksleyhall*, posiadający pewne rewolucyjne zacięcie, tak niezwykle u Tennysona, szukającego ideałów przeważnie w „Szkole jeziór“. Trudno było jednak nie postąpić kroku dalej — wszakże czasy mają swoje prawa; spiesząc naprzód, nowe dla siebie torują drogi: zarówno społeczne i polityczne, jakoteż estetyczne ideały Sonthey’ów, Coleridgów i Wordsworthów stanęły już dzisiaj w sprzeczności z dążeniami najbardziej nawet zachowawczych żywiołów Anglii; duch Byrona i Shelley’a wsiąka kroplami w prawowierne żyły wyznawców purytańskiego cantu, a nasamprzód musiał on wsiąknąć w natury wrażliwe, do jakich należał Tennyson.

Jego lordowska mość, trzymający się zawsze arystokratyczno-burżuazyjnego *juste-milieu*, nie uznający żadnego w Anglii poety ponad Szekspira, którego trudno przecie było bagatelizować, taksamo, jak mimowoli przejmował się duchem „lakistów“, wchłaniał w siebie bezwiednie palące atomy tej szkoły szatańskiej. Brutalem był dla niego Byron, człowiekiem, który nieokrzesaną formą, niepowściągniętą namiętnością narażał na szwank poezję angielską; pomimo to, napisał Tennyson, zanim się spostrzegł, pod jego właśnie

wpływem kilka utworów, należących do rzędu najlepszych, posiadających cechy ducha współczesnego.

Pani Klara Vere de Vere, że pochodziła z krwi Normanów, że posiadała starożytnie brzmiące nazwisko, uczyniła sobie igraszkę z serca prostaka. I oto jak się do niej odzywa poeta: „Chęłpisz się pani Klaro Vere de Vere szeregiem przodków, a wiedz, że ja dumniejszy od ciebie; chciałabyś w swe sieci zamotać i moje serce, ale ja dla twoich czarów nie złamałbym serca skromnej dziewczyny: nie troszczę się, z jakiego pochodzę gniazda i dla mnie czysta, zakochana dziewczyna więcej jest warta, aniżeli sto tarcz herbowych... Wierzaj mi, pani Klaro Vere de Vere, że ogrodnik Adam i jego żona spoglądają tam z niebios z uśmiechem na całą tę fanaberję przodków... Szlachcicem ten tylko, kto jest dobry i pocziwy. Serce więcej jest warte, aniżeli korony szlacheckie, a wierność więcej ma wagi, aniżeli krew normandzka“. Pomimo tego naprawdę demokratycznego wybuchu, Tennyson nie wahał się później przyjąć tytułu barona. Przypuszczać też należy, że wypowiedanie podobnych, jak powyższe, zapatrywań było wypływem wrażliwości artystycznej, a nie jakiegoś głębszego przekonania. Mniejsza zresztą o to, stwierdzam tylko fakt, że w tennysonowskiej poezji znajdują się sporadycznie pierwiastki nowoczesne, rewolucyjne.

W *Locksleyhall*, najpiękniejszym ze wszystkich poematów, bo posiadającym nietylko zwykłą u Tennysona formę koronkową, ale i polot i siłę, rzuca poeta rękawicę z niezwykłą u niego odwagą przesądom, które serca ludzkie mierzą złotem albo pochodzeniem.

Kochało się dwoje ludzi — ona jednak uległa życzeniu rodziców i wyszła za bogatego pana, porzuciwszy człowieka biednego, w którego duszy rozbudza się nienawiść do wszystkiego, co jest pruderją i hipokryzją. Duch tego poematu

owianego inglą bagnisk, wśród których odbywa się akcja, charakteryzują najlepiej słowa następujące:

Wzgardzony kochanek woła: „Przekleństwo niech spadnie na ustawy, które grzeszą przeciwko świeżej sile młodości! Przekleństwo niech spadnie na kłamstwo towarzyskie, ubezwładniające prawdę, że ta, jak tchórz, chroni się przed oczami świata! Przekleństwo formom, wśród których natura nasza przybiera chorobliwe, zwyrodniałe kształty! Przekleństwo złotu, zdobiacemu płaską i niską skroń głupca!”

W Godivie przedstawia poeta kobietę poświęcającą się dla ludu: wiersz, niesłychanie spokojny, jest pod względem elegancji form, prostoty i zwięzłości cackiem artystycznym.

Tak jak Klara Vere de Vere i Locksleyhall są rodzajem walki wytoczonej przesądnemu społeczeństwu, tak *Święty Szymon Słupnik* jest delikatnem bardzo rzuceniem rękawicy w oczy hipokryzji angielskiej. Pod względem formy różni się nadzwyczaj od innych utworów Tennysona, ma bowiem koloryt silnie realistyczny, a miejscami poeta przechodzi nawet w malowaniu akcesoryj w ton, jak na niego, trochę drastyczny. Całość posiada jednak skończoną wypukłość i pod tym względem nie ustępuje w niczem takiej np. Godivie, a może ją nawet przewyższa.

Święty Szymon Słupnik jest typem pobożnego ascety, który z umartwienia ciała czyni sobie métier, spodziewając się, że tego rodzaju zajęcie opłaci mu się sowicie — w danym wypadku przyniesie mu zyski w postaci korony niebieskiej. Lubuje on się sam w swoich męczarniach; jest, jak przystało na chrześcijańskiego pokutnika, pokornym — ale pokora jego ma wszelkie cechy hipokryzji i, doprowadzona do absurdum, staje się swoją antytezą — staje się pychą. Szymon Słupnik chelpi się z swojej pokory, na wzór owego biblijnego

Faryzeusza, który, bijąc się w piersi, woła: „Panie! ty wiesz, że nie jestem takim, jak inni, celnicy i saduceje“.

Ta hipokryzja tak mu weszła w krew i kości, że stracił zupełnie jej świadomość.

Nie ulega wątpliwości, choć krytyka angielska nie zwróciła na to uwagi, zapewne przez wzgląd, aby nie narażać na szwank popularności bożyszczą arystokracji i burżuazji angielskiej, burżuazja zaś i arystokracja na tem się nie poznały, — otóż nie ulega wątpliwości, że „Święty Szymon Słupnik“ jest niejako symbolem obłudy pobożnych wyznawców Wysockiego Kościoła. W utworze tym, poruszającym te same idee, jakich jest pełno w poezjach Byrona, ujawnia się może najwyraźniej różnica pomiędzy nim a Tennysonem. Byron, namiętny potomek Normanów, za wiele miał dumy w sobie. ażeby niesympatyczne społeczeństwo traktować w rękawiczkach: nie żałował on ani zapału, ani żółci ani ironji i sarkazmu na stworzenie w takim „Don Juanie“ np. zwierciadła, aby w niem pokazać ziomkom swoim ich wierny konterfekt. Byronowi było dosyć obojętnem, czy sobie zaskarbi ich łaski lub nie, wrażliwy artysta Tennyson, nie mogąc, jako syn swojego czasu zamknąć nowym idejom przystępu do swojego wnętrza, starał się przecież na każdym kroku przez wzgląd na drażliwe otoczenie, idejom nadawać formy jak najszlachetniejsze, najmniej rażące. Wy pływało to również z metody ich twórczości: u Byrona nietylko że przewyższała, ale jedyną odgrywała rolę strona subiektywna, Tennyson zaś był najtypowszym wyobrazicielem wynalezionej przez unikającą silnych wrażeń burżuazję obiektywizmu w poezji. Tak samo jak wszędzie, tak i w „Szymonie Słupniku“ występuje na pierwszym miejscu obok pejzażysty malarz rodzajowy.

Gdy się pojawiły poezje, o których powyżej była mowa,

pisał jeden z autorów angielskich: „zwycięstwo zostało odniesione i ukoronowano drugiego króla Alfreda, którego państwo szersze ogarnia granice, a którego berło inną posiada władzę, aniżeli berło owego starego Saksona.“

Słowa te były nieco przesadne — świadczą jednak do jakiej popularności doszedł Tennyson. Tomik, o którym mowa, przyniósł mu nie tylko sławę ale i pieniądze, w kilku zaledwie tygodniach rozeszło się kilkanaście wydań.

Krytyka angielska stawiała wysoko liryki tennysonowskie. Nie ulega wątpliwości, że cacka te są ładne — posiadają atoli pomiędzy innymi tę wadę, że zawierają zbyt dużo refleksyjnego w sobie żywiołu.

Ta refleksyjność przeszkadza poecie w wzniesieniu się w sfery liryki ognistszej, zdolnej rozbudzić zapal w człowieku, porwać go, ze zwykłego zjadacza powszedniego chleba uczynić choć na chwilę istotę, żądną czynów wielkich, poświęceń wielkich, zaparcia się samego siebie dla sprawy wielkiej. Kontemplacyjny charakter talentu Tennysona o takich szczytach ani zamarzyć nie mógł, ale nawet tam, gdzie usiłował pieśnią swoją wlać w czytelnika pewną wesołość, pewną gorętszą chęć życia, usiłowania jego, jak to zaznaczono powszechnie, pozostały próbą tylko. Pomimo tego braku, poezje Tennysona uderzają ostatecznie sympatycznie swoją elegijnością oraz łagodnym kultem przyrody, na którą zmarły liryk patrzył przeważnie wprawdzie okiem pejzażysty, nie umiejąc, jak to czynił Shelley, zatapiać się w wnętrze jej tajemnic, lub jak Byron, lubować się w groźnych i potężnych jej objawach.

W czasie pierwszego powodzenia Tennysona zdarzył się fakt, który nie pozostał bez znamienitego wpływu na jego twórczość. Zmarł mianowicie uniwersytecki przyjaciel jego, syn historyka. Artur Hallam, który miał się niebawem ożenić

z siostrą poety. Boleść z powodu tej straty zamknął Tennyson w szeregu elegij — jest ich sto dwadzieścia i dziewięć — odznaczających się smętkiem i zawierających dużo prawdziwego uczucia oraz pięknych obrazów poetyckich. Elegje te, zatytułowane *In memoriam*, wyszły jednak dopiero w 17 lat po śmierci opłakiwanego przedmiotu i przyczyniły się ostatecznie do nominacji Tennysona na laureata.

Na szczególniejszą wzmiankę zasługują także późniejsze jego utwory, posiadające coraz to więcej zabarwienia romantycznego, wśród których pierwsze zajmują miejsce głośne *Idylle królewskie*, dalej *Mand* i *Aylmers-Field*, a przedewszystkiem opowieść poetycka *Enoch Arden*, znana publiczności naszej z pięknego przekładu Stanisława Koźmiana. Ostatni ten poemat ma zacięcie realistyczne i tworzy z przytoczonym co dopiero *Aylmers-Field*, dalej ze *Snami morza* i z *The Northern Farmer* pewną całość.

Brak miejsca nie pozwala mi jednak nad utworami tymi zastanawiać się bliżej, jakkolwiek zasługiwałyby na to. — Tennyson próbował sił swoich także i w dramacie, ale bez najmniejszego powodzenia.

Do genjuszów Tennyson nie należał, posiadał jednak niepospolite zdolności; poetą wielkiego pokroju nie był, nie można się jednak zgodzić z wykrzykiem prof. Austena, który odnośnie do Tennysona powiedział: „Cóż robić, pewne czasy nie chcą poprostu wydawać poetów“. Tytułu poety w żadnym razie zmarłemu odmówić nie można.

SHELLEY

I. Zamierzam naszkicować jedną z najpotężniejszych postaci naszego wieku, występującą na jego tle, tak bogatą w wypadki i w wielkie osobistości, w całej plastyce wyobraźni poetyckiej, niesłuchanie głębokiego uczucia i umysłu, którego promienie, czerpiące swą siłę ze źródła wiedzy, ogarniały wszechświat, starając się wniknąć w najtajniejsze jego zagadki.

Nie ma kwestji szerszego znaczenia, naukowej, czy religijnej, politycznej czy społecznej, ażeby nie odbijała się w zwierciadle ducha Shelley'a, w najwspanialszą zaklętą poezję, o jakiej dzisiaj ani zwolennicy zbyt jednostronnego materializmu, ani bezpłciowością nawiedzeni dekadenci zamaryć nawet nie mogą.

Duch ten, jak sam obrazowo powiada o sobie —

„dziecięciem karmił się mlekiem srebrzystych
Snów i fantazji; widokiem ogromów
Ziemskiego kręgu i sfery powietrznej
Nastrajał serce, by na pieśń ich wielką
Odbrzmiało echem; spragnionemi usty
Czerpał ze źródlisk boskiej filozofji:
Wszystko, co wielkie, piękne i szlachetne,
Wszystko, cokolwiek w poezji lub życiu
Jaśniało blaskiem świętości, on odczuł
i wiedział wszystko. Gdy wyrósł w młodzieńca,
Porzucił zimne ognisko i łany
Rzucił rodzinne, albowiem już obca
Stała mu ziemia się własna, i w kraje

Pobiegł nieznane, by gonić za dziwnym
Prawdy obrazem.“

Przyjaciel Byrona nie wiele u nas jest znany, pomimo, że od śmierci jego upływa lat siedmdziesiąt. Małe zaledwie grono ludzi prawdziwie wykształconych lubuje się w potężnych hymnach twórcy Alastora, mającego dla nas jeszcze specjalniejsze znaczenie — mianowicie ze względu na wpływ, jaki wywarł na Juliusza Słowackiego.

Nie ulega, zdaje się mi, wątpliwości, że Słowacki pisał cudowny swój poemat „W Szwajcarji“ pod wrażeniem „Epi-psychidjona“ i „Alastora“.

Shelley'a zaliczyć należy do kategorii tych genjuszów, którzy swoich współczesnych prześcigają o całe lat dziesiątki: człowiek, który za życia swego sprzedał nie więcej nad dziesięć egzemplarzy swych dzieł, stał się dzisiaj bożyszczem nietylko swojego narodu, ale całego ucywilizowanego świata. Potrzeba było na to pół roku, ażeby na miejsce byronizmu, który należy już do historii, zapanował w literaturze szelleizm: nie ma dzisiaj w Europie większego poety, któryby się nie był przejął duchem autora „Prometeusza rozpętanego“, któryby, jak on, nie snuł marzeń o nowym, sprawiedliwszym porządku rzeczy, któryby, jak on, nie nucił psalmu nadziei, któryby, jak on, nie podnosił hymnu ogarniającej wszystko i wszystkich prawdziwie seraficznej miłości.

Przedewszystkiem cała najnowsza literatura angielska przejęta jest duchem Shelley'a: wielcy poeci Albionu: Robert Browning i żona jego Elżbieta Barret, Karol Alge-nnon Swinburne znajdują się pod czarodziejskim jego berłem.

I z tych też przyczyn warto zapoznać szerszą naszą publiczność z tą wysoce charakterystyczną postacią.

Rzecz prosta, że obraz ten nie może być wyczerpujący:

aby dać mniej lub więcej dokładne studjum o człowieku tej miary, na to nie wystarczą ramy popularnego artykułu.

Zresztą wzmianką swoją pragnąłbym tylko pobudzić szanownych czytelników do zajęcia się ze wszech miar godnym uwagi poetą.

Percy Bysshe Shelley, największy liryk angielski urodził się 4. sierpnia 1792 r. w Fieldplace, w hrabstwie Sussex.

Ojciec jego, baron Tymoteusz Shelley, był człowiekiem najzwyczajszym w świecie, ortodoksą i wielbicielem torysowskiej polityki ówczesnego premiera Castlereagha.

Całą swą moralność opierał na pozorach, a charakterystyczną zasadą tej ilustracją były jego własne, bardzo często powtarzane słowa, że nigdyby na to nie pozwolił, aby syn popełnił megaljans, atoli gotów jest utrzymywać z własnej kieszeni choćby największą ilość nieprawych jego dzieci.

Również i matka, prócz niezwyklej piękności, oglądy towarzyskiej i łagodnego usposobienia, nie miała w sobie nic takiego, coby ją podnosiło ponad tuzinkową pospolitość.

Można zatem śmiało powiedzieć, że Percy nie odziedziczył po rodzicach żadnego rysu charakteru, natomiast spotykamy w nim dużo cech, właściwych jego dziadowi.

Oryginalny to był człowiek, energiczny, gwałtowny, awanturniczy. W młodym bardzo wieku, opuściwszy Anglję, udał się do Ameryki, gdzie na wyrabianiu mastyk sporego dorobił się majątku.

Za powrotem do ojczyzny, bogactwa swoje przez szczęśliwe spekulacje, głównie zaś przez podwójny ożenek, do olbrzymich stołunkowo powiększył rozmiarów: pozostawił synowi 300.000 funtów gotówki, to znaczy 3 miliony złotych, i dobra, które dawały 20.000 funtów rocznego dochodu.

Obie żony wykradł; serca ich zdobył sobie galanterją i przyjemną powierzchownością. Opowiadają nawet, że w Ameryce

trzecią miał żonę, którą był porzucił i o której los nigdy się nie troszczył.

Fakta te przytaczam dlatego, ponieważ ilustrują charakter, pokrewny wielkiemu poecie.

Wnuk ten popędliwego starca, który przy swej oryginalności miał jeszcze opinię ateusza, pierwsze swe lata spędził w majątku rodzinnym, w Fieldplace. Bardzo wcześnie zaczęła się w nim rozbudzać chęć poetyzowania; w ósmym roku życia napisał „wiersze do kota“, które w niczem — nie mówiąc o muzycznym rytmie — nie zaznaczyły jeszcze kierunku shelleyowskiej fantazji; przeciwnie, zdradzając nadzwyczajną znajomość stosunków realnych, zdawały się zapowiadać wprost odmienną drogę, aniżeli ta którą poszedł później największy z idealistów. Równocześnie jęły się w nim objawiać te rysy, które go już nigdy nie opuściły, które głębokie, charakterystyczne wywarły piętno zarówno na poecie, jak i na człowieku mianowicie pociąg do marzycielstwa, niezwykłą wrażliwość i nerwowość. Zarówno w szkole w Eton jak i później, na wszechnicy oksfordzkiej, dostarczyło mu życie dosyć martejału, ażeby znamienne cechy te rosły, potęgowały się, ażeby go zrobiły tem, czem był: idealistycznym filozofem, zapalonym głosicielem religii miłości, namiętym reformatorem społecznym, nieublaganym biczem Bożym na wszelki ucisk i na wszelką obłudę.

II. W szkole uczniem wzorowym nie był; nie należał do tego rodzaju dzieci, które wcześniej, niż potrzeba, objawiają szczęśliwe, oplacające się zamięrowanie porządku i szacunek dla przełożonych — owszem, Shelley był krnąbrny i niejednokrotnie dawał profesorom swoim powód do niezadowolania.

Podczas lekcji, jak opowiadają jego biografowie, wyglądał

zwykle przez okno, gonił przesuwające po niebie obłoki, przypatrywał się łamaniu blasków słonecznych lub rysował po książkach fantastyczne kontury drzew.

W domu całe godziny trawił na lekturze; czytywał zaś przedewszystkiem książki o treści tajemniczej, pełne niezwykłych wydarzeń. Że podobna lektura nie mogła dobrze wpływać na ustrój nerwowy wrażliwego dziecka, że osłabiała jeszcze bardziej słabą z natury konstytucję, rzecz to prosta, dodawała atoli skrzydeł bujnej wyobraźni, unosząc ją w sfery nieznanego, nieskończonego. Podrósłszy. upodobał sobie w chemji, zdawało mu się, że zdobędzie klucz, otwierający mu bramę do ciemnego, niezbadanego gmachu przyrody, którą, jak sam powiada, umiłował nad wszystko. W jednym z późniejszych poematów, w „Alastorze“, czyni aluzję do owych studjów, mówiąc że był równie alchemiście który za niepewną, tajemniczą nadzieję zbadania istoty wszechrzeczy, gotów odprzedać swój żywot. „Przyrodo! ty matko podniosła niezgłębionych światów — ciebiem ukochał, ciebie jedynie“, powiada we wstępie do Alastora, „wszak zawsze pragnąłem, aby odnaleźć tajniki twej drogi i zawszem zatapiał źrenice serca w głębinie twoich zagadek. Jam szukał w trumnach i sklepach grobowych posłania, tam, gdzie trofeje swych zwycięstw, wydartych tobie, o matko! śmierć w długim przywykła składać szeregu, i byłem przepelnion ową nadzieją, że pytań gorących, czemuże ty jesteś i czem twoje dzieci powstrzymam potok zmusiwszy upiora, by jako prorok przez ciebie mi wysłan, objawił, kto i czem my jesteśmy“... Ta chęć zbadania zagadki bytu na drodze tajemniczej cudowności miała swoje pendant w halucynacjach, które już od dzieciństwa go prześladowały. I tak opowiada jedna z jego siostr, że pewnego razu przebił sufit w domu, ponieważ sądził, że ujrzy nieznany jakiś świat. Wierzył najmocniej i to do

późnego stosunkowo wieku, że w stawie w Fieldplace żył trzechsetletni wąż, którego przez nieostrożność zabił ogrodowy. Halucynacyjne krajobrazy, przybierały u niego kształty konkretne, wydarzenia, urodzone z fantazji, przyoblekał nieraz w jaknajlepszej wierze w suknie rzeczywistości. Złudzeniu też prawdopodobnie należy przypisać kilka późniejszych szczegółów, które sam Shelley podawał za prawdę, a które dotychczas nie zostały wyjaśnione, np. wrzekomy zamach na jego życie i tajemnicza postać kobiety, która go miłością swoją prześladować miała we Włoszech, tak, że poeta dla niej, przybranej zawsze w suknie żałobne, uciekał z jednego miasta do drugiego.

W szkole zetknął się Shelley po raz pierwszy z rzeczywistością ohydą. Koledzy jego, przeważnie dzieci kupców, nieokrzesani i surowi, odnosili się wrogo do zadumanego wiecznie młodzieńca. Był to naturalny wstręt, który instynktowo okazują organizmy niższe względem istot doskonalszych. Dlatego, że przeczuwano jego wyższość, chciano go gwałtem zmusić, ażeby im usługiwał. Ponieważ zaś Shelley, mimo marzycielskiego usposobienia, posiadał upór niezgięty, więc chciano go złamać — wymierzaniem mu plag. Była to straszliwa nauka, jaką idealnemu, nad wiek swój rozwiniętemu chłopcu dało na samym wstępie życia. Postępowanie kolegów stało się w nim pierwszym zawiązkiem nienawiści, z jaką ścigał aż do końca życia wszelkiego gatunku tyranję, stało się dlań, jak powiada w jednym ze swych poematów (*Revolt of Islam*) bodźcem do tego, ażeby „starać się być innym, niż ludzie nikczemni, ażeby być sprawiedliwym i mądrym, a przytem dzikim i swobodnym“; „jeżeli, powiada, mam tę siłę, to nigdy od dążenia tego nie odstępę, albowiem patrzeć nie mogę, jak ohydnie uciskają przemoc i samolubstwo“. Wtedy to zdawało mu się, że jest potęgą, która zbawi świat,

mianowicie „duch piękna i miłości“; wtedy to po raz pierwszy zaczął innej dobierać miary w sądzeniu społeczeństwa, a innej w sądzeniu jednostek: wtedy to zaczęło pewniejsze przybierać kształty optymistyczne, mniemanie, że człowiek wyszedł dobry, doskonały z rąk natury, że stał się złym dopiero, jako cząstka społeczna. Że człowiek wyszedł dobry i doskonały z rąk natury, sądził po tej szlachetności która mieszkała w jego sercu; że społeczeństwo zaś jest złe, jako takie, przekonanie to gruntował pomiędzy innem na krzywdach, jakich sam zaczął doznawać.

Ludzie, z którymi się stykał, nie znajdowali się pod czaro-dziejskiem panowaniem tego ducha piękna i natury, który się zaraz zjawił przed nim. „gdy, jak mówi, pewnej chwili wiosennej, gdzie wszystko, co żyje, życie swoje objawiało pieśnią i rozkwitem, dumał nad przeznaczeniem tego życia“. Ten duch potężny, duch twórczy, duch, rozwidniający mu cel bytu, ten duch, bez którego wszystko „niebo i demoni“, jak powiada, są tylko świadectwem płonnych dążeń naszych, uciekł ze serca ludzi, wśród których zmuszony był żyć poeta takiej miary jak on. Na jego miejscu zapanowała w całej swej brzydocie rażąca niesprawiedliwość i obluda. W oczach Shelley’a niesprawiedliwym był ten władca, który, jak powiada w „Królowej wrózek“, mieszka w pałacu, „wznoszącym wież swoich tysiące ponad miastem ludnem“, władca, który „otoczony szeregiem straży, w złocistym przechadza się łańcuchu, głuchy na kłatwy sierót, pozbawionych ojców, głuchy na płacze tych, którym wydarto przyjaciół“. Niesprawiedliwym był ten władca, „ten niewolnik najpospolitszych namiętności, włokący na wielką i wspaniałą ucztę żądę tępego przesyty, uśmiechający się na pochlebstwa nikczemnych sług, którzy spędzają mu wstydu płomienie z twarzy, nabrzmiałej nadużywaniem“.

Niesprawiedliwym był w oczach Shelley'a ten ojciec, rozciągający nad dziećmi swemi nieograniczoną władzę z tej racji, że los mu kazał być ojcem, „katujący tych, których bronić i kochać powinien“, ojciec, „którego gniewu nie ułagodzić ani łzami, ani cierpliwością“. „Bóg! piekło i niebo!“ woła on we wspomnianej już przed chwilą „Królowej wrózek“ „Z Boga zrobiono bezlitośnego, mściwego, wszechmocnego demona, a jego łaskawość stała się szyderczym wyrazem dla zjadłości krwi spragnionych tygrysów“. „Piekło to otchłań czerwona, wieczystym ziejąca ogniem, gdzie jadowite żmije nieskończone gotują katusze dla biednych niewolników, których samo już życie było straszną karą za grzechy“. „Niebo to nagroda onego zbrodniarza, co zbezczeszcza swą ludzką naturę“ — człowiek w pojęciu Shelley'a był dobrym z natury — „co wierzy a drży, co w prochu się tarza przed marnym szychem ziemskiej potęgi!“ Obłudnie brzmią wyrazy „Ojczyzna, sprawiedliwość, kiedy w ich imię z chat wyrrywają ludzi spokojnych, każąc im przy dźwięku trąb, przy huku kotłów maszerować na bój i strzelać do rodzonej braci“. Na podobne przekonania poety złożyły się: wrodzona szlachetność, zapoznanie się z idejami wielkiej rewolucji, mianowicie zaś z pismami Rousseau'a — jakkolwiek istotę zasad francuskiego reformatora znał przeważnie z drugiej ręki, — reakcja, jaka zapanowała w Europie po upadku rewolucji, wreszcie krzywdy, których sam doznał. Ostatnie stały do pojęć powyższych w stosunku odwrotnym; do pojęć tych doszedł i z tej przyczyny, ponieważ go krzywdzono, krzywdzono go zaś dlatego, ponieważ takie a nie inne posiadał pojęcia, dając im w życiu wyraz nazbyt otwarty.

W przekonaniach swoich politycznych był republikaninem i kosmopolitą w najszlachetniejszym znaczeniu tego wyrazu. Tak przez siebie upragnionej wolności nie rozumiał on w tym

sensie, jak współcześni mu poeci Coleridge, Wordsworth, Southey i inni mniej wybitni zwolennicy tak zwanej „szkoły jezior“, upatrujący ją tylko w politycznej niezawisłości od obcego pana, nazywający jej mianem wszystko, co było angielskiem i purytańskim, torysowskiem i konstytucyjnym; nie pomni, że pod formą konstytucji największa może rozpanoszyć się niewola, jak też istotnie działo się owego czasu w Anglii dzięki wystudzonemu sumieniu i ograniczonej głowie prezesa ministrów Castlereagha. Kierując się zasadą powszechnej sprawiedliwości, pragnął Shelley swobody dla wszystkich, bez względu na partyjne interesa własnego narodu.

Dobro powszechne, nie tylko dobro własnej ojczyzny miał on też na oku, kiedy ostrze swego ducha zwracał przeciwko politycznej i społecznej demoralizacji, panującej w Anglii.

Anglia bowiem, która dzięki swym liberalnym urządzeniom była jeszcze przed wybuchem wielkiej rewolucji symbolem swobody dla ludów, uginających się pod jarzmem despotyzmu, zaczęła z początkiem tego wieku coraz bardziej tracić fizjognomję państwa wolnego. Na zewnątrz silna i wielkie posiadająca wpływy na losy krajów ościennych, skutkiem szczęśliwie prowadzonych wojen przeciwko Napoleonowi, skutkiem owładnięcia wszystkimi morzami, zdobycia kolonij w innych częściach świata, a tem samem zagarnięcia w swe ręce całego handlu produktami zaeuropejskimi, przedstawiała wewnątrz obraz straszliwej zgnilizny. Na tronie siedział król „ślepy, stary, na pół obłąkany“, skrajny pobożniś i „cantysta“, który jednak, mimo przestrzegania form religijnych i towarzyskich, nie wahał się najnikczemniejszych, najmniej chrześcijańskich używać środków w celu pozbycia się żony, zresztą nie wiele lepszej od niego; który sprawę swego rozwodu do ostatecznego posunął skandalu, który podczas obrzędu ślubnego się taczał, a na weselu, nie uwa-

zając na gości, upił się aż do zbydłęcia — owoż na tronie siedział król, zachowujący się w sposób najmniej odpowiadający religijnej i towarzyskiej pruderji. Otoczony gronem doradców tego gatunku, jak Castlereagh, Sidmouth i Eldon, którym Shelley nadał imię „bezkrwistych wilków, wyjących suchemi gardłami“, miał zidjociały ten władca, mimo konstytucji, aspiracje nawskróś despotyczne.

W kraju nieopisana panowała nędza, miasta podupadły, tak, że je zwano miasteczkami zbutwiałemi; robotnik, pracujący w fabrykach, zależny był od widzimi się nieuczciwych chlebobawców; lud wiejski mieszkał w chlewkach prawdziwych, nie mając co włożyć do ust skutkiem niepomiernej drożyzny, wywołanej przez „ustawy zbożowe“. Ponieważ jedynie szlachta miała prawo posiadania ziemi, stąd też, po nałożeniu olbrzymich cel na produkty dowozowe, stanowiła ona samowolne ceny — dla braku konkurencji — na sprzedawane biednym ludziom przedmioty spożywcze. Dodajmy do tego jeszcze niezwykle ciężary podatkowe, jakie z natury rzeczy ponosić musiał przedewszystkiem lud ubogi, a będziemy mieli obraz nędzy, która, pomimo bogactw kraju, ogarniała warstwy najszersze.

Anglja posiadała skarby, ale skarby te koncentrowały się w rękach niewielu jednostek, w kieszeniach malej stosunkowo liczby lordów i kupców, którzy „ludzki pot i ludzką krew“ marnotrawili na zbytki, na rzeczy, nie mające żadnej wspólności z potrzebami normalnego życia.

Parlament, zamiast być środkiem ochronnym przeciwko wszelkiego rodzaju nadużyciom, zamienił się w parodję konstytucjonalizmu, uchwalał na żądanie Castlereagha, Sidmoutha lub Eldona ustawy, ścieśniające coraz to bardziej swobodę, jak up. osławione „prawo kagańcowe“, wymierzone przeciwko wolności mówienia i zagwarantowanej konstytucją

wolności pisania; zwracał się przeciwko wolności sumienia, gnębiąc, mordując w niesłychany sposób katolików irlandzkich — dla tego jedynie, że nie chcieli poddać się prawowiernemu kościołowi anglikańskiemu. I nie mogło być inaczej. Składał się bowiem po większej części z protestanckiej arystokracji, otrzymującej większość głosów dzięki systemowi wyborczemu i dzięki przekupstwu, jakim wrzekomi przedstawiciele ludu, nie mający z nim nic absolutnie wspólnego, zdobywali głosy wynędzniałych tłumów, którym wobec widma głodu obojętnem było, kto będzie zasiadał w ciele ustawodawczem, byle tylko otrzymać kilka groszy na najniezbędniejsze potrzeby życia.

III. Reakcja jeszcze się wzmogła, kiedy zniecierpliwiony głodny lud zaczął demonstrować przeciwko regentowi i jego spodlonym ministrom. Spokojne zebrania ludowe rozpędzało wojsko, używając broni przy najmniejszym oporze. Tak w Manchesterze zamordowali siepacze rządowi jednego wieczora pięciuset bezbronnych ludzi, zebranych na to, ażeby się naradzić, w jaki sposób należałoby wystąpić przeciwko zachciankom rządu, zmierzającym do zniesienia najkardynalniejszych, podstawowych zasad konstytucji, tak zwanego „Aktu *Habeas corpus*“.

Najmniejszy opór do tem większego wystarczał ucisku. Taka była gospodarka rządu, której błogosławieństwa swego udzielał skostniały kościół anglikański, poświęcający chorągwie, bagnety i pałasze wysyłanych w celu mordowania bezbronного ludu żołnierzy, polecający tępienie katolików irlandzkich, jako heretyków, powołujący się na każdym kroku na miłość „Ukrzyżowanego, na jego krew, przelaną za dobro ludzkości“.

Dosadny obraz tej epoki pozostawił Shelley pomiędzy innemi w sonecie, zatytułowanym: „Anglja w r. 1819“:

Król, stary ślepiec, szaleniec wzgardzony;
Książęta, szczepu zgniłego odpadki —
Cuchną i brudzą naród rozjątrzony;

Sternicy państwa, pijawki: ostatki
Krwi ludzkiej chłoną; głusi na stłumiony
Jęk, czynią rozbój pośród drogi gładkiej;

Lud, który z głodu w pustem polu ginie;
Żołnierz, dławiciel wolnościowej sprawy,
Miecz obosieczny w ręku tych, co ninie

W źródł krwi i w złoto zmieniają ustawy;
Wiara, wznosząca bez Boga świątynie,
I zbezczeszczone prawodawców ławy:

Oto mogiły, z których niech w godzinie
Burzy ognisty dla nas blask wypłynie!...

Nie dziw więc, że taka deprawacja ludzi i stosunków, taka niesprawiedliwość i obłuda musiały obudzić w szlachetnej i wrażliwej naturze Shelley'a wstręt największy, że musiały prowokować go do oporu.

Sądząc na wzór rzymskiego poety Lukrecjusza, że ta suma złego wypływała z istoty religji, którą wszyscy tyrani najbardziej chęlnie się zwykli; nie mogąc pod całą tą potworną grozą ciemństwa wznieść się do poglądu, że nie religja temu winna, lecz ludzie, którzy ją wykrzywili; i jej do własnych

używają celów; będąc przytem wiernym idealistycznej filozofji swej o pierwotnej szlachetności człowieka — zwrócił swój upór nasamprzód przeciwko obłudzie religijnej.

Zerwał gwałtem z protestantyzmem, wyrzekając się publicznie jego 28 artykułów, a nie pojmując Boga ciemniźciela, zaczął siebie nazywać ateuszem. *Ego philanthropos eimi, demokratikos Patheos te* — mawiał po grecku o sobie.

Wraz z wolnością polityczną i zrównoważeniem warunków ekonomicznych zaczął, tak samo jak Byron, uważać i wyzwolenie się z więzów dogmatycznych za najglówniejszą podwalinę szczęścia ludzkości, za niezbędne czynniki do dalszego jej rozwoju.

Zwolennik Spinozy, zaczął formułować pojęcia swoje o bóstwie w sposób następujący: „Niema osobistego boga, którego imię służyło nieraz za osłonkę nikczemnego czynu; niema Fo, ani Sziwy, ani Jahwy, ani Buddy, którym ludzie, ile się razy w bratniej krwi zabroczą, dziękczynne składają hołdy; niezliczone światy przenika jeden wielki duch natury; przenika nieubłagana konieczność, a jej siła objawia się wszędzie a wszędzie“.

Ateizm więc jego, z którym łączył, nawiasem mówiąc, pojęcie szlachetności, był formalny, nie odnosił się do istoty rzeczy. Tego ducha natury, tę konieczność utożsamiał Shelley z bóstwem miłości, z bóstwem piękna, a cały jego żywot świadczy o tem, że nikt od niego w bóstwo to większej nie posiadał wiary. Ta wiara, przybierająca kształty panteistyczne, przenika całą jego poezję. Widział on tego Boga nie tylko w pierwotnem, niezeputem sercu człowieka, ale widział bóstwo to we wszystkim, co go otaczało, poczynszy od najmniejszej grudki ziemi, najmniejszej roślinki, „której nigdy nie złamał z umysłu“, od najnędnieszego płazu, „którego nigdy nie zdeptał z umysłu“, a skończywszy — na maje-

statycznym morzu, na wspaniałych, lodem pokrytych szczytach gór, na ogromie kuli ziemskiej, na mirjadach gwiazd promienistych, wogóle na wszystkim tem, co się składa na wszechświat.

Utożsamiając zaś to bóstwo piękna i miłości z duchem natury, widział Shelley w każdym szczególe stworzenia, jako poddanym wspólnej władzy tego Ducha, której i on podlegał, tej Natury, do której z tak wielkim zawsze zwraca się zapalem, a zjednoczenie z którą za największe uważał szczęście, za nowe, cechą boskości obdarzone życie — a więc w każdym szczególe stworzenia widział swego brata i wszystkich równą obejmował miłością:

„Powietrze! ziemio! morze! bracia moi!“ — powiada w „Alastorze“. —

„Jeśli mi w duszę wlała Macierz wielka (Natura)

Prawych ukochań płomienną iskrę,
Ażeby miłość waszą odczuł sercem
I dar ten własną okupił miłością;
Jeślim ukochał tę rosę poranku
I woń południa i szkarłat zachodu
I dech stłumiony drzemiącej północy;
Jeśli mi były drogiemi rozjęki
Tęsknej jesieni i zima, zdobiąca
Całunem śniegu i lodów brylantem
Nagie konary i trawy powiędłe;
Jeślim się kiedy upajał pierwszemi
Całunki wiosny pośród drzeń rozkosznych;
Jeślim przenigdy nie zraził ptaszyny
Ani owadu świadomie, lecz zawsze
Kochał serdecznie, jako ród pokrewny:
O! wtenczas, bracia najdrożsi, przebaczcie

To słowo chwalby — i dzisiaj, jak niegdyś,
Racznie udzielić mi choć część swych względów...

Wrzekomy jego ateizm, wpływający z odpornej natury, miał się stać dla niego źródłem strasznego prześladowania.

Podczas pobytu jego na uniwersytecie w Oksfordzie ukazała się broszura „O potrzebie ateizmu“. Jakkolwiek książka wyszła bezimiennie, o autorstwo jej posądzano Shelley'a i oskarżono go przed władzą uniwersytecką. Kolegium profesorów zażądało od niego, aby się otwarcie przyznał do autorstwa i herezje odwołał. Gdy jednak Shelley uczynić tego nie chciał, wypędzono go z uniwersytetu.

Do prześladowców przyłączył się i ojciec, okazując mu wstręt i odrazę jako „bezbożnemu potworowi“, a przede wszystkim jako obrażającemu „cant“ purytański. Wyparł go się, nie pozwolił wracać do domu, pozbawiając go wszelkich środków do życia. Los Shelley'a był pod tym względem podobny do losu innego wielkiego poety, Giacomiego Leopardiego.

Niespełna siedemnastoletni młodzieniec, udał się Shelley do Londynu, zamieszkał na strychu, a utrzymując się tylko z kieszonkowego swej siostry, cierpiał taką nędzę, że kilkakrotnie był bliskim śmierci głodowej. Pomimo to nie upadł pod brzemieniem tego życia. Czas swój dzielił pomiędzy nauką, tworzeniem i spełnianiem dobroczynnych uczynków. Drugi Wincenty a Paulo, zaglądał do najbrudniejszych zaułków Londynu, gdzie nędza i zbrodnia mają swe gniazdo; całe godziny spędzał w szpitalach, przy łóżku dotkniętych zaraźliwymi chorobami, nie lękając się złych dla siebie skutków tego poświęcenia. Niesienie ulgi cierpiącym, nieszczęśliwym, uważał za najprostsze zadanie człowieka.

Wskutek wyziewów szpitalnych zaczęła się w nim rozwijać choroba piersiowa, która atoli po kilku latach znikła, pozo-

stawiając tylko spotęgowaną nerwowość. Niejednokrotnie zapadał na zapalenie ocz — ale osoba jego była mu obojętną. Sam nie posiadał nigdy więcej nad jeden surdut, a raz spotkano go wracającego boso do domu: buty darował jakiemuś nędzarzowi. I później, kiedy, na skutek kompromisu z rodziną, z majątku, do którego miał prawo jako najstarszy syn, a którego zrzekł się na korzyść swych sióstr, otrzymał tysiąc funtów rocznej renty, większą część obracał na otarcie łez nieszczęśliwym. Dziwne musiało wywierać wrażenie na chorych zjawisko Shelley'a, który ni stąd ni zowąd przychodził do nich — jak anioł opiekuńczy, dziwne tem więcej, że nie tylko duszę i serce, ale i ciało miał podobniejsze raczej do anioła, aniżeli do człowieka. Był on bowiem tak piękny, że jak mówił jeden z ówczesnych malarzy nie podobna go było portretować. Porównywano go też z „Mignon“ Goethego, lub z szekspirowskim „Arielem“.

Na czas pobytu w Londynie przypada pierwsze jego małżeństwo z Henryetą Westbrook, córką restauratora.

Harriet Westbrook, dziewczyna nadzwyczaj młoda, bo piętnastoletnia — a i Shelley w czasie wykradzenia jej, w czym poszedł za wzorem swego awanturniczego dziada, miał zaledwie lat dziewiętnaście — nie odznaczała się niczem, ani umysłem, ani charakterem, ani nawet urokiem zewnętrznym, coby było mogło przykuć do niej na zawsze takiego człowieka, jak poeta angielski. Nie dziw więc, że po trzechletnim, nadzwyczaj nieszczęśliwym pożyciu, małżeństwo zostało zerwane. Harriet wróciła do ojca, po stracie męża pocieszyła się jednak niebawem, wchodząc w powtórne związki z jakimś nic nie znaczącym handlarzem. Dopiero kiedy i ten ją opuścił nieszczęśliwa kobieta odebrała sobie życie przez powieszenie.

Rozwód Shelley'a z panną Westbrook był również wynikiem jego zapatrywań, wypływających z jednego źródła —

z miłości swobody. Przemawiając za indywidualizmem człowieka, wbrew tradycjom Arystotelesów i Agrypów, widzących w jednostce maluczkę tylko kółko maszyny państwowej, żądał Shelley i w stosunku płci pewnej wolności, gdyż podług niego niemoralność i rozkiełznanie obyczajów z jednej strony, a nieszczęście jednostek z drugiej strony wypływa między innymi z niemożności rozerwania małżeństw, bądź to z góry już niedobrych, bądź też z czasem wzajemnie sobie zohydzonych.

IV. Z natury skłonny do marzeń, niezadowolony z rzeczywistości, tęsknił Shelley za istotą, któraby odpowiedziała idealnemu nastrojowi jego ducha, i te pragnienia swoje, połączone z żądzą pozyskania coraz to głębszej wiedzy, skryształizował w jednym z najcudowniejszych utworów, jakie którykolwiek naród posiada — we wspomnianym już kilkakrotnie „Alastorze“.

Podróż, jaką już po zerwaniu z p. Westbrook w r. 1814 odbył po Francji, nad Ren i Belgji, uzyskawszy po śmierci ojca właśnie w tym czasie owe tysiąc funtów renty (około 12.000 zł); widok gór i jezior alpejskich, odwiedziny źródełk Tamizy, ciągle wsłuchiwanie się w poszumy lasu windzorskiego, na którego krańcu po powrocie zamieszkał, złączyły się na to wspaniałe malowidło przyrody, którego ognisty koloryt zdaje się być powleczone lekką mgłą niewysłowionej boleści i tęsknicy.

Rozpoczynasz elegję swą podniosłą apostrofą do Przyrody, będącą mianowicie w pierwszym ustępie szczytem poetyckiego panteizmu i tą miłością wszechstworzenia, jaka bije z najważniejszej części jego utworów przedstawia młodzieńca-poetę, który, oderwany od rzeczywistego życia, nienasycony filozofją i poezją, szczęśliwy i spokojny, dopóki jego dążenia

odnoszą się do wielkości i piękności zewnętrznego świata; nieszczęśliwy, skoro w nim się obudza żądza obcowania z pokrewnym sobie duchem, szuka tej istoty po całym niemal świecie, a nie znalazłszy jej, ginie.

Znalazł ją atoli Shelley i to w pannie Marji Godwin, która odtąd dzieli z nim losy aż do skonu. Nowa małżonka była córką słynnego wówczas pisarza, kobietą wielkiego umysłu i wielkiego serca i znaną już w historii emancypacji kobiet, jako jeden z najgorętszych szermierzy za ich prawa.

Stosunek Shelleya do pierwszej żony dał purytanom angielskim nowy, tem większy jeszcze powód do prześladowań. Doszło do tego, że kanclerz Eldon odebrał mu nawet dzieci, zrodzone z tego małżeństwa i oddał je ludziom obcym uzasadniając swój nakaz tym mianowicie względem, że Shelley jako „ateusz i republikanin“ nie jest zdolen wychowywać swych dzieci na moralnych obywateli kraju. Równocześnie atoli nakazał, aby nieszczęśliwy ojciec publiczne to wychowanie opłacał piątą częścią swych dochodów.

Boleść z powodu utraty dzieci nie miała granic. W wierszu do syna, zrodzonego z drugiego małżeństwa, znajdujemy głęboki, a zarazem wspaniały boleści tej wyraz. Cierpiał Shelley tem więcej, że opieka Eldona nie pozwoli na rozwinięcie się w jego dzieciach szlachetniejszych popędów, że wychowa je na sługi despotyzmu i ciemnoty, że jako tacy, wyrósłszy, miotać będą przekleństwa na głowę własnego, niezależnie myślącego, niezależnie czującego ojca!

„Wydarli ci brata i siostrę“ — mówi on w wzmiankowanym wierszu — „uczynili ci obcem ich serce, a mnie przegasili czar ich uśmiechu, odbłask ich łez, łez ich przeświętych. Martwa wiara i ustawy zarzuciły swe sieci około ich głów i przeklinać będą mnie i ciebie, że jesteśmy ludźmi wolnymi, że jesteśmy ludźmi bez bojaźni... Atoli nie wieczną posiadają

władzę słowa tyranów i klechów ustawy. Stają one nad brzegiem rozszalałego potoku, kalając krwią jego wody. Z tysiąca dolin przyplływają do niego strumienie, potok się pieni, burzy, wzrasta i huczy, a berło i miecz giną, połamane na falach wieczności...”

Boleść z powodu utraty dzieci nie zmitrężyła jednak potężnego ducha poety, tak jak nie złamały go przedtem dni głodu; nia przygniotła, nie ścieśniła mu jego piersi, nie odarła jego serca wiary w przyszłość promienną, w „królestwo piękna i miłości”. „Miecz i berło niewoli zginą w przyszłości bez śladu, strzaskane ręką wybijającego się ducha swobody”.

Obawiając się aby obłudna tyranja rządu nie wydarła i syna, zrodzonego z drugiego małżeństwa, widząc przytem, że niepodobieństwem jest żyć w społeczeństwie, które nie wahało się piętnować go mianem zbrodniarza, a w organach swoich opluwało go śliną najbrudniejszej nienawiści, opuścił ziemię ojczystą i udał się do Włoch. Ale i tutaj dosięgły go szpony hipokryzji rodaków. Turyści angielscy, spotykający Shelley’a w podróżach swoich na ulicach miast włoskich, stronili od niego jak od zadżumionego, bali się przekroczyć progów hoteli, w których on zamieszkiwał. Nie obywało się i bez obelg brutalnych. W Pizie, kiedy Shelley, pytając się na poczcie o przesylkę listów, wymówił swoje nazwisko, przyskoczył do niego jakiś oficer angielski i z okrzykiem „więc to ty jesteś tym ateuszem”, powalił go na ziemię i kopnąwszy go nogą, uciekł haniebnie, zanim napadnięty zdołał się podnieść i pochwycić swego napastnika. I tu we Włoszech, dolatywały go echa oburzenia, z jakim się do niego odnosili jego rodacy, echa, których wyrazem były nędzne, nad wyraz nikczemne artykuły, niby to „poważnych pism” angielskich. Wyrażały się one o Shelley’u, jako o „niecnym uwodzicielu” bluźniercy i buntowniku, dla „którego nawet rodzina nie

posiada żadnych ale to żadnych świętości“, jako „o zimnym egoiście pełnym nikczemnej pychy i nieludzkiego okrucieństwa“, a o jego poezji nieinaczej jak o „mieszanie niedorzeczności bluźnierstwa, nędzoty, pedanterji i najbrudniejszej zmysłowości“.

Podobne napaści nie złamały jednak Shelley'a tak samo jak nie zwichnęły go były prześladowania, doznane ze strony przedstawicieli rządu. Owszem, właśnie w tym czasie, jakby na dowód, że boleść jest najpotężniejszą rodzicielką natchnienia, twórczość jego dosięgła swego zenitu. We Włoszech bowiem najwspanialsze powstały dzieła. Są to potężne hymny na cześć wolności, bądź to w formie dramatów, jak *Hellas* i *Prometeusz*, bądź to w formie od i pieśni, jak oda do walczących za wolność, dalej apostrofa „do mężów Anglii“, wzywająca lud do zrzucenia z siebie jarzma konstytucyjnego despotyzmu, „Anglija w r. 1819“, który to wiersz przytoczyłem w ostatnim nrze i inne. We wszystkich tych większych i mniejszych utworach, obok poetycznych zachwytów nad potęgą i urokiem swobody, słychać krzyk oburzenia człowieka, przejętego nawskróś ideą humanitarną, a zmuszonego patrzeć na czyny takich nikczemników jak Castlereagh, Judkin-Fitzgerald, Sidmouth, Eldon, i tym podobni gwałciciele praw, przynależnych ludowi.

Najobszerniejszym, choć najbardziej abstrakcyjnym z tych hymnów wolności jest liryczny dramat „*Prometeusz rozpętany*“, którego przekład dał nam przed kilku laty Feliks Jezierski.

Największych poetów, że wymienię tylko w starożytności Eschylosa, w naszym zaś czasie Goethego i Byrona przyciągał męt o tyranie, owym synu Japetowym, który ulepił z gliny człowieka na wzór i podobieństwo bogów, a potem, podniósłszy się ku rydwanowi Heliosa, zapalił i jego promieni pochodnię

ażeby skradziony ten ogień znieść na ziemię i natchnąwszy nim pierś człowieczą, dokonać swego tworu, dać mu świadomość siły i swobody, zrównać go z bóstwem, wbrew woli tego bóstwa.

V. Prometeusz Shelley'a zbliża się najbardziej do pojęcia helleńskiego poety, natomiast zasadniczo odmiennym jest od Prometeusza Goethego i Byrona. Prometeusz Goethego to rewolucyjny duch twórczy, który własnymi siłami buduje swą chatę, który lepi człowieka podług swego wzoru, nie troszcząc się o bóstwo — co więcej, szydząc z niego w poczuciu własnej potęgi:

*Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei
Zu leiden, zu weinen,
Zu geniessen und zu freuen sich
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!*

Tytan Byrona, to stosownie do natury „Szatana poezji“, dumny męczennik, który, przykuty do skały, zaciska zęby, aby nie zdradzić wobec Jowisza, jakie ponosi męczarnie; który nie żąda od nikogo żadnej ulgi, żadnej pociechy; któryby nigdy nie pozwolił, ażeby, jak w shelley'owskim dramacie, okeanidy, te ucieleśnienia piękna, nadziei, wiary, śpiewały mu pieśni ukojeń. Prometeusz Shelley'a to genjusz ludzkości, zakuty w kajdany przez pierwiastek złego, które nie jest koniecznym, niezbędnym elementem w wszechświecie, ale czemś przypadkowym, elementem, który zwyciężony zostanie przez wiecznie w naturze żyjący pierwiastek dobrego.

Walka jaką z Jowiszem toczy Prometeusz Shelley'a, jest nieomal identyczną z bojem pomiędzy Arymanem a Ormuzdem w mycie Zenda Vesty. Ormuzd, duch światła, zwycięża odwiecznego wroga, Arymana, ducha ciemności, na tej zasadzie, ponieważ to, co jest szlachetne, ostatecznie zwyciężyć musi. Ten sam optymizm wypełnia także utwór Shelley'a. Tu należy także szukać powodu, czemu Prometeusz jego, mimo straszliwych mąk, jakie znosi przykuty do skały, nie odpłaca się wrogowi swemu nienawiścią. Wie on, ten genjusz ludzkości, że panowanie Jowisza, panowanie tyranji, będące tylko pewnym okresem w życiu świata, skończyć się musi; wie on, że z natury rzeczy, skutkiem nieśmiertelnych pierwiastków dobrego, jakie się mieszczą w wszechświecie, jakie się mieszczą w naturze człowieka, zakwitnie królestwo radości, królestwo swobody.

Shelley, w zasadzie najbardziej rewolucyjny z poetów, żądający najradykałniejszego przeobrażenia ustroju, nie jest rewolucjonistą krwawym: w Prometeuszu zwłaszcza, godnym uwagi i z tego względu, że Shelley, wierzący w potęgę indywidualizmu, wprowadza tutaj zbiorowego ducha ludzkości i jemu zwyciężać każe — owoż w Prometeuszu zwłaszcza przebija się ewolucyjne pojmowanie przyszłości świata.

Siła, która podług Shelley'a przekształci świat, to nie pochod niweczający wszystko stopy miedzianemi, to nie huk druzgotanych gwałtem ołtarzy dawnych bóstw, to nie pożar, to nie strumień krwi — to Miłość, ta zasadnicza idea pierwotnego chrześcijaństwa. Buddha i Chrystus chcieli świat nią zbawić, i Shelley mający w sobie ze wszystkich ludzi najwięcej idealizmu Chrystusowego, udowodnił całem swem życiem i całą swą twórczością, że właśnie Miłość uważał za siłę uszlachetniającą, za siłę, która przetworzy świat, która go doprowadzi do prawdziwego rozkwitu.

Zapomniałem powiedzieć, że Shelley, pojechawszy do Irlandji, aby tam bronić sprawy katolików, zalecał im, ażeby prawa swe wywalczyli nie w drodze gwałtów, nie przelewem krwi, tylko, mówiąc słowami jego manifestu, wystosowanego do mieszkańców Erynu, „cnotą, mądrością, tolerancją i zgodą“: „Te to bowiem przymioty — pisał Shelley — są owemi czarodziejskimi siłami, których posiadanie musi w drodze konieczności doprowadzić do uzyskania trwałej swobody“.

Odmiennego zupełnie rodzaju, niż „Prometeusz rozpętany“, jest inny wielki utwór Shelley’a, powstały również na ziemi Wirgilego, mianowicie pięcioaktowa tragedia „Rodzina Cencich“. Wizje i abstrakcje Prometeusza przybierają w tym dramacie kształty konkretne, zmieniają się w ludzi z krwi i kości. Różnica pomiędzy jednym, a drugim utworem odnosi się atoli jedynie do strony artystycznej, atmosfera moralna pozostała ta sama. I „Cenci“ są poetyckim piorunem przeciwko tyranji, uciemniającej niewinnych — tylko piorunem, posiadającym formę realistyczną. W pojęciu bohaterki nie sprzeniewierzył się również Shelley swojemu optymizmowi co do pierwiastków szlachetnych, tkwiących a priori w naturze człowieka i będących jej głównem znamieniem.

Przeciwko Beatryczy sprzysięga się wszystko: ludzie i ustawy; bestjalizm własnego ojca popycha ją do zbrodni, pomimo to charakter jej staje przed nami czystszy, aniżeli charakter surowych, w moralność bijących sędziów, którzy ją skazali: plama ojcobójstwa znika wobec przewagi wrodzonej szlachetności.

Na ten sam mniej więcej czas przypadają urodziny, obok wielu pomniejszych poezyj, dwóch wspaniałych utworów: „Epipsychidion“ i elegji na śmierć Jana Keatsa, noszącej tytuł: „Adonais“. Epipsychidion jest rapsodem miłosnym, ale tak różnym od tego, co przywykliśmy nazywać erotykami, jak „olbrzymi

horyzont niebieski różni się od skrawka nieba, odbitego w niezbyt przejrzystej rzeczułce". Poemat napisany był na cześć hrabianki Viviani, zamkniętej przez jej ojca w jednym z klasztorów w Pizie. Shelley znalazł sposobność odwiedzenia nieśczęśliwej i zakochania się w dziewicy wysoce szlachetnej, wykształconej, a pięknej, jak muza grecka. Platoniczna ta miłość ostrygła niebawem — pozostało tylko po niej światectwo w hymnie, który, oprócz hołdu, złożonego idealnej kochance, zawiera, jak mówi sam Shelley, idealizowaną historję jego życia i jego uczuć. O „Adonaisie“, elegji, napisanej z powodu przedwczesnej śmierci poety Jana Keatsa, wyraził się autor sam, tak mało zresztą skłonny do wydawania pochlebnego sądu o swych dziełach, że jest to najlepsza jego kreacja. W poemacie tym zamknął poeta zarówno uwielbienie swoje dla uroków śmierci, jak i tęsknotę za nią jako prowadzącą do nieśmiertelności. Wierny zasadzie, że nic nie ginie w naturze, posuwa się on do takiego zachwyty, apoteozując śmierć, że życie doczesne nazywa snem ciężkim, a życiem dopiero byt pośmiertny — zlanie się z naturą... „Cyt! cyt! on żyje! on nie umarł wcale! On się z ciężkiego zbudził sam żywota! On stał się jednym z Naturą“ — woła poeta w jednej ze strof.

Nie dziw, że człowiek, tak pojmujący nieśmiertelność, podnosi się sam przy końcu elegji do entuzjastycznego życzenia, ażeby jaknajprędzej pozbyć się form doczesnych i przejść do innego życia, do absorbcji w Przyrodzie, do połączenia się z Pięknem, tak jak się to stało z „Adonaisem“.

Wspomniałem zaledwie o kilku poematach większych rozmiarów, pomijając szereg innych, a pomiędzy temi tak zwane poezje natury, niezmiernie charakterystyczne — ciasne ramki popularnego artykułiku nie pozwalają mi na pobieżne choćby zaznajomienie z niemi czytelników. Muszę spieszyć ku końcowi.

Jeszcze w r. 1816 podczas drugiej podróży do Szwajcarii poznał Shelley nad brzegami jeziora genewskiego lorda Byrona, jedyne go współzawodnika swego na polu poezji, i serdecznie związał z nim stosunki. Podczas pobytu we Włoszech obaj mocarze poezji stali się nieodstępными przyjaciółmi, wywierającymi na siebie wpływ wzajemny. Jeden z niemieckich pisarzy, mówiąc o stosunku Shelley'a do Byrona, wypowiada zdanie, że był to stosunek giermka do rycerza. Jest to atoli twierdzenie nie słuszne: Obaj poeci raczej uzupełniali się, zwłaszcza, że Shelley pod pewnym względem przewyższał nawet „Szatana poezji”: pomijając już to, że jako człowiek był szlachetniejszym od nieposkromionego lorda, przekonania swoje, którym poetyczny dawał wyraz w swych utworach, opierał on na pewnych podstawach naukowych, podczas gdy Byron intuicyjnie tylko zdawał się odgadywać to, co nauka postawiła za pewnik, i skutkiem tego chwiał się nieraz w swych zasadach. Szlachetny obrońca prawdziwego humanitaryzmu, Shelley, mimo prześladowań i pogardy ze strony własnego społeczeństwa, nie sprzeniewierzył się, ani na chwilę swym ideałom. Czuły na nędzę ludzką do tego stopnia, że otrzymał przydomek *cor cordium*, serce serc, czysty i nieszczęśliwy, jak Alastor, skarżył się na los swój skargą Epipsychidiona, a przedziwne akordy tej nadziemskiej muzyki elfów, zdradzające pewną kobiecą miękkość w jego charakterze, zlawszy się z idealną pieśnią Prometeusza i potężnym protestem Beatrix Cenci, zdają się nieprzetrwanie dźwięczyć nad pyramidą Cestiuszową, u której stóp, na cmentarzu protestanckim w Rzymie, spoczywają popioły poety. Śmierć go spotkała niezwykle: utonął wskutek powstałej nagle burzy, a jak inni twierdzą, napadnięty przez piratów włoskich, samotną płynąc łodzią z Livorno do Lerici 8. lipca 1822 r. w towarzystwie przyjaciela, kapitana Eilekera Williamsa, który również

znalazł śmierć w głębinie morskiej. Po kilku dniach ciało Shelley'a wyrzucone zostało przez fale na brzeg, a Byron sprawił mu pogrzeb niezwykle: zwłoki kazał spalić na stosie, urnę zaś z popiołami złożył w miejscu wzmiankowanem. Płomień pożarł ciało, zostawił tylko serce nietknięte. Shelley zakończył życie, mając zaledwie lat trzydzieści — można też do niego zastosować w całej pełni słowa, które w proroczym nieomal przeczuciu zakończył przedmowę do jednego ze swych poematów:

Dobry wcześniej zagasa,
Ten zaś, w kim serce bardziej jest suche od kurzu letniego,
Przepala się cały do końca i potem czadzi...

Umarł, jeżeli pojęcie śmierci w zwykłym bierzemy znaczeniu; zapatrując się zaś na skon ze stanowiska Shelley'a, trzeba nam zwrócić ku niemu słowa Platona, użyte przez poetę za motto do Adonaisa:

*„Aster, prin men elampes eni zooisin eoos,
„Nyn de thanon lampeis hesperos en phtihmenois“.*

*Przedtem, pomiędzy żywymi, ranną świeciłeś jutrzenką,
Dziś, pośród zmarłych szeregu, gwiazdą płoniesz wieczorną.*

ANTONIO FOGAZZARO

Włosi mało posiadają dzisiaj poetów i artystów, których znaczenie przekraczałoby granice ziemi ojczystej. Pewnego rozgłosu europejskiego nabrali — z liryków Carducci, a w ostatnich czasach młoda, do niedawna jeszcze w największej nędzy żyjąca nauczycielka ludowa, Ada Negri, która namięt-nemi słowy kreśli w tendencyjnych rymach niedolę malucz-kich; z dramatyków znani są u nas Rovetta i Marko Praga, z powieściopisarzy zaś i nowelistów Giovanni Verga — roz-sławiony dzięki Mascagni'emu, który jego Rycerskość wie-śniaczą użył, naturalnie w przeróbce, za libretto do swej opery, oraz Gabriel d'Annunzio. Od czasu do czasu spotykamy się także z nazwiskami Fariny lub Matyldy Serao i na tem koniec. Nie od rzeczy więc będzie przypomnieć jednego z pisarzy, nie należącego wprawdzie do najnowszych, Zolę czy Bourgeta naśladowujących naturalistów, werystów lub innych istów, zaj-mującego jednak w regeneracyjnym literackim ruchu wło-skim miejsce nader poczesne.

Zajęcie się jego osobą tem więcej jest uprawnione, ponieważ autor *Daniela Cortis* wystąpił obecnie z nowym romansem, choć przed pięciu jeszcze laty, rozżalony na krytyków i obo-jętną publiczność włoską, zapowiedział w otwartym liście do jednego z pism rzymskich, że składa pióro i więcej już ziomków swoich utworami wyobraźni swej zajmować nie będzie. List, zapowiadający likwidację literackiego interesu Fogazzara, narobił onego czasu wiele wrzawy, oskarżał on nietylko ogół włoski o obojętność dla literatury ojczystej, ale zwracał się i to w głównej mierze przeciw nowoczesnym „werystom“, przypisując im ujemny wpływ na rozwój pi-

śmiennictwa ojczystego. Pod wielu względami miał Fogazzaro słuszną, zwolennicy bowiem „nowej szkoły“, zajęci przeszczipianiem nowych form, nowych metod, podpatrzonych u pisarzy zachodu, zwłaszcza francuskich, nie umieli wytworzyć sobie jednolitości poglądów, nie umieli stworzyć harmonji pomiędzy formą a treścią, poświęcając z natury rzeczy tę ostatnią dla pierwszej. Nawet twórczość tak bardzo sławionego d'Annunzia posiada do tego stopnia cechę naśladownictwa, że przed kilku zaledwie tygodniami był on zmuszony bronić się publicznie od zarzutu, iż żywcem okrada Zolę.

Naturalizm, który niewątpliwie dużo zdziałał dobrego, zwalczając brak prawdy w formie i księżycową sentymentalność treści, ujemnie wpłynął na pisarzy włoskich choćby dlatego, że spotęgował w nich jeszcze bardziej czysto formalną stronę twórczości, właściwej duchowi ziomków Petrarki, nie umiejąc natomiast oddziaływać na odrodzenie treści, na spotęgowanie i pogłębienie uczucia. Obok zwolenników autora *Germinala* i *Nany*, pojawił się we Włoszech szereg mniejszych lub większych Ibsenistów, Dostojewszczyków i wielbicieli Tołstoja, wszystkie atoli próby, zmierzające do przeniesienia na grunt włoski metody drobiazgowego analizowania prądów psychologicznych, przedstawiania marzycielskich nastrojów lub symbolizowania nieuchwytnych drgań duszy ludzkiej nie udawały się, przybierając niejednokrotnie rysunek karykaturalny. Nie udawały się dlatego, ponieważ ludzie wychowani w czystej atmosferze jasnego, blaskami słońca przepojonego nieba, inny zupełnie posiadają ustrój psychiczny, aniżeli istoty oddychające wilgotną mgłą północy, a dla których mgłą tą owiane przedmioty nie posiadają tych wyrazistych, plastycznych konturów, w jakich świat przedstawia się oku włoskiemu. Stąd też postacie np. ibsenowskie, spotykane w literaturze włoskiej, są wytworami sztucznymi,

nie mającemi realnego, własnego gruntu pod nogami; kreacje tego rodzaju, pozbawione oryginalności, żyjące nie sokami ziemi włoskiej, ale wyziewami natury północnej, nie mogą dodatnio wpłynąć na rozwój literatury ojczystej. „Nowoczesność“ dotyczy i formy, która zresztą u Włochów prawie zawsze była doskonałą, Fogazzaro miał więc rację, jeżeli szkołom „modernistów“ nietylko że nie przypisywał tak doniosłego znaczenia, jakie oni sami przywłaszczyc sobie pragną, ale wprost działalność ich potępił, sam zaś własną swoją szedł drogą bez oglądania się na to, czy to, co społeczeństwu daje jest modne lub nie.

Autor wydanego świeżo „Starego światka“ (*Piccolo mondo antico*) umiał sobie, w przeciwieństwie do innych kolegów, wyrobić jednolity pogląd na świat i jego sprawy. Pogląd ten może być dla niejednego niesympatyczny, może stać w dysharmonji z zdobyczami ścisłej nauki, nie opiera się też na wymędrkowanych problemach dekadencjki — sam fakt atoli, że znalazł się we Włoszech pisarz który robi wrażenie wyciosanego z jednej bryły posagu jest nadzwyczaj dodatnim i dla literatury włoskiej, tak ubogiej dziś w talenty naprawdę samorodne i skonsolidowane, może być płodnym w skutki doniosłe.

Gdyby nie zdolność obserwowania realnych przejawów życia i oddawania ich w kształtach wyrazistych, możnaby Fogazzara zaliczyć do nowożytnych mistyków: jest to pisarz wierzący w Boga i boski ustrój świata, na duszę ludzką zapatrujący się, jako na odrębną, z fizycznemi funkcjami ciała niezwiązaną, supernaturalistycznym życiem obdarzoną istotę. Kreśląc stosunek ludzi do świata zewnętrznego, nie zadowalnia się oddaniem realnych, dla ludzkich oczu widomych obrazów życia, ale ponad stosunkami ziemskimi stawia świat nadprzyrodzony, nadzmysłowy świat, który wpływa

na proces tego życia, bierze w niem rozstrzygający nieraz udział. W takim pojmowaniu rzeczy dochodził Fogazzaro do pojęć już nie spirytualnych, lecz spirytystycznych, dzięki którym otaczający człowieka świat duchów przejawia obecność swoją środkami zmysłowemi, widzialnemi dla oka, słyszalnymi dla ucha naszego.

Posiada on jeszcze jeden rys znamienny, odróżniający go nie tylko od współczesnych, lecz i dawniejszych autorów włoskich — mianowicie niezwykle, wysubtelnione przejmowanie się naturą. Stosunek jego do przyrody ma charakter mistyczno-panteistyczny: nie posiadają Włosi poety, u którego wrażenia i obrazy natury nie byłyby tylko sztafajem, tłem zewnętrznem, nie zaś treścią wewnętrzną; dopiero Fogazzaro zlewa się całkowicie z przyrodą i przepięknie oddaje nastrój tego zlania. Pomiedzy postaciami jego romansów, a przyrodą ściśle, wewnętrzny zachodzi związek, są one istotną, nierozzerwalną częścią tego życia duchowego, które autor dostrzega czy to w szumie drzew, czy w błękitach wody, w woni kwiatów, w rozległych, słoneczną atmosferą przepojonych horyzontach nieba.

Fogazzaro (ur. 1842) wychował się i do dziś dnia żyje w jednym z najbardziej uroczych zakątków świata, w dolinie Valsolda nad cudownem jeziorem lugańskim. Niemal wszystkie jego powieści rozgrywają się nad brzegami tego jeziora, a i najpierwszy tomik jego poezji, zatytułowany *Valsolda*, jest odbiciem wrażeń i zachwytów, jakich młody autor tamże doznawał na widok rozbłękitnionej powierzchni wód i otaczających ją gór wspaniałych. Tomik ten posiada cechę marzycielską, wywołaną romantycznymi czarami otaczającego go świata zewnętrznego, w którym atoli poeta umie dopatrzeć się żywego ducha i traktować go jak brata. W tem rozpluwającym się w kształtach przyrody obcowaniu z nią czerpie

poeta ukojenie na ból, czerpie otuchę i natchnień siłę, wiodącą go na szczyty ludzkiej myśli, ludzkiego uczucia. Góry, wody i lasy przemawiają do niego, jak istoty mu pokrewne, pod działaniem ich uroku, pod wpływem czarownych, a wabnych głosów, wydobywających się z wnętrza boru lub z szmeru źródła, zapomina on o realnych warunkach bytu, unosząc się na skrzydłach tęsknoty w sfery niepojętego.

Ten sam ton marzycielski przebija się także w jego powieściach, z których pierwsza, *Malombra*, pojawiła się w kilku lat po wydaniu owego tomiku utworów lirycznych. Tutaj już spotykamy się z działaniem świata nadprzyrodzonego, świata duchów — i to w ten sposób, że pojęcia spirytualne przekształcają się w spirytystyczne. Żyjąca pod okiem wuja, starego dziwaka, w jednej z will nad jeziorem lugańskim, młoda markiza Malombra jest istotą z tamtego świata — jest rewenantką, odzyciem swej dawno zmarłej prababki, która w tragiczny skończyła sposób. Dusza jej otoczona jest tajemniczymi głosami, płynącymi z sfer zagrobowych; umiał jednakże poeta ominąć tutaj szkopuł pewnej trywjalności, unikającej z zbyt realnego pojmowania świata-duchów. Owe głosy zagrobowe przedstawia on w ten sposób, że czytelnik nie jest pewien, czy to objaw rzeczywisty, czy też halucynacja duszy schorzałej.

Jeżeli *Malombra* przyniosła Fogazzaremu sławę spirytysty, to utwierdziła ją nowela, ogłoszona nieco później, a traktująca o miłości poety, Ermesa Torranzy do mężatki, która dla niego zerwała węzły obowiązku, wiążące ją z zaślubionym jej człowiekiem. I tutaj świat nadzmysłowy wkracza w stosunki realne, ale i tutaj pozostawia nas autor mimo wszystko, w niepewności, czy owo działanie sfer nadziemskich w postaci głosu nieboszczyka jest prawdą, czy też wpływem podrażnionej wyobraźni.

Kochanka zesłego ze świata poety siedzi pewnego wieczora, naznaczonego jej w ostatnim liście, który przed śmiercią napisał jej Ermes Torranza, przy fortepianie i, w pół we śnie, pół na jawie czekając na znak, obiecany przez zmarłego, gra ostatnią przez Torranzę napisaną dla niej piosenkę. Wtem słyszy za sobą ciche kroki, z bijącym sercem odwraca się i spostrzega — męża, który, również na rozkaz zmarłego, zjawia się w jej pokoju, ażeby z nią się pogodzić. „Możnaby — mówi jeden z niemieckich wielbicieli Fogazzara, Oskar Bulle, którego obszerniejsza praca sprawozdawcza posłużyła za podstawę niniejszego artykułiku — „możnaby to naturalne niemal trywjalne rozwiązanie potężnego napięcia w jakim nowela ta umiała nas utrzymać aż do tej chwili, uważać za pełną humoru satyrę na spirytyzm, gdyby nie zagrobowy głos, który swe zadowolenie z tego pojednania objawia za pomocą cichego dźwięku, wydobywającego się naraz z fortepianu.

Ten świat nadzmysłowy odgrywa rolę decydującą i w romansie *Tajemnica poety* (*Il misterio del poeta*), choć tutaj spirytyzm przeobraża się w spirytualizm, przybierający kształty wiary w pewien rodzaj predestynacji, naznaczonej jednostce ludzkiej jeszcze zanim się ucieleśni, od początku wszechbytności. Romans opowiada o nieszczęśliwej miłości poety, który, zanim poznał swą kochankę, słyszał we śnie na kilka lat przedtem dwukrotnie jej głos i z chwilą, gdy go z nią zetknęła rzeczywistość, uwierzył, że ta, a nie inna kobieta była mu od wieków przeznaczona jako uzupełnienie jego duszy. Śród tragicznych kolizyj dąży też do tego, aby się z nią połączyć na zawsze, co też uskutecznia, choć nie danem mu jest używanie pełni tego szczęścia, gdyż ukochana przez oną istotą umiera w sam dzień ślubu. Z gorzkim tym losem jedna atoli poetę „wiara w nieuniknioną wszechmoc

ogarniającej całego człowieka przez tajemne potęgi niejako narzuconej mu namiętności“.

Zupełne zwycięstwo spirytualistycznego pojmowania bytu nad spirytystycznym oznaczają u Fogazzara dwie ostatnie większych rozmiarów powieści, wspomniane już na początku *Daniel Cortis* i *Stary światek*. I w *Danielu Cortis* zajmuje się on miłością nieprawą, miłością do mężatki, a więc wykraczającą przeciw obowiązkom rodzinnym. Nie sławi on jednak teorii, że miłość nie zna żadnych praw, żadnych pęt, lecz owszem uzmysławia ascetyczną niemal zasadę, opartą na wierze w przyrodzoną szlachetność człowieka, a wypowiedzianą w jednym z jego odczytów: „Jeżeli miłość sprzeciwia się ustrojowi rodzinnemu, to nie pozostaje nic innego, jak tylko poświęcenie samej siebie tj. wyrzeczenie się, a z tem wyrzeczeniem, wynikającym z poświęcenia, wyniesienie się ponad sprawy doczesne, nadzieja wieczności“. Ostatnie słowa trącą nieco katechizmem, pomimo to jednak w przeprowadzeniu tej tezy w powieści nie wpadł Fogazzaro w abstrakcje religijne — przeciwnie bohater jego, Daniel Cortis, przemógłszy w sobie namiętność, szuka ukojenia w pracy dla dobra uciemiężonej, cierpiącej ojczyzny.

Ostatnia powieść rozgrywa się w czasie, kiedy we Włoszech rozbudził się duch bohaterski, dążący do zrzucenia sromotnego jarzma wrogów, a miejscem akcji jest znowu uroczą dolina „Valsolda“ nad tyle razy opieśnianem jeziorem lugańskim. Czas ten (r. 1851—1859), przypada na młodość Fogazzara; niewątpliwie też w głównej postaci *Starego światka*, w arystokratycznego pochodzenia Franc’u Maironim spotykamy dużo rysów, skopjowanych z duchowej fizjognomji samego autora. Franco Maironi te marzycielski idealista, dla którego samo uczucie jest czynem, poeta i muzyk niemałego talentu, który jednak wskutek braku sprzężystości i natężenia

w pracy nigdy nie przekroczył granic dyletantyzmu. Sam pozbawiony majątku, posiada bogatą babkę, zapaloną zwolenniczkę rządów austriackich, względem wnuka wrogie żywiącą uczucia z tej zwłaszcza przyczyny, że Franco, odrzucając korzystny ożenek z młodą „damą z towarzystwa“, zawiera ślub z biedną, ale ukochaną dziewczyną, córką nauczyciela języka francuskiego, przez rząd austriacki pozbawionego posady, ponieważ uchodził za wolnodumcę. *Stary Świadek* jest historją małżeństwa i to małżeństwa dwóch odmiennych zupełnie ludzi. Bo kiedy Franco Maironi jest człowiekiem miękkim, oddanym dyletanckim zajęciom, poezji i muzyce, umiejącym spokojnie żyć z łaski wuja swej żony, bez myśli o przyszłość, to żona jego Luiza posiada wielki zasób energii życiowej, widzi prawdę nie w marzeniach, lecz w działaniu. Na działanie decyduje się wreszcie — po czterech latach wspólnego pożycia — i mąż, ale aby to nastąpiło, potrzeba nadzwyczajnego bodźca w postaci nędzy materialnej, spowodowanej dymisją wuja jego żony, inżyniera w służbie austriackiej, którą utracił, stanąwszy pod zarzutem agitacyj antyrządowych. Maironi, ujrzawszy się bez środków, postanawia opuścić gniazdo rodzinne i wśród rozmaitych niebezpieczeństw, ścigany przez szpiegów austriackich, udaje się do Piemontu, ażeby tam nietylko zapracować na chleb dla żony, dziecka, czteroletniej córeczki, i siebie, ale także oddać się na usługi ojczyzny, dopomóc do uwolnienia jej z pod panowania znienawidzonej Austrii. Luiza naturalnie krok ten pochwala, przed odjazdem męża dowiaduje się atoli o fakcie, który nią wstrząsnął do głębi i znowu, w skutkach swoich, pokazał różnicę pomiędzy jej charakterem, a charakterem męża. Dowiaduje się mianowicie, że majątek dumnej babki, jest właściwie majątkiem Franc'a, że dziad Franc'a żonę swą zupełnie wydziedziczył, a w dodatku napiętnował

ją w testamencie, jako kobietę niegodną i że tylko miękkości wnuka, który o zapisie tym wiedział, lecz dochodzeniem swych praw, ogłoszeniem upokarzającego babkę testamentu nie chciał ściągać hańby na jej głowę, zawdzięcza zła kobieta swoją nielitościwą nad kochającym się małżeństwem przewagę. Jeden z przyjaciół Franc'a odgrywa poza jego plecami i bez jego wiedzy rolę pośrednika; babka skłonna już do zgody, ale pod warunkiem, że Franco zostanie urzędnikiem austriackim i zerwie stosunki z patrijotycznym wujem swej żony. Franco atoli propozycję tę, którą mu przyniósł świetnie nakreślony szpieg austriacki, urzędnik skarbowy Posatti, z oburzeniem odrzuca, a oburzenie to zwróciło się także przeciw żonie, gdy posłyszał, że owe zabiegi przyjaciela były jej znane i że energicznie przeciw nim nie zaprotestowała. Energja Luizy nie w tym jednak zwróciła się kierunku: chciała dochodzić słuszných praw męża, a tem samem i swoich, chciała stoczyć walkę z przywłaszczycielką cudzego majątku; samorzutna, sprężysta, czynna jej natura nie mogła się zgodzić z biernym sentymentalizmem męża. Rozchodzą się w dysharmonji: mąż jedzie do Turynu i tam w patrijotycznych bierze udział pracach, żona zaś postanawia dalej walczyć o swoją własność. Spotyka ją atoli kara: w chwili gdy przypadkiem przejeżdżającej babce chce rzucić w oczy słowa pogardy, powiedzieć jej, że jest złodziejką, oszustką, słyszy okropną wieść, że właśnie utonęła jej czteroletnia córeczka. Surowość autora, karzącego Luizę za brak sentymentalizmu życiowego, przeciwko któremu sam energicznie walczy, okupuje niezmiernie ciepło, z jakim odmalował boleść matki, dochodzącej w rozpacz aż do praktyk spirytystycznych, zapomocą których pragnie obcować z duchem utraconej córeczki. Zdaje się nawet, że Fogazzaro naumyślnie taką na Luizę ściągnął

karę, aby z tem większą miłością pokazać szlachetność jej natury, ujawniającej się w cierpieniu.

Romans, powyżej w ogólnych streszczony zarysach, jest dziełem dojrzałego artysty, daleko odbiegającym od dzieł rozmaitych, głośniejszych może od Fogazzara naśladowców modnej literatury Zachodu. Jest w nim i duży talent narratorski i subtelność w oddawaniu procesów psychologicznych, jest miłość swobody i ziemi ojczystej, którą chciałby widzieć jaknajszczęśliwszą, jest w nim wreszcie i to, na czem zbywa prawie wszystkim autorom włoskim, mianowicie głębokie odczucie przyrody. Z tych względów zasługuje Fogazzaro na uwagę polskich czytelników w daleko większym stopniu, niż włoscy, niejednokrotnie nieudolni kopiści Zoli czy Maupassanta.

DZWON ZATOPIONY

I. Żywiołowy duch poezji przenika „Dzwon zatopiony“, który u nas, jak na sztukę tak poważną, niezwyklego, wbrew obawom, doznał powodzenia.

Zapewne niejeden z widzów nie umiał od razu dotrzeć do głębi tego dramatu duszy artysty, niejeden nie umiał od razu zorientować się w nadmiernej ilości symbolów i pojąć ich znaczenia, wszyscy jednak poddawali się nieokreślonemu urokowi szumów leśnych, działaniu tajemniczych sił przyrody, uzmysłowionych w postaciach rusałek, wodników, kozodojów, elfów, skierek i chochlików, wszyscy, jeżeli nie rozumieli to odczuwali szarpanie się mistrza Henryka w nadludzkiej walce obowiązków życia codziennego z porywającym go na niedostępne szczyty szaleńcem natchnienia.

Rzecz rozgrywa się w chwili, kiedy wiosna w całej pełni zapanowuje nad ziemią. Świeża trawa okryła polanę leśną, w przestworzach rozplywają się radosne szumy jodeł, twórczy pęd życia rozpiera wszystko stworzenie. Najlichszy krzeczek w murze, kret, przepiórka, pstrąg w potoku, wydra, mucha i mysz wodna, myszolów, zając w koniczynie, jelen, kogut na szalasiu Baby Jagi — wszystko to czuje zapach wiosny, wszystko to z rozkoszą wsłuchuje się w wstrząsający ziemią grzmot Boga Tora, roztopiający śniegi, rozrywający ciężkie okowy lodu.

Koło studni „Wodnika“ ducha żywiołów wodnych, zjawia się dziewczę złoto-włose, nie wiedzące, jakiego ojca i jakiej matki jest dziecięciem, nie wiedząc, skąd przyszła i dokąd zdąży, tę jedną tylko mającą świadomość, że jest piękną Rusałką leśną i że stworzona jest do szczęścia. Nie podobna

do innych boginek, które pozwalają uprowadzać się włochatemu Faunowi o koźlich kopytach i rogach, Rusalka ma się niebawem przekonać, że nie nadarimo jest młodą, że i ona nie oprze się czarom miłości, że i ona, choć jest nadziemską istotą, los swój złączy z losem człowieka, z jego rozkoszą i z jego cierpieniem. Po wirchach i przełęczach odbija się cchowy głos Kozodoja, przedrzeźniający wołanie ludzi, szukających zaginionego towarzysza, uwielbianego, ukochanego mistrza Henryka. W dolinach mieszka odlewacz dzwonów, ale chęć jego zmierza ku szczytom: na jednym z nich wystawiono kościół, a dzwon dla niego on odlał. Życie swoje stopił on z tem dziełem, głos tego dzwonu miał nie tylko rozbudzać wśród ludzi miłość i chwałę Boga, ale i dla niego samego miał stworzyć harmonję szczęścia i zadowolenia.

Stało się inaczej. Zawistne potęgi, niewidzialni, niewysławieni, bezimienni wrogowie, stający w poprzek twórczości artysty, niszczą jego dzieło, zanim mogło spełnić swe przeznaczenie, zanim miało zawisnąć na wieży kościelnej. W chwili, kiedy wóz z dzwonem wlokł się nad najstromszą przepaścią, jedna z takich potęg, jeden z takich wrogów człowieka, złośliwy Kozodój, pochwycił sprychy i jednym szarpnięciem stracił dzwon na dno jeziora górskiego. I Henryk stoczył się w przepaść, nie zginął atoli na miejscu, gdyż miał w sobie dość jeszcze siły, aby do nowej przystąpić pracy. Złamany, potłuczony, przywlokł się na polanę boginek, wodników i kozodojów przed chatkę Baby Jagi i tutaj, spotkawszy się z Rusalką, niewysłowionego doznaje szczęścia. Mimo wyczerpania, mimo przyniatającej go rozpacz, że żył i padł i że z nim razem padło i jego dzieło, teraz w jej zagadkowych spojrzeniach świat mu się odnowił, teraz wie, że znalazł, czego szukał, że głos to Rusalki, który on daremnie pragnął zakłąć w kruszec swego dzwonu i skojarzyć go „z złotem słonecznego

święta“, z weselem, jakie daje prawdziwie wielkie, ogromy wyobraźni ogarniające dzieło. Bo ta Rusalka to baśń, wionąca lasem, to baśń, dla Henryka najżywotniejszy czynnik twórczości, najczystsze, najgłębsze, najistotniejsze źródło poezji.

Jest w tem niewątpliwie aluzja do faz, jakie w twórczości swojej przeżył sam autor *Dzwonu*. Po dramatach naturalistycznych, w których pierwiastek poetyczny nie znalazł odpowiedniego wcielenia, próbował Hauptmann pierwiastek ten zamknąć w *Hanusi*, aby znowu potem sięgnąć do źródeł historycznych i dać literaturze niemieckiej *Florjana Geyera*. Dzieło to zawiodło nadzieje swego twórcy, ale nie próżnujący umysł jego nie spoczął, nie złamało go niepowodzenie, lecz popchnęło na drogę inną, na drogę szukania treści w pierwotnych wierzeniach ludowych, w świecie nadumysłowym, którego czynniki umiał Hauptmann zlać z bojującymi czynnikami własnej duszy, i na tle niewidzialnych sił przyrody stworzyć nowe, prawdziwie poetyckie dzieło.

Ale sięgnąwszy do baśni ludowej, czy zdoła jej czary w całość okazać potęgę? Czy to co posiada taki ogrom piękna w wyobraźni, nie zmaleje, nie zepsuje się, odziane w kształty wiersza, zamknięte w akty i sceny dramatu?

Prześliczną jest scena, kiedy baśń, uzmysłowiona w powiewnych kształtach rusalki, łączy się z cierpieniami twórcy i w oku niewidzianą dotychczas lęę odczuwa. Idzie z nią do Wodnika, pokazuje mu ją na palcu, kładzie na krawędzi studni djament, „w którego skrach lśni wszystko szczęście, lśnią wszystkie cierpienia“, a gdy Wodnik przedstawiciel pierwiastku zmysłowego w poezji, nie licującego z idealnym nastrojem baśni, zaprasza ją do swej studni, uczuwa nieznany dotychczas wstręt do niego i chce uciekać do ludzi — do tego, który jeden umiał przemówić do niej tajemniczym szumem

jodeł, szcblestem liści, śpiewem traw — głosem odpowiadającym jej istocie.

Ale Wodnik wie, że człowiek, sięgnąwszy po baśń, łatwo może ją obedrzeć z jej powiewnej miękkości, bo za dużo ma w sobie ziemskiego, bo nie umie wyzwolić się z obowiązków, jakie nakłada nań codzienne życie, a jeżeli się wyzwoli to na ciężkie naraża się cierpienia, które mogą złamać jego twórczość. Bo czemuż jest człowiek?

Przekłęte to pokolenie, co „zapaściwszy słabiutkie korzenie przecież je niszczy, jakgdyby w obłędzie, w samym zarodku i w tak wątlým pędzie, chore już w rdzeniu, wystrzela do góry, jako kartofel w piwnicy ponurej“. Jest to „ród rozemglony“, który „wciąż ku światłu bieży, a nie zna słońca, tej swojej macierzy. Powiew, co pieści żdźbła w wiosenną porę, z łatwością łamie latorośle chore... Nie idź, daj spokój! — błaga ją starzec wodny — „nie pchaj się do ludzi, bo młyński kamień szyję ci utrudzi. Oni cię w mgławce uwikłają mroki — tutaj się śmieją, a tam leż potoki! Do pleśnej księgi przykuta, bez końca będziesz, jak oni, dźwigać kłatwę słońca...“

Nie pomogły nalegania Wodnika, aby baśń Rusalka pozostała w właściwej sobie sferze i nieposzła służyć za treść dla kruszcu, gliny czy słowa — chęć twórcza zbyt jest wielka; pomimo świadomości, że siły poety nie starczą do takiego wcielenia baśni — pomysłu w kształty zewnętrzne, iżby nie potrzebował trapić się, że potędze koncepcji nie odpowiada moc wykonania, Rusalka idzie służyć mistrzowi, a jej ucieczce towarzyszy żałośny jęk realnie na rzeczy i usiłowania ludzkie patrzącego mędrca-wodnika, jęk, zapowiadający tragedję.

II. Z pod szalasu starej więdźmy — w wyobrażeniu prostacków, jak proboszcz wiejski, balwierz i nauczyciel, a w wyobraźni poety, który na świat innemi patrzy oczyma, otwar-

temi na to, na co żrenica zwykłych zjadaczy chleba jest zamknięta, jakiejś istoty nieziemskiej, jakiejś obojętnej na wszystko siły Przyrody, karmiącej skierki i chochliki, a na ludzi patrzącej jako na zmarłych, bo nie mają zrozumienia dla życia nadzmysłowego, bo myśl ich wije się nie około rzeczy wiecznych, ale nikłych, przemijających — z pod szalaśsu Baby Jagi przeniesiono „kupę nieszczęścia“ do wioski ojczystej, do domu rodzinnego.

Z wirchów upadł mistrz Henryk — powracają go dolinom ksiądz, balwierz i bakalarz, symbole tych poziomych dążeń, z których codzienne, powszednie składa się życie. Nie pnie się ono na wierzchołki, na których Bóg przemieszkuje, a jeżeli ku nim podążać pragnie, to — na szczudłach utartej wiary, z pętami częściej formalistyki na szyji, rękach i nogach. Cóż więc dziwnego, jeśli, w mniemaniu, że wpatruje się w ogrom istoty bożej, widzi tylko marne, skoszlawione kształty, odbicie swej marnej, skoszlawionej duszy? Cóż dziwnego, że to, co wypełnia wszechświat, porusza jego koła i sprężyny, zapala słońca i zorze na niebie, wywodzi drzewa i kwiaty z zroszonej ziemi deszczem, liście do tajemniczego pobudza szumu, ruczaje i jeziora w melodyjne rozgrywa szmery, a natchnieniu wybranego mistrza bezgraniczne, bezkresowe wykreśla obszary — coś dziwnego, że ta potęga twórczości bożej przedstawia się życiu, kierującemu się formułkami, jako coś nieczystego, jako moc czarnoksięska, co tylko przemysłowa nad nieszczęściem co zsyła choroby na ludzi i bydło?

Dla dusz powszednich szczęściem jest życie powszednie. Jednostki, obdarzone iskrą bożą, zrywają z tem życiem, chociażby im niejedną, szlachetniejszą nawet gotowało rozkosz. Że zaś nie zrywają bezkarnie, to dlatego, ponieważ i najgenjalniejsze, najbardziej ku szczytom zrywające się istoty i największą ku temu posiadające sił rozpiętości,

zadużo, jako stworzenia ziemskie, ziemskich mieszcza w sobie pierwiastków.

Szlachetnym węzłem pragnie Hauptmann przywiązać swego mistrza Henryka do ziemi. Czekają nań w domu żona i dzieci, a żona to uczciwa, dobra i wdzięczna, rozumiejąca pragnienia i dążenia swego męża, choć nie posiadająca takiego oka, aby ogarnąć ich ogrom, dojrzeć ich kres, choć nie mająca tyle siły, aby dotrzymać im kroku. Wybiera się na wielkie święto, na zawieszenie dzwonu na wieży kościelnej, stroi się w pierwsze kwiaty pozimowej pory, w pierwiosniki-kluczyki, i kwiaty te, z których „jeden już starczy do otwarcia niebios“, rozdziela pomiędzy swe dziateczki, aby i one godnie wystąpiły w uroczystej chwili ojcowskiego triumfu. Nim jednak zdołała się wybrać w drogę, przychodzi wieść o nieszczęściu, o utonięciu dzwonu. Wie ona i pełna jest podziwu, że dzwon mistrza Henryka to arcydzieło, że rozbrzmiewa zbożnie i czysto, że dźwięk jego to istna modlitwa, to śpiew anielski, to ukojenie i pociecha. Nie ma jednakże tyle nadludzkiej w sobie mocy, ażeby, posłyszawszy o katastrofie, nie zapomnąć o dzwonie wobec obawy o los męża. „Dzwon dzwonem... Zapewne! byleby tylko mistrz pozostał w zdrowiu!“ Fatalny to okrzyk w którym poeta zamknął tragedję stosunku jej do Henryka. Nie nad upadkiem dzieła boleje Magda, lecz nad fizycznym nieszczęściem, jakie spotkało ukochanego męża, nad tem, że stoczył się z turni, że niebezpieczeństwo życiu jego grozi. Nie przeczuwa, jakie nadzieje mistrz Henryk do zatopionego przywiązywał dzwonu, a nie przeczuwa dlatego, ponieważ sto innych dzwonów, odlanych przezeń, a głoszących jego chwałę z stu wież kościelnych, w oczach jej miłości dostatecznymi są arcydziełami, aby przy ich dźwięku zapomnąć o tamtem.

Atoli inaczej myśli Henryk. Widzi on i uznaje, że objawia-

jąca się w jej boleści i w dodawaniu mu otuchy miłość dźwięczy dźwiękiem głębokim i czystym, jak dotąd żaden z jego dzwonów, choć tyle ich ułał, ale widzi to i uznaje na chwilę. Odkąd raz stanął na szczycie, odkąd raz mu się zdawało, że duch jego osiągnął w swym locie wyż nie dostępną dla innych, odtąd, choć z wyżej tej upadł, czuje, że tylko na szczytach może mu być dobrze, że tylko wśród błękitów natchnienia, nad morzem sinych mgieł powszedniego życia miejsce jest dla niego i że tylko z potęgi szczytów, piętrzących się nad nizinami jego życia godne siebie i swej sztuki dzieła snuć powinien. A że raz upadłszy, czuje, iż wzniesienie się nad to życie powszednie nowy sprowadzić może upadek, że do utrzymania się na wysokościach wymarzonego ideału nie starczy sił człowiekowi śmiertelnemu, słabemu, więc też „mistrz Robak-Ziemski“, jak go nazwał Wodnik, woli umrzeć, woli zginąć, aniżeli mieć tę straszną świadomość, że nie wykonał tego, co wykonać zamierzył. Woli zginąć, bez względu na to, że przy jego łożu kochająca, szlachetna i jak na stworzenie ziemskie rozumna płacze kobieta, woli umrzeć, choć przed chwilą dwaj jego synkowie stroili się na święto ojcowskie w kwiaty wiosenne, w kluczyki, otwierające niebiosy.

Ale śmierć się nie zjawia, przychodzi natomiast odmłodnienie. Mistrz uczuwa w sercu „rzeźwość siły, jędrność w ramionach i żelazo w żyłach i do nowego rzutu, do nowego niesłychanego dzieła rozszałała żądzę zwycięzcy“.

Skąd ta przemiana? Czy wyszła ona z źródła, do którego Magda chciałaby spieszyć, choćby sobie okrwawiła nogi, choćby śmierć znalazła? Nie z ukochania choćby najszlachetniejszych rozkoszy zwykłego człowieka, rozkoszy, uzmysłowionych w kształtach żony i dzieci, wyrasta nowy dla Henryka pęd życia: nowa młodość. nowa żądza wielkiego przedsięwzięcia płynie z podeptania tych rozkoszy, płynie

z źródła wewnętrznej potęgi twórczej, w której objęciach trzeszczą wszystkie wiązadła otaczającego nas świata, w której dłoniach rwą się wszystkie węzły, wiążące nas z tem, co nam było dotychczas najdroższem, w której oczach zmieniają się wszystkie kształty, wszystkie drogi i cele ludzkiego bytu. To, co dla tłumu jest świętem, staje się dla artysty grzechem, bo krępuje twórcze jego poloty. Mistrz Henryk staje się nadczłowiekiem: Dość jest miłości w matce jego dzieci, aby ta miłość wystarczyła tym dzieciom, dość jest szczęścia w dzieciach, aby to szczęście wystarczyło matce. On nie chce ani jej śmierci, którą z miłości dla niego ponieść gotowa, ale on nie chce i jej życia. To też uczuwszy w sobie nowy pęd twórczy, ujrzawszy przy sobie uroczą, cudotwórczą Rusałkę-natchnienie, opuszcza dom i idzie za nią w jej góry, idzie na wirchy i przełęcze, idzie słuchać szumów leśnych, idzie obcować z dziwami przyrody, z cudami dla żony i dzieci, dla księdza, balwierza i bakalarza niewidzialnego, lecz w jego żrenicach odbijającego się świata, on idzie panować nad temi cudami i dziwami, kiełzać je i zamieniać w powolne narzędzia w swym niebosięgłym warsztacie.

Cieżką przeżył boleść, krwawej zaznał rozpacz, gdy zaginął jego dzwon, odlany w warunkach, wśród których tworzenie nie stało w sprzeczności z wziętemi na siebie obowiązками śmiertelnego człowieka, dziś ani mu przez myśl nie przejdzie żałować tego dzieła. On, swobodny, niekrępowany ani miłością żony, ani dzieci, całą duszę swoją otwierający tylko czarowi swojego natchnienia, swej Rusałce, zrówna się odtąd z słonecznym Balderem, kwitnąć będzie jak wieczorny obłok różowy, na który bóg Freir spłynął, snuć będzie ze siebie dzwony grające o takiej wszechpotężce dźwięku, „że w pramocy swojej nie ustąpią grzmotom wiosennym, wstrząsającym przestwór ponad pól zielenią, że głosem pio-

runowych trombit zmuszą do zamilknięcia dzwony wszystkich kościołów i potem, w triumfu ton uderzywszy, obwieszcza światu, że się dlań nowe narodziło światło“.

Napiwszy się wina z rąk ukochanej Rusalki, podepce wszystkie dotychczasowe formy, wszystkie dogmaty, wszystkie wiary, rozwali wszystkie świątynie, wszystkie przybytki, wszystkie kościoły. Dzwon jego, dusza jego, pieśń jego poświęcona będzie słońcu, w którego objęcia promienne powrócił jak syn marnotrawny, a za nim, posłuszne potężnemu głosowi jego dzieła, powrócą i tłumy, w słonecznych zmienione pielgrzymów. Cóż, że nim stworzy takie dzieło, nim pobuduje kościół, w którym na dźwięk jego dzwonu zmilknie wszelki gniew i zawiść wszelka, że ból stopnieje ze świata — cóż, że nim Jezajaszowe o pożyciu wilka z barankiem spełnią się marzenia, przypędzi sfora wilków i czekać będzie, niezwykłego żeru spragniona? Cóż, że zbiegną się współmieszkańcy jego wioski — dopóki starał się trzymać ich poziomu, jego wielbiciele a teraz, gdy mocą ducha i wysiłkiem nieliczącej się z niczem woli wyrósł nad ich głowami, jego wrogowie? Cóż, że lżyć go będą, przeklinać jego odstępstwo, jego wyrzeczenie się braterstwa z motłochem, cóż, że kamieniami obsypią jego Rusalkę? On na ich głowy rzucać będzie płomienne żagwie swej duszy, swej pieśni, swego natchnienia, że oślepieni, pobici zawrócą do nor swego powszedniego, płaskiego żywota.

Książd przyjdzie za nim, wykaże mu ohydę jego postępków, przemówi do jego serca w imię żony i dzieci, w imię zatopionego dzwonu, odlanego w zamiarze, aby służył Bogu, aby rozbrzmiewał jego chwałą, aby ludzi do świętego nawoływał obowiązku: on mu da napić się swojego wina, on mu odpowie, jak tylko mistrz, prorok i apostoł odpowiedzieć może. On mu odpowie, że dziś właśnie pełen jest ducha bo-

żego, że dzieła jego nie zamówił żaden śmiertelnik i żaden kościół, ale ten, który rozkazał jodle, aby wysoko rosła nad przepaściami. Nikt mu za to dzieło, za ten dzwon grający nie zapłaci, bo szczęścia nikt nie uszczęśliwi, bo nagrody nikt nagradzać nie może. A żona? On księdzu odpowie, że nieraz się biedzi, jakby łyż jej osuszyć, ale „zawsze czuje, że na jej katusze niema lekarstwa“; on, co jest miłością, co się odrodził w miłości, próżnego nie umie napełnić kielicha z nadmiaru bogactw swoich, gdyż jego wino zmienia się dla niej w ocet, w żółć, w truciznę. A dzieci? On mu odpowie: „Czy może człowiek, który, zamiast palców, sępie ma szpony, głaskać łyż zroszone oblicze dziecka?“ Tak on mu odpowie i wszystko zda na Boga, który dlań innym jest, niż dla księdza, a którego on wielbić pragnie swem natchnieniem, dla którego chwały podeptał wszystko, co ziemskie.

A gdy ksiądz mu zagrozi, że zemści się na nim zerwanie z tem, co jako człowiek kochać powinien, że z głębi jeziora strasznym zadzwoni mu jękiem zatopiony dzwon-obowiązek, dzwon-troska o dzieci, dzwon-wyzucie się z formuł i dogmatów, mistrz w poczuciu wyższości swej etyki zważać na to nie będzie, ale z rażniejszą jeszcze ochotą pójdzie pracować nad wymarzonem swem dziełem, nad zbudowaniem kościoła, w którymby dzwon jego godne znalazł pomieszczenie.

III. Mistrz Henryk „odmłodzony i ocalony“ pracuje w swej hucie, w swej kuźni górskiej, obrabia młotem składowe części nowego przybytku. Ale praca nie idzie. Doskonałość twórcy nie jest doskonałością, bo nic nie jest doskonałem, co wychodzi z wnętrza człowieka, choćby ten człowiek wyrzucił z swego wnętrza wszystko, co według jego mniemania stało na przeszkodzie wcielaniu ideału czy to w widome

kształty sztuki czy w jakieś fundamenty, kolumny i wiązadła nowych ustrojów życia.

W tem, co mu się przed chwilą wydało skończonem, mistrz Henryk dopatruje się obecnie rozmaitych skaz i przywar; niezadowolenie twórcy, który wspaniałą mając koncepcję, dochodzi, w miarę wciskania pomysłu w formy artystyczne, do świadomości, że siły jego nie wystarczają — niezadowolenie to rośnie z każdą chwilą i doprowadza go do szału rozpacz. Na szatana zda wykończenie tego, co z Boga idzie i dla Boga jest przeznaczone, a sam rzuci drogę natchnienia, drogę apostołstwa i pójdzie w niziny — żyć, jak inni, prości, ducha bożego pozbawieni ludzie — pójdzie „kartofle sadzić i buraki, jeść, pić i spać, a potem umierać“.

Dusza jego uchodzi w tragiczny mrok zwątpienia, którego prawdziwy tylko zaznaje mędrzec, prawdziwy artysta, prawdziwy apostoł nowej ewangelji. Czyż warto było zrywać z ludźmi i światem, takim, jaki on jest i jakim dla ludzi być musi, czyż warto było w kapłańskim płaszczu Mojżesza piąć się na Horeb, ażeby znowu spaść z tego Horebu, ażeby dojść do przekonania, że im większy dusza ujrzy horyzont, tem słabsze są jej skrzydła, tem mniejsza odwaga do rzucenia się w jego bezkresowe przestwory? Czuje on, że był powołany bo każdy jest powołany, ale nie był wybrany. Czuje, że Bóg go wezwał do walki — z Bogiem, do chodzenia torami, któremi jedynie myśl przedwieczna chodzić może, ale równocześnie czuje, że Bóg go opuścił, bo był za słaby, a za słabym być musiał, gdyż jest tylko — człowiekiem. Straszny fatalizm!

W ślad za zwątpieniem idzie krwawy wyrzut. Daremność walki budzi w nim przeświadczenie, że zdeptawszy wszystkie dotychczasowe obowiązki, pełen jest grzechu, że płaszcz jego zeszytywniał od krwawych łez żony i dzieci, które śmierć znałazły w głębinach, i że niema już „praczek“, któraby mu

płaszcz ten wyprala. Tylko stworzenie czegoś absolutnie wielkiego, czegoś absolutnie dobrego, czegoś co by światu absolutnie dało szczęście, mogłoby być tą praczką, mogłoby go rozgrzeszyć z winy. Ale człowiek, choćby najpotężniejszym obdarzony umysłem, choćby najszlachetniejsze było w nim serce, nic absolutnie dobrego nie stworzy. A więc lepiej zejść znowu w doliny? Nie. Ogrom zwątpienia i rozpacz jest miarą ogromu siły. Raz jeszcze otrząśnie się z słabości ludzkiej, raz jeszcze stanie do walki z niewysłowionymi, bezimiennymi wrogami, z ogromem zwątpienia, z ogromem rozpacz, raz jeszcze spróbuje być nie człowiekiem, lecz Bogiem. Daremnie! Pozostaje mu tylko groźba, wymierzona — przeciw Bogu, groźba małego serca, groźba małej duszy, groźba — robaka ziemskiego: „Prostym jeszcze słupem wzbija się k'niebudy z mojej ofiary. Jeśli dłoń z góry przytłumić go pragnie, niech to uczyni!...“ A za groźbą postępuje smutna świadomość wyczerpania, świadomość nieudolności, świadomość, że — jest człowiekiem. A że jest człowiekiem, więc na świat musi ludzkim patrzeć okiem, a ludzkim patrząc okiem, musi dojrzeć — winę, spełnioną wobec ludzi, wobec tego, co dla ludzi jest świętem i drogą. A że jest człowiekiem, bądź co bądź niezwykłym, lepszym od innych, więc poczucie tej winy będzie u niego silniejsze, niż u innych. A że jest silniejsze, więc potężniejszą będzie i rozpacz i bojaźń skutków tej winy. „Oby tylko księżyc z tem swoim bladem, jak kreda obliczem wiszący w górze, nie rozlał na wszystko cichego światła swych zmartwiałych oczu! Oby on tylko nie rozjaśnił nizin, z których wyszedłem!... Mnie widzieć nie wolno tego, co skrywa szarej mgły okrycie!...“

Ale księżyc nizin zajaśnił — rzucił blask swój krwawy na głębię jeziora, gdzie leży zbrodnia Henryka — jego dzwon zatopiony, jego obowiązek względem ludzi, ich wiary i ich

uczuć, jego obowiązek względem miłości żony i dzieci. Po przepastnych glazach turni, wiszącej nad jeziorem, pną się widma dwóch chłopiąt z dzbanuszkami w ręku. Rusałka, poczucie, że przecież on zbrodnię spełnił tylko dla czegoś wielkiego i dobrego, darmo stara się go oszołomić, darmo pragnie zamknąć mu oczy, darmo nalega nań, aby nie poddawał się słabości zwykłego człowieka, aby znów był mistrzem i panem sił twórczych. On nie ma już mocy, aby nie być tym zwykłym człowiekiem, on musi mieć poczucie winy on musi patrzeć na te dziecięce upiory, przynoszące mu gorzkie i słone łzy matki, on musi klękać i wić się wobec dożywającego się z głębi strasznego głosu dzwonu, on musi kajać się, on musi poddawać się skrusze, on musi — znienawidzić źródło zbrodni, on musi przeklinać — Rusałkę.

IV. „Boże! miej ty nademną miłosierdzie! „Takim okrzykiem kończy się walka w duszy nieszczęśliwego odlewacza dzwonów. Wielkie zwątpienie, wielki wyrzut, wielka rozpacz odebrały słoneczny blask Balderowi. Henryk umiera dla swej sztuki, dla swej niebotycznej myśli, dla swego nadludzkiego apostołstwa.

W agonji śmiertelnej raz jeszcze uwydatnia się słabość natury ludzkiej, chępiącej się, że jest siłą.

Przyszedł w zapasach z samym sobą i z otaczającym go światem konieczności do przekonania, że człowiek choćby tak wysoko wspiął się, jak on, choćby tak jaśniał, jak on, nie jest słońcem, a tylko „słońca podrzuconem dzieckiem“, a przecież raz jeszcze potrzebuje wmówić w siebie, że, mimo spalenia się zbudowanego przezeń przybytku, pozostał zawsze mistrzem, raz jeszcze się pociesza, iż on to „zmuszony był rozbić na szczątki swoje własne dzieło, nie chcąc, ażeby sam się przed niem rozbił“. I jego i jego dzieło rozbiło przeznacze-

nie — to przeznaczenie, które przez usta Baby-Jagi mów mu, że ostatecznie nawet kupy popiołu nie warto co zrobić, i że „kto tak wysoko wleciał do światła, jak on, i potem upadł, ten rozbić się musi“, i że „za ciężkie były brzemia, które wziął na siebie, i że za silni są jego zmarli, ażeby mógł ich zwyciężyć“.

W majakach śmierci, w szamotaniu się z upadkiem, zdaje mu się że na nowo wchodzi na drogę triumfu, prowadzącą na wzgórze Golgoty, zdaje mu się, że pije ze szklanek, z których dwie już wypił, a trzecią właśnie do dna wychyla. To, co w konającej wyobraźni jego dzieje się w teraźniejszości, należy do czasu przeszłego. „Uważaj — mówi do niego przeznaczenie w postaci Baby-Jagi — uważaj, trzy szklanki na stół postawiam: do jednej naleję białego wina, a zaś czerwonego patrz! do tej drugiej, żółtego do trzeciej. Wypijesz pierwszą, to raz jeszcze wróci dawniejsza siła, gdy wypijesz drugą, wtedy raz ostatni uczujesz w sobie jasnego ducha, który cię opuścił. Lecz kto już wypił raz te obie szklanki, ten musi potem wypić też trzecią“. A więc w agonji śmiertelnej pragnie ta dusza chora, ażeby odżyło to, co się już stało, co przeszło.

On był już wypił pierwszą szklankę wówczas, gdy jego dzwon padał na dno jeziora: zdobył się na moc nadludzką podeptania obowiązków dla czegoś, co jest poza sferą powszedniości.

On był już wypił i drugą — zaznał rozkoszy, jaką daje niekrępowane niczem, z więzów ziemskich wyzwolone tworzenie. On był już wypił i trzecią, zawierającą napój zabójczy dla tego, który chciał być czemś więcej, niż był, dla tego, który na chwilę przemógłszy w sobie naturę Robaka-ziemskiego, chciał mocą swoją dorównać przedwiecznemu Odlewa-

czowi dzwonów, z „podrzuconego dziecka słońca“, chciał samem być słońcem.

Dla sztuki, dla myśli niebosięglej, dla wielkiego apostołstwa mistrz Henryk nie żyje. Czy poeta każe mu umierać i fizycznie, nic to nas nie obchodzi. Nie o śmierci jednak fizycznej myślał Hauptmann — scena konania Henryka jest tak samo symbolem, jak wszystkie inne.

A Rusalka? Czy i ona z nim umiera? Nie! Ona w wiecznej pozostaje dali — bo natchnienie samo przez się, jako ułamek nieśmiertelnej myśli Bożej, jest nieśmiertelne. Traci ono tylko swoją absolutną doskonałość z chwilą, gdy schodzi do duszy człowieka, gdy w fatalistycznym łączy się z nim całunku, gdy człowiek pragnie je uzmysłowić w kształtach swej sztuki, czy w kształtach reformatorskich swych dążeń. Rusalka w stosunku z Henrykiem straciła swój kształt powiewny i myśl zaznaczoną powyżej, myśl, iż człowiek nie posiada tyle i tak doskonałych środków, ażeby wykonanie odpowiadało pomysłowi, ażeby realizacja natchnienia, zamknięcie go w kształty widoczne, odpowiadała istocie natchnienia, przedstawił Hauptmann w obrazie tak drastycznym, że to mogło doprowadzić komentatorów jego dzieła do zarzutu dwoistości tego dzieła. Zapominają poprostu, że Rusalka od początku do końca jest symbolem i że pieśń jej o za ciasnej sukience nie wyraża niczego innego, jak tylko ból, że niema na świecie człowieka, niema mędrca, niema reformatora niema poety, niema artysty, który realizując jakiś ideał, nie zepsułby go, nie nadałby mu znamion ziemskich, znamion niedoskonałości twórczego ducha ludzkiego.

Ale czyż z tego powodu należy rezygnować z miłowania ideału i chęci wcielenia go w kształty widome, choćby kosztem szczęścia najbliższych i najdroższych? Nie. Umierając, Henryk wyciąga ręce do Magdy. Nie od niej atoli idzie ekspiacja,

gotuje mu ją to, co jest wyższem nad szczęście zwykłego człowieka, gotuje mu ją Rusalka — świadomość, iż szczęście zwykłego człowieka poświęcił dla czegoś doskonalszego. Gotuje mu ją świadomość ducha, który nad wszystko, co ziemskie, nadziemski umiłował ideał i który, padając, wie, że choć długą była noc jego walki, walkę tę stoczyło najwyższe dobro, który wie, że choć on sam „podrzucone dziecko słońca“ ginie, to nie ginie samo słońce.

W zrozumieniu tego dramatu duszy wybranego człowieka przeszkadza widzowi nadmierne bogactwo symbolów — jest to może wadą dzieła — o tyle, o ile ma ono być scenicznem w utartem tego słowa znaczeniu. Symbole te nie zawsze jasno się tłumaczą — choćby dlatego, że wyrażające je fantastyczne, nadziemskie postacie obdarza Hauptmann niejednokrotnie atrybutami istot ziemskich.

O grze wspomniałem już w pierwszej notatce. Tubym pragnął jeszcze zwrócić uwagę p. Żelazowskiego, że gra jego przechodzi czasem w recytację. Rola Henryka — na oko deklamacyjna — niewątpliwie ogromne przedstawia trudności. To jednak, co nam wydaje się deklamacją, w ustach Henryka deklamacją nie jest. Dla wielkich, podniosłych myśli i uczuć wielkich, podniosłych trzeba słów — a że te wielkie, podniosłe myśli i uczucia są naturą Henryka, a nie pozą, więc też wszelki koturn musi nas razić. Koniec końcem jednak, Żelazowski ma w swoim repertuarze dobry dorobek. Bez zarzutu wyszły drobne role, zwłaszcza p. Walewski stworzył doskonały typ balwierza.

Na jedno chciałbym jeszcze zwrócić uwagę: taniec rusalek w pierwszym akcie jest stanowczo chybiony. Panie bogunki deklamują jak wiedźmy makbetowskie. Należy nie zapominać, że są one personifikacją szumów leśnych, szmerów potoków, siklaw itd. Zresztą w samem określeniu tańca, jako

„kręgu rozwianego i rozszepanego“ dostateczna leży wskazówka, jak piękną tę scenę odegrać należy.

Dotychczas „Dzwon zatopiony“ dał kilka dobrych przedstawień — a da ich zapewne więcej. Chlubę to przynosi publiczności lwowskiej, że tak zainteresowała się tem bądź co bądź niezwykłym dziełem.

POEZJA XIX WIEKU

Nie pozostaje mi nic innego, jak zgóry zauważyć, że mając przed sobą przedmiot, ogarniający tak rozległą i tak głęboką dziedzinę duszy, zmuszony jestem ograniczyć się do przypomnienia twórczych manifestacyj jej w kształtach i barwach najogólniejszych, że w pochodzie poezji w wieku dziełnym wyszczególnię jednostki najznamienniejsze.

Wspominając o jednostkach i grupach najznamienniejszych, mam na myśli tych jedynie twórców, którzy całą mocą swego uczucia, swej wyobraźni, swego umysłu usiłowali zaznaczyć pokrewieństwo swe z Absolutem, którzy sztukę swą, (jeżeli tu wogóle można mówić o sztuce), pragnęli wywieść z koła brutalnej powszedniości, wyodrębnić ją z pośród tego, co jest w życiu przemijającym i przypadkowym, a natomiast podnieść do sfery wieczystej, (gdzie niknie różnica pomiędzy cieniem a światłem, pomiędzy rozgłosnym dźwiękiem a ciszą milczącą, pomiędzy lotem a spoczynkiem, pomiędzy harmonją a zgrzytliwym rozstrojem, pomiędzy żądzą a wypełnieniem) — do sfery, gdzie, mówiąc słowami Danta, Bóg, sam nieruchomy, miłością i tęsknotą porusza niebiosą.

Mam dalej na myśli tych artystów, którzy dzięki przewadze pierwiastków seksualnych w naturze swej więcej okazując skłonności ku określonym, widzialnym i dotykającym przejawom życia rzeczywistego, aniżeli ku bezgranicznym, w tajemnicze mgły zasnutym obszarom królestw mistycznych, starają się, mimo wszystko, w przejawach tych odnaleźć składniki absolutne, jakieś kształty dla ziemskiego oka niepochwytne, jakieś barwy, niepodobne do plam, wywołanych na płótnie farbami materialnymi, jakieś dźwięki, niezawisłe

od uderzenia w klawisze organu, niezależne od pociągnięcia smyczkiem po strunach stradiwarjuszowego instrumentu.

Powiedział kiedyś Miriam, że, mówiąc o rzeczach wielkich — a do największych zaliczam poezję — trzeba unikać wyrazów pospolitych, trywialnych, mimo to nie waham się tutaj zauważyć, że z zakresu dzisiejszych roztrząsań wyrzucam zupełnie wszelkie wierszoróbstwo, stanowiące zwykłą strawę przeważnej części pseudointeligentnych czytelników, choćby to urzędowe wierszoróbstwo, jak to się często zdarza, powszechnej zażywało sławy, że nie znajdują tu uwzględnienia przedewszystkiem ci, których rozmiłowana w nich publiczność ekliwym obdarza przydomkiem „takich przystępnych, takich zrozumiałych, takich naszych“.

Że ogół nie zna się na istocie poezji, że w emanacjach duszy twórczej zajmuje go tylko to, co jest bliskiem jego nogom, jego oczom, jego nosowi, jego łokciom wreszcie, że natomiast wszystko, co poeta wydobywa z ostatnich skrytek jego wnętrza i pokazuje mu w zespoleniu z bytem przedwiecznym, wita wzdrygnięciem ramion, obojętnością, niedowierzaniem, szyderstwem albo mniej lub więcej szczerem potępieniem, dowodów na to mógłbym przytoczyć co niemiara.

Ale nawet wówczas, kiedy w ciągu długich, (niejednokrotnie bardzo długich lat) przechyli się opinia jednostek wrażliwszych na korzyść dzieła zapoznanego, kiedy nawet do studjów literackich wtargnie mniemanie, że utwory, uważane do niedawna za wykwit twórczości ludzkiej, ustąpić muszą innym, dotychczas bagatelizowanym lub pomijanym milczeniem — otóż i wówczas ogół w swej masie zawsze będzie wybierał i uznawał tylko rzeczy, potrącające o jego życie zewnętrzne, albo co najwyżej o najbardziej uświadomione, najpowierzchniowsze stany jego życia wewnętrznego, o najpłytsze fale jego duszy.

Przytem rozstrzygają tu bardzo często względy tak zwane estetyczne, (które, same będąc chromem a ślepem, a więc na blaski słoneczne albo wcale albo słabo wrażliwem szkolarstwem), mają ku tym blaskom słonecznym prowadzić ślepców i chromych. Roi się tu od pytań, czy to lub owo dzieło jest „artystycznie zrównoważonem“, „jednolitem“, czy jest jasne i proporcjonalne, czy nie jest zbyt subiektywne, czy „twórcza samowola“ poety nie wykracza w niem przeciw prawidłom uznanym, tradycyjnym, czy dzieło to dostatecznie jest „zdrowem“, czy nie przesiąknięte zbytnim pesymizmem, czy wreszcie, należyta posiada użyteczność społeczną.

Ażeby sobie dodać odpowiedniej powagi, przytaczają zdanie Goethego, że „nie znamy innego świata, prócz istniejącego w stosunku do człowieka i że nie chcemy innej sztuki prócz tylko tej, która jest stosunku tego odbiciem“.

Co pozatem, nazywa się ezoteryzmem, zbyt odległym od granic wrażliwości ludzkiej, ażeby przeciętny, możliwie podatki płacący obywatel mógł sobie nad nim natężyć pęknięciem grożącą mózgownicę.

To mając na oku, zrozumiemy, dlaczego wykształcony ogół uważa dziś jeszcze „Pana Tadeusza“ za arcydzieło, nie przyznając epitetu tego trzeciej części „Dziadów“, bo są „fragmentaryczne“, „nieskończone“, a „przeciągnięte“; pojmujemy, dlaczego bajronowsko-dantejski „Ojciec zadżumionych“ powszechną posiada sławę, a „Król Duch“ jest do dzisiaj jeszcze i na długo pozostanie nieprzebytą, pełną nieodgadłych tajemnic puszcza, którą ludzie, chcący uchodzić za „modern“, nie zawahają się śladem istotnych znawców nazwać na zimno wspanią, oświeconą ogniami zórz mistycznych, ale przedzierać się przez nią? — broń Boże! byłby to trud zbyt mozolny, poświęcenie, zbyt się wrzynające w spokojne, wygodne używanie.

Zrozumiemy dalej, dlaczego „Genesis z ducha“ i „Anhelli“ czy „Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego“ świadczą miały do niedawna jeszcze o upadku ducha poetów, pogrążonych w mgławicach chorobliwego mistycyzmu.

Zrozumiemy, dlaczego genialny twórca „Irydiona“ i „Nieboskiej“, jeden z najgenialniejszych, jakich wydała ludzkość, będzie poetą par excellence społecznym, dlaczego będzie rzecznikiem konserwatywnych, arystokratycznych porządków, a pozostaniemy niemal zupełnie głusi na groźny, wyogromniały w swej poetyczności loskot walących się światów Ducha, pozostaniemy całkowicie niemi na wielkie, pozornie z bieżącymi wypadkami powiązane, faktycznie zaś powszechne, wszystko i wszystkich tulące odgłosy Miłości i Przebaczenia; idąc zaś po omacku dalej, wspierani kijkiem szkolarskiej krytyki, zatrzymamy się bezradni nad krawędzią tajemniczej przepaści, z której ku nam dolatuje „dźwiękiem, dźwięczniejszym, niż dźwięk, ssan przez uszy słowo niebrzmiające, a jednak brzmiące“ mistycznym zatapianiem się w stygmatach Chrystusowych, mistyczną tęsknicą ku „wiecznemu domowi“, mistycznym wzgardzeniem, rozpaczą i bólem, mistyczną wiarą w „nieskończoność Łaski“, dzięki której „Stwórca na chwilę przechodził w stworzenie, stworzenie w Stwórcę, przez jedno westchnienie“.

Wybrałem z umysłu kilka przykładów o kantach kontrastowych mało wyraźnych, albowiem zarówno epopeja mickiewiczowska jak i Słowackiego opowieść z El Arish pełne są cech wieczystości, a nieszczęśliwy Zygmunt Krasiński jest nie tylko genialnym twórcą, ale także niepospolitym myślicielem społecznym.

Zestawienie tych twórców i dzieł ich z używającymi ogólnej sławy autorami — jeżeli idzie o spojrzenie na nich z perspektywy historycznej — drugorzędnymi, a nawet trzeciorzęd-

nymi byłoby dla tamtych ubliżającym, jakkolwiek dla mego założenia przykładem odpowiedniejszym.

Nawiązując do wspomnianej już użyteczności, nadmienię, że na miano poezji nie zasługują utwory tak zwane racjonalistyczne, które skądinąd doniosłe miały polityczne i społeczne — znaczenie w wieku ośmnastym, np. wierszowane elukubracje Woltera; szczególnie zaś odmawiam tego chwalebного tytułu utworom czysto dydaktycznym, choćby najwspanialsze posiadały szaty zewnętrzne, przypominającym, dajmy na to angielskiego Pope'a, jakkolwiek stulecie dziewiętnaste, ogółem wzięwszy, było od nich wolne, a przynajmniej nie tak zachwaszczone, jak wiek poprzedni.

Wszystkie tego rodzaju utwory posiadają niewątpliwie duże niejednokrotnie zasługi kulturalne, jeżeli napisane są z tak zwanym talentem, nigdy jednak nie kusily się one o uchylenie zasłony z tajemniczego posągu w Sais, nie łamały się, nie wily się z rozpaczliwym krzykiem, poszukując najwewnętrzniejszych strun duszy, pragnąc wydobyć z nich dźwięki, identyczne z dosłyszalnemi czy niedosłyszalnemi dźwiękami wszechbytu.

Były i są one dalekie od ideału, stawianego ongi, przed stu laty, przez romantyków niemieckich, a który i dzisiaj musi być celem wszystkich istotnych, szczerých twórców, mianowicie, że „poezja nie powinna się ograniczać do przedstawiania człowieka, ale wyrastać ponad niego, ogarniać świat i naturę“, a dalej — bo ideał ten rozszerzyć należy, jak go od wieków prawdziwie wielka rozszerzała poezja — że powinna ona poprzez świat i naturę dążyć do — że tak powiem — bezpośredniego, zapomocą nieokreślonych, nieuchwytnych przeczuć, pożądań i tęsknic dokonywanego komunikowania się z najpierwotniejszym źródłem wszelkiej twórczości — z Bóstwem.

Takie zajmując stanowisko, (a ogółem wzięwszy, zajęła je poezja dziewiętnastego wieku), zaznaczyć mi trzeba, że w gorszym jestem, aniżeli poprzednicy moi położeniu, że kiedy mianowicie niemal wszyscy — (bo prof. Antoniewicz pod tym względem jeszcze się nie wypowiedział) — którzy z tego tu miejsca przemawiali, mogli w poruszanych przez siebie rozmaitych dziedzinach wiedzy z triumfem stwierdzić postęp, ja zmuszony jestem wyznać, że w poezji postępu w utartym jego znaczeniu niema, że wszystko to, co w pewnych okresach walk i pozornych przełomów wyraża się sposobem hasłowym jako nowość, było już równie wspaniałe gdzieś dawniej, że manifestowało się z większą lub mniejszą potęgą nie wczoraj, nie przed laty pięćdziesięciu lub dwustu, ale przed zamierzchłymi wiekami.

Że, dalej, siła erupcji twórczej, mimo wszelkich przeciwnych, na psychologicznych czy nawet algebraicznych kombinacjach opartych dowodzeń, działająca żywiołowo, prawie że nieświadomie, tak przygniata, gdzie idzie o prawdziwą ~~poezję~~, wszelkie założenia rozumowe, że jak np. u Goethego ciasna, małostkowa teoria o świecie zewnętrznym, realnym — (bo tylko ten świat miał on na myśli, występując przeciwko mistyce romantyków) — rozszerza też pod uporczywym, gwałtownym działaniem wyobraźni poetyckiej do wciągania w obręb twórczości takich choćby zjawisk, jak nadziemska gloria i chóry zastępów niebieskich, jak *pater exstaticus*, *pater profundus* i *pater seraphicus*, jak *mater gloriosa*, jak *magna peccatrix*, jak owa zależność wybawienia grzesznej duszy człowieczej od mistycznej, cudotwórczej Łaski w drugiej części Fausta.

Wszystkie teorematy o symbolach, o nastrojach, o transpozycjach takich składników twórczych, jak dźwięk, barwa itp., o transpozycjach poszczególnych rodzajów twórczości,

jak wciąganie do poezji pierwiastków muzycznych, malar-
skich, rzeźbiarskich itp.

Wszystkie te hasła, które towarzyszyły przeogromnemu
pochodowi poezji wieku dziewiętnastego, a które w rezultacie
zamykały się w zdaniu głównem, najglówniejszem i naj-
śluszniejszem, że duch boży objawia się najwidoczniej w dzie-
łach sztuki, a najwspanialej, najpotężniej w najwspanialszej
i najpotężniejszej z nich, bo będącej organicznem skupie-
niem nietylko wszystkich sztuk wogóle, ale także syntezą
religji i filozofji, to jest w poezji.

Wszystkie te teorie okazały nam się o tyle jedynie czemś
względnie nowem, o ile to dotyczy ujęcia ich w formę poni-
żającej sentencji — (choć i w tej mierze powiedziałyby
nam niejedno pisma takiego np. Duerera, Lionarda da Vinci
lub Michała Anioła, że już nie będę się cofał w dalszą jeszcze
przeszołość) — w zainteresowaniu zaś hasła te tak są dawne,
jak wyobraźnia ludzka, jak uczucie i umysł, jak dusza uświa-
damiającego się człowieka.

Podziwiamy wszyscy Sienkiewiczowskie opisy bojów na
krwawych szlakach buntów kozackich czy na wiekopomną
sławą szumiących polach Grunwaldu — opisy, w których
siła malarskiego przedstawienia rzeczy współzawodniczy
z plastyką rzeźbiarską i pierwiastkami muzycznymi — echo-
wego dźwięku surm, zgrzytliwych szczęków oręży, trzasku
samopalów i huku dział, napęlniających swą dziką a rytmi-
czną melodją rozszerzone, prawie że nie zamknięte przestrzenie
życia narodu, który o swe najwyższe boryka się dobra. Sam
fakt, że krytycy nasi, chcąc uwydatnić, podnieść piękno
tych opisów, lubią porównywać je z zapasami bohaterów
homerowskich, dowodzi, że mniemanie, jakoby wszystko już
było na świecie, nie jest bynajmniej paradoksalnem, ale że
się opiera na premisach w postaci dawnych zabytków cywili-

zacyjnych, potwierdzających zasadniczą jednolitość i zmienność twórczych czynników w duszy człowieka.

Aby jednakże na chwilę jeszcze pozostać przytem, zauważę, iż nie znam w poezji powszechnej cudowniejszych do przytoczonego co dopiero przykładu analogji, jak obraz „wielkiej bitwy w staro indyjskiej „Mahabharacie“. Niby w uwerturze Wagnera, tego w wieku XIX typowego przedstawiciela zasady organicznego stapiania słowa z muzyką, mamy tu nasamprzód jakieś kotłowanie „jakiś bajeczny war dźwięków: muszle i bębny, skrzyp wozów i rzenie umaków, ryk „ilfów“ (słoni), nawoływania, rozkazy i hasła bojowe, triumfalne i pogardliwe odsłony chwały rycerskiej. A potem wschodzi słońce i w porannych blaskach jego płomienieją wychylone z mgieł nocnych wrogie zastępy Kuruingów i Panduingów — słonie i rydwany, lśniące miecze i sztylety, oszczepy, tarcze, łuki i maczugi; a nad tłumami powiewają barwne proporce wodzów i książąt, a ponad wszystkimi, jak wielki posąg, w który naraz jakaś moc cudotwórcza ogromne tchnęła życie, króluje w białem świetle słonecznem, na białym, srebrnym wozie, w biały przyodzian płaszcz i w białym turbanie na wyniosłej głowie, biały, siwy, groźny starzec, Tisza, z masztem palmowym w dłoni, na którego wierzchołku powiewa chorągiew z pięciu białemi, srebrnymi gwiazdami. A gdzieś daleko — śmierć: krakanie kruków i wycie wilków, wietrzących świeżą krew.

Nastrój niezwykły, obraz jak gdyby stworzony według prawideł najbardziej nowoczesnego, natnralnie jakiegoś genialnego poety, tylko, że kiedy się rodziły jambiczne słoki Mahabharaty, nie stwarzano zapewne żadnych specjalnych teoryj estetycznych. A zresztą i to być może — ja nie wiem.

Wiek dziewiętnasty jeden tylko wydał poemat, który pod względem kolosalności nastroju w tym właśnie typie może

śmiało rywalizować z nadludzkimi ustępami Mahabharaty, mianowicie hieratyczne rapsody „Króla-Ducha“, na których powszechne, a dokładne poznanie i zrozumienie, mimo wszystko, czas jeszcze nie nadszedł.

Jeżeli idzie o nastrój kosmiczno-filozoficzny, to i pod tym względem nie będziemy w zbyt wielkim kłopotcie w wyszukiwaniu linii równoległych. Weźmy np. słynną „Ode do wiatru zachodniego“ Shelley’a (z natury rzeczy przytaczam utwory najbardziej znane) i zajrzyjmy potem do hymnów Rigwedy, to i tutaj znajdziemy, *mutatis mutandis*, dźwięki w bliskim stojące pokrewieństwie z owym tchem jesieni, pod którego mocą niewidzialną pierzcha liść powiedły, z ową żądzą człowieka, ażeby dech ten porwał go z sobą, jak liściwie, w przestrzeń niezmierzoną, aby poruszał nim, jak falą, aby niósł go jak obłok, aby zamienił go w swoją lutnię, i któraby harmonją barwy grzmiała nad światem.

Patrząc na pochód płaczek w „Choeferach“ Aischylosa, zastanawiając się nad prostotą budowy scen, nabrzmiałych tajemniczem działaniem wieczystej Aisy, nieugiętego Przeznaczenia, nad zupełnym niemal brakiem akcji zewnętrznej, czyż nie stają nam równocześnie przed oczami podobne nastroje i kształty u Maeterlincka i jego naśladowców czy zwolenników?

Lecz i w sprawach czysto wersyfikatorskich poezja dziewiętnastego wieku mimo cały swój tytaniczny rozrost nie stworzyła nic bezwzględnie nowego. Nie wyszliśmy poza sonet i stanzę, poza tercynę czy canzonę, poza rondo czy tryolet, poza układ stroficzny prowansalskich truverów czy niemieckich śpiewaków rycerskiej dworności, poza wschodnią gharełę czy włoską ballatę, biorąc je albo żywcem albo trawestując, uważając je za punkt wyjścia dla mniej lub więcej udatnych kombinacji. Teorje współczesnych szkół belgijskich

czy francuskich, wynikłe z uznania godnej żądz stworzenia czegoś oryginalnego, niezwykle, schodzą się na jednym pomoście, rzuconym przez rzekę naszej kultury, z Platonem lub z zasadami romantyków niemieckich, a nawet ulubiona przez takiego np. Verhaerena i innych współczesnych nam twórców forma melopei, nadająca się jak żadna inna do dźwięgania na swoich, głębią wewnętrznego życia majestatycznie rozkołysanych rytmach, całego imponującego ciężaru, żądz, tęsknot, przeczuć, wizyj, znalazłaby swój pierwowzór, swój początek, swojego embrjona choćby w kaskadach Pindarowych lub w dyszących niewysłowionym żarem wytryskach biblijnej „Pieśni nad pieśniami“.

A i te, niejednokrotnie wysoce artystyczne, powtarzania jednych i tych samych zwrotów, nadające utworowi cechę jakiejś pierwotnej, naiwnej, nieporadnej, a równocześnie głębokiej prostoty czyż nie przewijały się już kiedyś w naśladujących sagi skandynawskie mglistych pieśniach Osjana? czyż jako aliteracja nie płynęły w Gudrunie czy Nibelungach — nie! pójdziemy jeszcze dalej: czyż nie piorunowały i nie płakały w psalmach Dawida czy Jeremiasza, lub czyż nie wyrastały pod rylcem babilońskich lub chaldejskich wróżbitów i wystawiaczy zwycięskich czynów królewskich? Naturalnie w granicach ścięśnionych — w kształtach niezawsze rozwiniętych, lecz prawie jak i u dzisiejszych prawdziwych poetów — zawsze w kształtach mimowolnych, samorodnych, nie narzuconych teorią.

Przeczytajmy sobie np. pierwszy lepszy ustęp z „Księgi Proroków“ jednego z naszych młodszych, Langego, a potem zajrzyjmy do maleńkiego urywku z babilońskiego eposu o Istarze: spotkamy się tu niewątpliwie z zarodkiem rośliny, którą gorący podmuch dzisiejszej poezji w kwiat rozwinął niezwykle: „do kraju bez powrotu, do tego dalekiego, do

dziedziny rozkładu, Istar, córka Siny, zwróciła swą myśl, i córka Siny zwróciła swą myśl do domu rozkładu, do mieszkania Irkalli, do domu którego wejście jest bez wyjścia, ku lanowi, z którego drogi niema powrotu“.

Ale pomińmy szczegóły — weźmy utwory jako całość (czyż wiek dziewiętnasty stworzył arcydzieło, o którym możnaby powiedzieć, że pod względem wartości absolutnej zajmuje stanowisko wyjątkowe, odrębne, nie mające sobie równego w wiekach ubiegłych? — Wspomniałem już poprzednio o Mahabharacie i o Królu-Duchu jako o dziełach, pod względem wartości konwerzენტnych, a teraz zapytam się, czy taki np. wiekuisty Prometeusz Aischylosa ustępuje w czemkolwiek „Rozpętanemu Prometeuszowi“ Shelley’a, jakkolwiek nie brak głosów, (że wymienię choćby znakomitego poetę Gabrijela Rossettiego), obwieszczających dzieło to za najpotężniejszy wylew twórczy w wieku dziewiętnastym? Nie! poemat Shelley’a jest tylko inny co do ducha, bo symbolizujący wolnościowe pragnienia człowieka współczesnego, bo wykarmiony idejami wieku, w którym powstał.

A czyż znajdzie się kto, coby miał odwagę odmówić nieporównanego charakteru wiekuistości „Boskiej Komedji“ Danta? — w swym „Raju“ prawie że współczesnej naszym dążeniom, naszym usiłowaniom oderwania poezji od banalnych faktów życia powszedniego? Tej „Boskiej Komedji“, której laokonowa plastyka w przedstawieniu mąk Ugolina, której muzyczność w opiewaniu miłosnych ekstaz i cierpień Franceski i Paola, której groźna malowniczość w opisywaniu ponurych kręgów piekielnych posiada w poezji wieku dziewiętnastego godne pendant chyba znowu tylko w nastrojach, obrazach, dźwiękach barwach, pełniach i linjach naszego Króla-Ducha?

Czyż rozlewne, ekstatyczne, słoneczne hymny o miłości

mistycznej seraficznego Franciszka z Assyżu nie mogą iść w paragon z głosem św. Teresy Krasińskiego?

Czyż którakolwiek bądź z mistycznych pieśni św. Bonawentury lub Jacopa da Todi nie posiada tej samej intensywności, subtelnej woni, co głębokie, proste, szczere strofy jednego z wielkich ojców poezji współczesnej, Novalisa, lub Verlaina?

Czyż Hamlet Szekspira ustępuje w czemkolwiek Faustowi, którego jeżeli nie zupełnie co do czasu, to co do ducha należy postawić w niebotycznym Panteonie poezji wieku dziewiętnastego?

Więc cóż? Z tego, że przytoczyłem dotychczas, wynikałoby, że twórcy w stuleciu co dopiero minionem to sami epigoni, sami naśladowcy? Bynajmniej! Wbrew twierdzeniu niejednego z recenzentów czy krytyków dla których fakt, że np. w poezji współczesnej spotykamy jedne i te same tematy, jest dowodem ubóstwa fantazji, — wbrew temu twierdzeniu mogę sumiennie powiedzieć, że nie naśladownictwo gra tutaj rolę, ale że przyczyny zjawiska tego należy szukać w tem, co już poprzednio nazwałem zasadniczą jednolitością i niezmiennością składników twórczych duszy ludzkiej.

Gdybym chciał tłumaczyć to w drodze dociekań metafizycznych, musiałbym powiedzieć, że podobieństwa te i analogje, jakie w ostatecznych wynikach znajdujemy w płodach wyobraźni twórczej w okresach, oddalonych od siebie wiekami, są tylko potwierdzeniem, że dusza ludzka we wszystkich swoich pierwiastkach jest częstką niezmiennego Absolutu i że objawiania się tego Absolutu (przypominam zdanie jednego z estetów niemieckich, von Steina, że, duch boży objawia się najwidoczniej w dziełach sztuki), że więc wszystkie objawiania się tego Absolutu w twórczych emanacjach duszy są ostatecznie zawsze jedne i te same, że tylko forma ich,

zależna od warunków czasu, w których spełnia się to wcielenie, może posiadać czysto zewnętrzne, o istocie rzeczy nie decydujące, odmiany. —

Że w różnych miejscach, warunkach i czasach mogą powstawać natchnieni poeci, w pojęciach i uczuciach swoich (nie mówiąc naturalnie o jakichś ogólnych, ustalających się prawach wieku, którym łatwo ulec) tak są podobni do siebie, że, o ile te uczucia i pojęcia zdolali wyrazić w swych dziełach, skłonni bylibyśmy posądzić ich o plagjat, tak jednakowi w kierunku, wysokości i przestrzenności swoich lotów, w liniach i barwach nawet, w założeniach i konsekwencjach, historia literatury niejednego dostarczyłaby nam dowodu. Przytoczę dla przykładu kilka faktów, ściśle związanych z poezją wieku dziewiętnastego.

A mianowicie:

Wszystkie, najdrobniejsze nawet cechy współczesnego zachodniego modernizmu posiada Król-Duch, jakkolwiek poemat ten na Zachodzie wcale nie jest znany, a więc nie mógł być skarbnicą, do której chodziliby o pożyczki, tem bardziej, że jako fenomen wyjątkowy wyprzedził modernizm ten o kilka lat dziesiątek;

powtóre: rzeczą dzisiaj jest pewną, że Słowacki nie znał utworów Shelley'a, a przecież napisał poemat, „w Szwajcarii“, który jak gdyby był żywcem zlepiony z pierwiastków shelley'owskiego „Alastora“ i „Epipsychidiona“, niektóre ustępy wyglądają wprost na plagjat;

po trzecie: niema prawie wątpliwości, że Shelley'owi dzieła Novalisa zupełnie były obce, a mimo to u jednego i drugiego ten sam sposób odczuwania zjawisk, to samo pojęcie powszechności, to samo gubienie się w głębiach metafizycznych co do zadań i kierunków życia, ta sama abstrakcyjność, bezcieleśność poetycznych wizyj, to samo (że przytoczę choćby

jeden szczegół) identyfikowanie śmierci ze snem jako porą przejściową do chwili triumfalnego przebudzenia się w wieczności, w Absolucie.

Bo jakkolwiek utarło się mniemanie, że Shelley, obok Słowackiego, najpotężniejszy przedstawiciel poezji w wieku minionym, był materialistą, dla którego jakoby zmysły były wyłącznym narzędziem poznania, mniemanie, oparte na własnej karnistycznej jego sentencji, wypowiedzianej po grecku, że jest ateuszem i demokratą — „ἐγὼ φιλόνομος εἰμι δημοκρατικός τ' ἄθεός τε“ — to przecież nawet rewolucyjna, na pozór materialistyczna, potrzebę zmiany urządzeń społecznych obwieszczająca „Królowa wrózek“ („Quen Mab“) — że już nie powiem o innych eolskich poematach, jak wspomniane już „Epipsychidion“ i „Alastor“, jak „Adonais“, jak „Laon i Cythna“, jak „Hymn do piękna duchowego“ i tyle a tyle innych — obraca się w sferze, w której rozszerzają się granice bytu rzeczywistego. A nawet sam „Prometeusz Rozpętany“, którego dość płytki krytyk jak Brandes, patrzący na objawienia poetyckie ze stanowiska przemijającej użyteczności, ze stanowiska kierunków politycznych i społecznych, chciałby zaliczyć do kategorii zwykłych poematów wolnościowych, tendencyjnych — nawet sam Prometeusz, mimo wszystkie, czasami aktualne tyrady, odnoszące się do zrzucenia więzów religji, państwa i małżeństwa, mimo wywołanego obłudą angielską przedstawienia idei Chrystusowej jako przyczyny wszelkich klęsk, które nawiedzają ludzkość, ma w cierpieniach skutego tytana właśnie na widok Chrystusa rozlewającą się poza tamy poglądów materialistycznych głębię symboliczną.

Zresztą sam Shelley wyraził się zupełnie w duchu Novalisa, mówiąc: „Krzycząca niedorzeczność filozofji gminu we wszystkim, co się tyczy ducha i materji, jej zgubne następstwo

w dziedzinie moralności, jej gruby dogmatyzm co do początku wszechrzeczy właśnie doprowadziły mnie do materializmu. Systemat ten pociąga za sobą umysły mdle i płytkie. Pozwala wyznawcom swoim gadać, a uwalnia ich od myślenia. Wkrótce jednak zraziłem się do takiego pojmowania rzeczy. Człowiek to istota, pełna żądz wysokich, patrząca przed siebie i za siebie, a myślami błądząca po wieczności; odrzuca on wszelki sojusz z tem, co mija i ginie; nie umie wyobrazić unicestwienia siebie samego, żyje tylko w przeszłości i przyszłości, nie jest tem, czem zdaje się być, lecz tem, czem był i czem będzie. Nie wiem, jakim jest jego istotne i ostateczne przeznaczenie, lecz bądź co bądź żyje w nim duch, jest nienawiść nicości“.

Ten duch, to błądzenie po wieczności, ta nienawiść nicości, to jednym słowem odrywanie się od rzeczywistego bytu jest też głównym rysem w poezji wieku dziewiętnastego. (Genezis z ducha).

Jeżeli weźmiemy pod uwagę jedną z najbardziej wyniosłych postaci w szeregu twórców, postaci, która przez długie lata dzierżyła berło nad pierwszymi umysłami Europy, mianowicie Byrona, to duch ten objawił się w pierwszym rzędzie w niezwykle rozwiniętym poczuciu twórczego subjektu, jako czegoś odmiennego, doskonalszego od środowiska, w którym go postawiła wola Stwórcy.

Filozoficzne uzasadnienie znalazł subiektywizm ten w Fich-tem, który na początku minionego stulecia analogiczną, tylko może jeszcze intenszywniejszą odegrał rolę, jak Nietzsche w ostatnich dekadach tego wieku, a który indywidualność twórczą rozpętał ze wszystkich krępujących ją więzów, nieograniczoną przyznając jej samowolę nie tylko w sztuce, ale także i w życiu.

Było w tem wyodrębnianiu się Byrona dużo rysów niena-

turalnych, dużo przesadnej pozy, dużo dziwactwa, dużo chęci imponowania ludziom choćby najbardziej zbrodniczymi, naturalnie wyimaginowanymi skłonnościami, co dało powód do określenia niektórych stron jego twórczości jako demonizmu czy satanizmu — a więc i to już było — rychło jednak sztuczna pogarda świata przemieniła się w bezkresną tęsknotę Rycerza Harolda, osnuwającą pajęczemi mgłami przedziwnych smętków zwaliska życia ubiegłego, a więc lepszego, bo oderwanego już od warunków rzeczywistych, wśród których poeta zmuszony był się obracać; rychło zaczęła pięć się ta pogarda przepastnymi urwiskami na niebotyczne szczyty symbolicznej Jungfrau, ażeby tam, wyposażywszy potęgę ducha w atrybuty królewskiej władzy nad wszystkim, co jest, zmierzyć się z bóstwem, ażeby tam nadludzkiej swojej dumie powiedzieć słowami Przeznaczenia, że on, twórca światów wyobraźni, nie jest z rzędu pospolitych śmiertelników, że boleść jego nieśmiertelnej była natury, podobna do wielkiego bólu żywiołów, że jego „wiedza, moc, wola, o ile to może pogodzić się z ziemskością, która więzi w sobie eteryczną duchowość, były tak potężne, iż ziemia rzadko kiedy coś równego dźwiga“.

To mierzenie się z bóstwem, któremu towarzyszy rzucanie szyderstwa i klątwy na świat, jako nędzny, wypaczony plód woli bożej, w zapasach buntowniczych, w krwawej walce pożerającego się indywidualizmu dochodzące w „Kainie“ do szczytu bluźnierstw, albo gubiące się w scholastycznym mędrkowaniu, jest niczem innym, jak tylko ciąglem szukaniem pierwiastków idealnych, których absolutną koncentracją jest Bóg.

W miarę wzrastania wątpliwości i wewnętrznej szarpaniny wyrasta przed oczami poety w kształtach coraz to potężniejszych Absolut; nawet w utworze takim jak „Don Juan“.

którego Goethe nazwał bezgranicznie genialnym, a w którym ogniskują się wszystkie niemal środki, jakimi rozporządzać może twórca, w obrazach najwyuzdańszych, najcyniczniejszych, wśród nielitościwego zdzierania maski obłudy z ultrachrześcijańskich, ultramoralnych Anglików, otwiera się naraz przestrzeń metafizyczna, wypełniona tęsknotą za czymś, co leży poza granicami zmysłowych pożądań, przemijających walk i sporów, tęsknotą za nieśmiertelnością, ku sferom, gdzie jak mówi w „Manfredzie“, „wewnętrzny zmysł ducha, wyzwolony z doczesności, nie wciąga w siebie barwy znikomych i zewnętrznych rzeczy“.

To pojęcie metafizycznego pierwiastka w świecie, pojęcie Boga, z którym się boryka, a jednak mu służy — właśnie tem borykaniem, mającem przeogromną analogję w Mickiewiczowskiej improwizacji Konrada, przeszedłszy przez panteizm Shelley’a, występującego sofistycznie przeciwko bóstwu tworzącemu, ale niedotykającego wcale przypuszczenia o przenikającym wszechświat i równowiecznym z nim Duchu — otóż to pojęcie Boga czy absolutu co rozwinęło się w zupełną już wiarę pozytywną w Lamartinie, w jego „Medytacjach“ i „Harmonjach“, gdzie „dusza wygnana triumfuje, iż otwiera się przed nią świat lepszy, że słyszy drganie skrzydeł ducha, który ją w świat ten unosi; że wkrótce, mknąc po szlakach nadobłocznych, uczuje, jak ją ogarniać będą promienie przybytków chwały bożej; pozna mieszkańców tych globów słonecznych, pływających po eterze; spotka pomiędzy nimi tych, których kochała za życia, tonąc w oceanie światła, miłości i szczęścia; odda się woli fal wichrolotnych, które uniosą ją tam gdzie jaśniej wieczna jutrzeńka...“ Więc „ciesz się“ — apostrofuje poeta duszę; — „jeszcze chwila cierpień, jeszcze boleści pełne pożegnanie, potem zaśnij w nadziei, aby obudzić się na łonie Ojca twego“.

„Hymn śmierci“ niewątpliwie ekskluzywny, katolicki, ale wspaniały, owiany duchem, jaki przenika całą wielką, prawdziwą poezję wieku dziewiętnastego — poezję, pełną tkliwego, naiwnego oddania się żądom nadzmysłowym, jak u Novalisa, Rossetiego, Krasińskiego lub Verlaine’a. — poezję, pełną żarów zmysłowych a równocześnie ogromnych ekstaz mistycznych, jak u Algernona Swinburne’a, poezję, pełną wizjonerskich tęsknic ku swobodniejszemu bytowi jak u Browninga, poezję, pełną przestrzennych, symbolicznych horyzontów morskich, jak u Coleridge’a, poezję niewypowiedzianych przeczuć i lęków, jak u Maeterlincka i tylu, tylu innych.

W równie silnym stosunku do zagadnień metafizycznych stoi Alfred de Vigny, ten duch, u którego litość nad nieszczęśliwą dolą człowieka ma jakieś głębokie mistyczne westchnienie, umysł nieskazitelny i czysty, łamiący się nad pogodzeniem Bóstwa z istnieniem złego, ale jednolitszy, spokojniejszy od Byrona.

A wielki pesymista, Leopardi, łączący miłość i śmierć w jedno nierozzerwalne, tajemnicze zjawisko, który przeszedłszy przez wszystkie katusze człowieka upośledzonego i czującego później ból innych, zanurzył się w buddyzmie, czyż to nie dalszy przykład, że poezja dziewiętnastego wieku nie kręciła się w ciasnym, ograniczonym koleczku obserwacji zjawisk poziomych, realnych, ale że na skrzydłach wielkiego, mistycznego orla po mistycznych szybowwała szlakach.

W związku z tem dążeniem do wyswobodzenia się z pod supremacji ciała, do wzniesienia się w regjony metafizycznego sposobu patrzenia na życie, do wyżyny, skąd wszystko, co ma kształty cielesne, wydaje się nikłem i nie wartem zachodu, stoi także stosunek omawianej poezji do natury.

Opisy zjawisk zewnętrznych stanowią tutaj w przeciwieństwie do deskryptycznych poematów wieku ośmnastego

rolę ogromnie podrzędną. Sielanka, pejzaż, obrazek obyczajowy prawie że znika; miejsce jego zajmuje panteistyczne zlewianie się z duchem Przyrody, tajemnicze wzywianie się duszy twórczej jednostki w duszę twórczego ogromu: „tęsknica i rozkosz, śmierć i życie łączą się tutaj z najwewnętrzniejszej wzajemnej sympatii“. Plastycznie uzmysłowił to Novalis, mówiąc np., że na krajobraz trzeba patrzeć jak na driadę lub oreadę. Krajobraz należy czuć jak jakieś ciało — a dalej w sposób już bardziej oderwany, zbliżony do metafizycznej shelleyowskiej filozofii natury — „że rośliny są najbezpośredniejszą mową ziemi, (na której wyrosły), że każdy nowy liść, każdy poszczególny kwiat jest wykluwającą się na powierzchnię tajemnicą, która nie mogąc się z miłości i rozkoszy poruszać ani przyjść do słowa, staje się niemą, spokojną rośliną. Jeżeli gdzieś w samotnej pustce znajdziemy taką roślinę, czyż nie doznajemy wówczas wrażenia, jak gdyby wszystko naokół było przemienione i że małe, skrzydlate dźwięki przebywają najchętniej w ich pobliżu?“

Najsubtelniejszy, najbardziej, że tak powiem, seraficzny związek łączył z naturą Shelley’a, najoryginalniej patrzył na nią Słowacki, bo w jego oczach kształty i barwy wyrastały w symbole, od kształtów i barw rzeczywistych zupełnie odbiegające — Tu jednak muszę urwać, gdyż na jakie takie przypomnienie tego zasadniczego rysu poezji wieku dziewiętnastego potrzeba, przynajmniej pięć razy tyle czasu, niż ten jakim dzisiaj rozporządzam.

Pominałem w obrazie swoim szkoły i kierunki, o jakich dużo jest mowy w każdym podręczniku literatury, nie trzymałem się chronologicznego następstwa rzeczy, pragnąłem, mówiąc o rzeczach nieprzemijających, stanąć od nich w większym oddaleniu aniżeli pięć lub dziesięciolecie, pragnąłem

też choćby najogólniejszymi rysami postawić o ciągłość poezję w przestrzeniach wiekowych.

Nie uwzględniłem ostatniego ruchu w naszej poezji — głównie z tej przyczyny, ponieważ przeważna część poetów znajduje się w pełni sił twórczych, śmiało i dumnie wkracza otwartymi bramami w przybytki wieku dwudziestego! Jedno tylko możemy sobie powiedzieć, nie obawiając się posądzenia nas o szowinizm, że mamy i dzisiaj poezję, która nie tylko dotrzymuje kroku poezji innych narodów, ale pod niejednym względem ją prześciga — jest szersza, żywiołowsza.

MOTYW PRZYRODY W POEZJI ANGIELSKIEJ

I. Mam zamiar przypomnieć jeden z zasadniczych motywów poezji romantycznej, stosunek twórcy do Przyrody i to tak, jak stosunek ten ze swemi skójarzeniami uczuciowemi i myślowemi objawił się przedewszystkiem u jednego z największych romantyki tej twórców, u Byrona.

Prawda aktualność wojny dzisiejszej, która wszelkie inne, choćby i wieczyste aktualności na dalekie spycha plany, albo je całkiem dla oczu naszych zmiata z powierzchni, może zadrwi sobie z mego zamiaru; uczucie nasze, obracające się w tej wiekopomnej chwili dziejowej wyłącznie około tragicznych pytań, związanych z smutnem dziś i z niewiadomo jeszcze jakim jutrem narodowego bytu, może wzruszać ramionami, może się dziwić, że w zakres rozważań na tem miejscu wciągam postać twórcy obcego, nie swojskiego. Atoli nazwisko Byrona, choć obce, splotło się na wieki wieków z dziełem tych, których z dumą nazywamy swoimi, a którzy naszego bytu narodowego, jego dziś i jego jutra najżywoniejszą, niezniszczalną są podporą, albowiem wielka twórczość ich jest najdobitniejszym dokumentem naszej żywotności.

Iżby jednak dokładniej zrozumieć ducha poezji wielkiego romantyka angielskiego, a z nim i poezji nowożytnej wogóle, o ile idzie o wyraz, jaki znalazła w niej przyroda, trzeba sobie choćby w najogólniejszych zarysach uprzytomnić rozwój tego stosunku, rozwój, oplatający się — w Anglii — około kilku imion znamienitych, a w zaczątkach sięgający jeszcze wieku czternastego. Należy więc wymienić przedewszystkiem nazwisko Godfryda Chaucera, właściwego twórcy romansu

angielskiego, pisarza, którego wpływy aż po nasze sięgają czasy, jak tego dowodem znani zapewne wszystkim Longfellow i William Morris i mniej może znany dzisiejszy poeta angielski Maurycy Hevlette.

Chaucer, twórca „Opowieści kanterberyjskich“, genialny malarz swego wieku, odznaczył się nie tylko barwnem i ogromnie plastycznem odtworzeniem przejawów ówczesnego życia, okazał on niemal nowożytnę, dzisiejsze zrozumienie Przyrody. W jego „Parlamente ptaków“ (*Parliament of Foules*) utworze okolicznościowym, napisanym na cześć króla Ryszarda i żony jego, czeskiej księżniczki Anny, roi się wprawdzie od pojęć klasycznych, od alegoryj z dziedziny mitologii, od przypomnień dziejowych, wziętych ze świata starożytnego, jednakże z chwilą, kiedy jedna z postaci tego tworu, Scipio, wprowadza poetę do wspaniałego ogrodu, cała uwaga jego skupia się około Przyrody, bujną otoczonej roślinnością, gospodarującej wśród zakochanego ptactwa. I tutaj daje nam Chaucer obraz raj u ziemskiego, przypominający w szczegółach krajobrazy przeciwnika Byrona, Williama Wordswortha: „Ujrzałem, — powiada — ogród, wśród zielonych położony dolin, nad rzeką, jaśniejący pełnem woni liściwiem. Jak w tańcu, poruszało się tam mnóstwo kwiatów, białych, czerwonych, żółtych i niebieskich. Widziałem też dużo rybek o srebrnych łuskach i czerwonych skrzelałach, pluskających po wiecznie żywych, zimnych potokach. Do zachwyconych uszu szedł, płynął mi w słodkich akordach dźwięk harfy, jakiego, tak mi się zdawało, nie słyszał nawet sam Stwórca świata; zaś śpiewom ptaków towarzyszył tylko szum, a czasem łagodny tylko szelest wiatru, w zielonych odżywającego się liściach“.

Jak widzimy, jest to obraz, którego by się żaden dzisiejszy, prawdziwy nie powstydział poeta-malarz.

Po Chaucerze, że przystaniemy przy najokazalszych, gra-

nitowych słupach granicznych na drodze rozwoju naszego motywu, wśród twórców epoki już elżbietańskiej, nowożytne patrzenie na Przyrodę uderza nas u Szekspira, jakkolwiek w dramatach jego w porównaniu z takim np. byronowskim „Manfredem“ tego rodzaju motywy, naogół wzięwszy, mniejszą odgrywają rolę. Przypomnijmy sobie jednakże choćby taki „Sen nocy letniej“, przypomnijmy sobie pieśni elfów albo odezwania się Tytanji w tej feerji scenicznej, a przed oczami naszymi zaroi się od świętojańskich robaczków, od pszczołek, od skrzydeł motyli, od topielisk i dróg rozstajnych, od gwiaździstych niebiosów, od jutrzeńek, od rosy, pyszniącej się po kwiatach, od całego romantycznego uroku, który wypełnia wnętrze kościoła poezji dzisiejszej.

Zajrzyjmy do „Cymbelina“, a na czoło liryki, natchnionej przez Przyrodę, wysunie się owa pieśń:

Już śpiewa skowroneczek pod sklepami nieba,
Już wychyla się z morza złoty rydwan Feba
Spieszmy poić swoje konie
Czystą wodą w kwiatów łonie
I jaskier już swe złote otwiera oczęta,
Ze wszystkim, co jest piękne, zbudź się, moja święta!
Zbudź się! Zbudź się!

(Przekład L. Ulricha).

Kilkanaście zaś stronic dalej narzuci nam się owo porównanie królewiczów z obrazami, wziętymi z Przyrody — „obaj za łagodni, jak pod fiołkiem zefir dmuchający, nie pochylając wonnej kwiatów głowy: lecz kiedy wściekłość krew wzburzy królewską, są jak uragan, co sosn górnych szczyty do ziemi zgina...“ albo wreszcie słowa Arwiragusa:

Przez lato, póki ta grota mym domem,
Fidele, grób twój kwiatami uwieńczę,
Znajdziesz pierwiosnek blady, jak tve lica,
Dzwonki niebieskie, jak żył twoich linje,
I róże, nie tak, jak oddech twój wonne,
Czerwonogardły rudzik by je przeniósł
Na twą mogiłę w miłosiernym dzióbku —

A kiedy już zima

Chłodnym oddechem wszystkie zwarzy kwiaty,
Płaszczem mchów grób twój odziałbym litośnie...

(Przekład L. Ulricha).

Ale nad wszystkimi tego rodzaju wylewami góruje słynny śpiew Desdemony, perła liryki świata, pieśń, nie zakłócona żadnym rozdzźwiękiem, jaki wywoływać musi w duszy dzisiejszego człowieka uciekanie się do określeń nam obcych, jakkolwiek służyły one kiedyś obrazowaniu Przyrody, jej zjawisk, do określeń mitologicznych — pieśń o wierzbie, pieśń o najczystszej charakterze pieśni ludowej.

„Pod wierzbą płaczącą dziewczyna łzy roni
I śpiewa: Wierzbo! Wierzbo!
W dół główkę spuściła, skroń wsparła na dłoni
I śpiewa: Wierzbo! Wierzbo!
Zdrój, mrucząc opodal, przywtaża jej jękom:
O wierzbo! wierzbo! wierzbo!
Od łez jej gorących kamienie aż miękna...
— Złóż to na boku.
O wierzbo! wierzbo! wierzbo!
— Proszę cię, spiesz się, on wkrótce powróci
Z gałązek ja wierzby splotę sobie wianek,
Nie gańcie mu tego, przyjmuję mój los...

Nazwałam go zmiennym, a on mi rzekł: ach!

Płacz, wierzbo! wierzbo! wierzbo!

Nie jeden ci przecie zastąpi mnie gach..."

(Przekład J. Paszkowskiego).

Obficie szafuje Szekspir porównaniami, zaczerpniętymi z Przyrody, w sonetach lub w poemacie o „Zakochanym Pielgrzymie“. W jednym z sonetów tych, zwracając się do umiłowanej osoby, zestawia ją z życiem lata:

„Mam-że cię równać z letnim dniem? Twe wdzięki

Wždyć nadobniejsze i mniej jesteś zmienna,

Majowe burze niszczą rozkwit miętki

I krócej trwają lata błogie lenna.

Czasem źrenice niebios zbyt jaskrawe,

Nieraz je całkiem zaćmi mgła ponura;

Zniszczenie z Piękna czyni sobie strawę,

Kras je pozbawia niestała natura.

Twe nieśmiertelne lato się nie zmienia

I twa uroda to nie płone wiano,

Śmierć się nie może chępić z swego cienia,

Gdy pójść ci w wieczność hędzie przykazano,

Dopóki jeszcze dech się w ludziach kryje,

Ty w mojej pieśni, pieśń ma w tobie żyje“.

(Przekład J. Kasprowicza)

Podobne porównania mamy i w innym sonecie:

A więc, fiolku — rzeknę — ty mój miły,

Słodki złodzieju, swe zapachy świeże

Skradłeś oddechom mej lubej: — jej żyły

Źródłem, skąd lico twe purpurę bierze.

Lilię zganię za twej ręki jaśnie,
A majeranek za twój włos; rumieni
Jedna się róża z wstydu, druga gaśnie,
Blednie z rozpacz: trzecia, ni w czerwieni,
Ani białości, obie je okradła
I twojem technieniem zwiększa swe zdobycze,
Za to w jej paku szuka sobie jadła
Mściwy robaczek. Snać wszystkich nie zliczę
Kwiatów, lecz każdy zbyt jest — widzę — skory
Kraść ci twe wonie i twoje kolory.

(Przekład J. Kasprówicza).

Poprzestanę na tych kilku próbach, wykazujących, w jaki sposób wielki twórca „Króla Lear’a“ zużytkowuje swoje obserwacje Przyrody, sposób, niejednokrotnie sztuczny, odpowiadający duchowi wieku, dzięki wpływom renesansowej liryki włoskiej, której charakter, o ile idzie o jej szczegółowy pod względem formy odłam, sonet, zaciężył i na sonecie szekspirowskim.

Z pierwszymi wielkimi, a przytem czystszeimi obrazami spotykamy się przecież dopiero u Milтона i to w dwóch poematach, zatytułowanych po włosku „L’Allegro“ (Człowiek wesół), oraz w „Il Penseroso“ (Człowiek melancholijny, zadumany, smutny). Obrazy te nie mają już charakteru wyłącznie epickiego, nie są jedynie dekoracyjnym sztafażem zewnętrznego, lub choćby nawet wewnętrznego życia ludzkiego. Milton umie już przedstawiać związek wewnętrzny, istniejący pomiędzy działaniem Przyrody, a temi lub owemi, w danym wypadku radosnemi czy posępnemi stanami duszy.

„Słyszac, — powiada liryczny bohater pierwszego utworu, — jak skowronek z strażniczej wieży obłoków spiewa poranne swe pieśni, odpędzam od siebie wszelkie troski i poprzez

okno, poprzez róże i zwoje pnącego się winogrodu, wesołe lubemu światu posyłam dzień-dobry. Tymczasem kogut rozpędza triumfalnym krzykiem ostatki pomroków i na czele licznej gromady samiec parady ku wrótniom stodoły. Słychać szczekanie psów, od orosiałych zboczy płynie ponad wysoki las dźwięk rogu i rankiem budzi pasterza, Niepostrzeżony spiesząc poprzez gęstwinę cisów wprost ku bramom wschodu i oto płomienne staje przedemną słońce. Obłoki w przebarwnych lśniącej szatach składają mi hołdy. Za pługiem pogwizduje oracz, słychać wesołą piosnkę dziewcząt dojących krowy: kosiarz ostrzy kosę, a pod krzewami głogu rozłożyli się pastuszkowie i gwarzą i o tem i owem. Coraz to większych, coraz to świeższych rozkoszy dostarcza mi okolica, te szare ugory, te ciemne pastwiska, na których rozrzucone pasą się stada, ten nagopiersny łańcuch gór, twarde łóżysko zmęczonych obłoków, te łąki, w tysiączne dzierzgane wzory, te strumieniami płynące potoki. Tam, z łona lasu, wystrzelają wieże i bastjony zamku, tam włada piękność, ku której zwracają się oczy sąsiadów. Z pobliskiej chaty dym pomiędzy dwoma starymi przewija się dębami“...

Jest to obraz prawdziwie malarski. Słoneczne to malowidło budzącego się dnia jest przecież równocześnie związane z duszą ludzką, gdyż od niego zależne jest beztroskie usposobienie bohatera tego poematu, tak jak melancholja jego *pendent'u* „Człowieka smutnego“, a właściwie rozmyślającego, pogrążonego w zadumie, *Il Penseroso*, łączy się z obrazem wieczoru w którym skądś zdaleka płynie dźwięk niespornego dzwonu lub też z obrazem księżycowej nocy, w której rozlega się śpiew słowika, albo też z malowidłem, przedstawiającem, jak po gwałtownej burzy ostatnie krople deszczu po zielonej ściekają altanie.

II. Na Miltonie urywa się rozwój stosunku, w jakim człowiek-twórca stawał do Przyrody. Rozpanoszyła się poezja klasycystyczna z Pope'em na czele, dla którego Przyroda nie żywym była organizmem, lecz w ramy alegorii zamkniętym, leżącym poza naszymi zmysłami pojęciem abstrakcyjnym.

Tradycje Miltona wskrzesił James Thomson, piewca słynnych „Pór roku“, które dźwięk jego nazwiska po całym cywilizowanym rozniosły świecie, poeta, który, jeżeli idzie o malarskie odtwarzanie Przyrody, nie znalazł poza Miltonem, a przed tak zwaną „Szkołą jezior“ z Wordsworthem i Coleridge'm na czele, przed Shelleyem i lordem Byronem nikogo, coby mu dorównał. Był on mistrzem w kreśleniu obrazów wschodu i zachodu, burzy morskiej, padającego śniegu, kłębiących się mgieł jesiennych, szarych ugorów i łąków zielonych, lasów i chat omszałych, pierzchających obłoków i błękitów niebieskich, czynników malarskich, które przeniesione na poezję, przybierają często kształty smutnych, lub radosnych sielanek, niejednokrotnie przecież kształty te rozsadzają i stają się imponującymi istotnie wizjami w duchu prawie dzisiejszym:

„Zbliżanie się dnia obwieszcza łagodnym wzrokiem zorza
świtowa, matka rosy, nasamprzód słabo tylko na pooranym
przebłyskuje wschodzie, potem coraz to dalej, coraz to szerzej
rozlewa się jasność, a przed jej obliczem bledną obłoki. Pierzcha
noc ciemna, na miejsce jej wkracza wspaniały, młodzieńczy
dzień i roztwiera oku rozzielenia dale. Przed naszym obli-
czem wylania się rosą zlaną turnia, osłonięty obłokami szczyt
góry. Przebyskując wśród świtów, błękitny pędzi potok; w nie-
zdarnych podskokach wybiega z pola tchórzliwy zając, zaś
okrajem lasu kroczą sarny, trwożnie wczesnemu przyglądając

się wędrowcowi. Budzi się muzyka, prawdziwy odgłos szczerzej nieudanej rozkoszy, las naokoło radosnym rozbrzmiewa śpiewem...“

W podobnie plastyczny sposób maluje Thomson mgły jesienne: zaś z burzy śniegowej taki tworzy obraz:

„Z nagłym, niespodziewanym poświstem wybiega burza; toczy przed sobą falę powietrza. Wszeczmoc powietrza tego pada na spokojne wody i dziko smagnąwszy Ocean, bezbarwne z głębi jego wydobywa balwany. Coraz to gwałtowniej szaleje orkan: z odcinającej się ostro północy, z posępno żółtawego wschodu nadciąga czarny opar zgęszczonej chmury, kryjąc w sobie morze mgieł, ściętych w śnieg. Ciężko toczy się świat tych płatów śnieżnych, ponuro spoglądają burzliwe niebiosy. A teraz z cichego powietrza biała opada kurniawa, nasamprzód w drobnych, delikatnych płatkach, a potem rozszerzając się coraz to bardziej, zgęszczając się i coraz to bardziej się śpiesząc, naodziwia dzień swą chmurną, bezbrzeżną powłoką. W suknię zimową o najczystszej bieli otula się niwa. Wszędy przeblyskuje światłość, tylko nie nad wężowym brzegiem strumienia, nad którym świeży topnieje śnieg. Las kloni swą głowę, a zanim o zachodzie błądy przecisnie się promień wieczornego słońca, całe oblicze ziemi pod ciężką leży powłoką, martwe lśniste pustkowie, grzebiące, dokąd okiem sięgniesz, dzieło rąk ludzkich“.

Wszystko to są malowidła, dowodzące wrażliwej niesłychanie obserwacji, malowidła prawda, epickie: nie brak im przecież i pierwiastka lirycznego. Nie jest pierwiastek ten, jak u Burnsa lub Byrona, związany integralnie z całością, istnieje przecież w formie refleksji, jaką obrazy te nasuwają poecie.

Małowidło słońca kończy Thomson lirycznym pytaniem: „Ty słońce, ty duszo świata, ty odzwierciedlenie bóstwa, czy się pieśń moja wzniesie ku tobie?” A pejzaż zimowy staje się dla niego źródłem medytacji na temat znikomości rzeczy ludzkich:

„Patrz — powiada — ty próżny człowieku, oto jest obraz twojego bytu. W niewielu latach przekwitnie kwiat twej wiosny, zniknie moc twego lata, a w końcu, gdy opadną liście twej jesieni, zjawi się zima i scenę zamknie na wieki... Gdzież wy jesteście wówczas, sny o wielkości, gdzieście się podziaily, puste nadzieje serca? Gdzieś ty, żądzo sławy, gdzie ty, nieukojona troska, gdzie wy, zabiegi codzienne? Gdzież ta wesoła, pomiędzy złem, a dobrem tracąca się biesiada życia?”

Na ogół był jednak Thomson subtelnym obserwatorem zewnętrznych zjawisk Przyrody, nie umiał jednak należycie znaleźć subiektywnego związku pomiędzy jej duszą a duszą własną, natura służyła mu jeszcze, jako mniej lub więcej surowy, choć wspaniały materiał do celów zewnętrznych, choć również wspaniałych, mianowicie, do dydaktycznego wykazywania na jej twórcach wielkości Boga.

Słyszałem kiedyś w Rzymie, w kościele San Carlo, kazanie, w którym wymowny ksiądz udowadniał twórczą potęgę bóstwa na dziełach Botticellego, Michała Anioła, Lionarda, Ghirlandaia, Perugina i Rafaela. Takie kaznodziejskie momenty znajdują się i w poezji Thomsona. Jeden z uczonych niemieckich, Strauss, znalazł na tego rodzaju obserwację Przyrody bardzo dobre określenie. Powiada, że Przyroda, w ten sposób widziana i w ten sposób użytkowana w poezji, utożsamia się z fizyko-teologicznym dowodem istnienia Boga.

Thomsonowi, temu najwybitniejszemu przed Robertem Burnsem, Wordsworthem, Coleridge'm, Shelleyem, Byronem poecie przyrody nie wypłynął nigdy z piersi hymn panteiczny, dowodzący głębokiego stapienia swego bytu z bytem wszechświata.

Tego rodzaju wspólne cechy z Thomsonem ma i William Wordsworth, jeden z naczelnych wodzów „Szkoly jezior“, znany cel złośliwych pocisków ze strony Byrona. Przy całej subtelności a nieraz i głębi uczucia, z jakimi się zbliżał do Przyrody, ograniczał się niejednokrotnie i on nie do malowania jakichś wewnętrznych walk swej psychy w związku ze zjawiskami Przyrody, ale zadowalał się poetyckiem utrwaleniem jej obrazów, choć obrazy te traktował, jako żyjące w samych sobie. Wyrządzilibyśmy jednak mu krzywdę, gdybyśmy chcieli Przyrodę w poezji jego uważać jedynie, jako *sztafaj zewnątrzny*. Ma on w dorobku swoim rzeczy, dowodzące, że Przyroda nie była mu środkiem, jeno treścią samą. Mimo to był on stosunkowo za mało subiektywny, to znaczy za mało liryczny, pod tym względem wyprzedził go jeden z najszczerzych pieśniarzy świata, Robert Burns. Atoli przed nim i Wordsworthem, a poza Miltonem i Thomsonem, było kilku innych jeszcze poetów, organicznie związanych z motywem, który poprzez Shelley'a a przedewszystkiem Byrona, miał stać się jednym z najbardziej zasadniczych pierwiastków twórczości romantycznej, nowoczesnej.

Jeżeli idzie o zachowanie porządku chronologicznego, to pieśniarzami takimi, jak to można w każdym wyczytać podręczniku, byli Tomasz Grey i William Collins.

Pierwszy z nich, profesor historii i języków w Cambridge, pisał w duchu antycznym, naśladował poetów rzymskich, jednakże pod wpływem budzących się hasła powrotu do źródeł rodzimych, sięgał po tematy do starożytnych źródeł walijskich.

skich, do sag skandynawskich, a jako pisarz, który do twórczości swojej wprowadził Przyrodę, zasłynął poza „Odą do wiosny“, elegją do dziś dnia deklamowaną w Anglii, „Elegją na cmentarzu wiejskim“ (*Elegy written in a Country Churchyard*), znaną dlatego, że dzięki niej przedostał się do liryki angielskiej pierwiastek sentymentalizmu. Ten pierwiastek sentymentalizmu ma i William Collins, który, jak typowy jakiś romantyk, lubował się w mchem porośłych zwaliskach, Collins, który, nie mogąc się jeszcze wyswobodzić z form klasycystycznych, mimo to w swej „Odzie do wieczoru“ zamknął już pierwiastki nowożytne.

Nie wiele nas interesuje Tomasz Warton, wierny naśladowca miltonowskich „L'Allegro“ oraz „Il Penseroso“, natomiast osobistością, prowadzącą już wprost do Wordswortha i Byrona jest inny poeta z czasu, w którym narodziła się wielka liryka angielska, mianowicie William Cowper.

Jeżeli idzie o stosunek jego do Przyrody, to wyszedł on od Thomsona i tak samo, jak on, nie umiał jeszcze w sposób rozstrzygający łączyć swego życia wewnętrznego z życiem Przyrody. I dla niego była ona jeszcze głównie środkiem i to dla tych samych celów, co i dla tamtego, to jest dla udowodnienia na twórcach jej wielkości Boga. O słabowitem zdrowiu, żarliwy wyznawca kalwinizmu, obracał się nieustannie w ściśle zwartem kole pojęć i uczuć religijnych. Z tego koła spoglądając na świat, widział w Przyrodzie, którą jednak pięknie malować umiał, nic więcej, jak tylko dzieło Stwórcy i to dzieło, w którego objawach dostrzegać się musi kierująca wprost ręką Boga. Atoli ciągle jego obcowanie z Przyrodą, łamało czasami formułę patrzenia na nią ze stanowiska wyłącznie religijnego, doprowadziło go, jeżeli nie, jak u Shelley'a i Byrona, do wybuchów panteistycznych, to przynajmniej do jakichś nieokreślonych dalekich, panteistycznych aluzji.

Mieli więc najznamienitsi przedstawiciele motywu Przyrody w poezji angielskiej — Wordsworth przedewszystkiem i Byron — swoich poprzedników, do których przedewszystkiem (jeżeli idzie o charakter nowoczesny twórczości), należy wspomniany już Burns. Jeśli też przyjmiemy, a na to zgodzi się chyba każdy, że siła i urok tej nowoczesnej liryki polega w wysokim stopniu na bardzo ścisłem ze stanowiska artystycznego, na bardzo umiejętnem zespoleniu własnego życia wewnętrznego, z życiem Przyrody, to właśnie Burnsa zaliczamy do tych twórców nowożytnych, u których moment ten na naczelne wysuwa się miejsce.

Umiejętność ta była mu wrodzona; zespalanie objawów życia wewnętrznego z obrazami, napotykaniami w otaczającej go Przyrodzie, spełniało się u niego nie w drodze jakiejś wyuczonej poetyckiej teorii, lecz wynikało, można powiedzieć, nieświadomie z wrodzonej poetyckiej intuicji. To też krajobraz jego niema, jak to widzimy u epików, charakteru dekoracyjnego, opisowego; jest on integralną częstką objawów życia wewnętrznego, spełniających się w duszy twórcy.

Zarówno dla Wordswortha, jak i dla Burnsa wystarczało najmniejsze zjawisko Przyrody: najpospolitszy ptak, najskromniejszy kwiatek, aby ich obraz zamykać w swych wierszach i to jest ich wspólność, różnica zaś pomiędzy mistrzem, a uczniem, — gdyż wpływ Burns'a na Wordswortha nasuwa się na pierwszy rzut oka — ujawnia się przedewszystkiem w tem, iż dla Burnsa życie Przyrody bywało niejednokrotnie obrazem życia ludzkiego, gdy tymczasem pogląd Wordswortha na Przyrodę zamykał się w tem, iż życie w Przyrodzie jest nie podobne do życia duszy ludzkiej, ale z tem życiem zupełnie jednakowe.

Ten subiektywizm, ten liryzm miał się przecież w całej imponującej potędze objawić dopiero w Byronie i najcudo-

wniejsze tworzyć akordy z chwilą, gdy poeta stawał w obliczu Przyrody.

III. Jest to prawdą powszechnie uznaną, że „bajronizm“ nie jest pojęciem ściśle w sobie zamkniętem, że jest raczej szeregiem pojęć, wśród których pierwsze miejsce zajmuje indywidualizm i liryzm, że jest on buntem jednostki przeciwko społeczeństwu, a dalej buntem człowieka przeciwko życiu wogóle... Ten bajronizm jest, jak trafnie zauważył jeden z pisarzy, niepokojem myśli, nienasyconem pragnieniem poznania, opętaniem duszy przez problem Przeznaczenia, jest wobec niedającej się odcyfrować zagadki życia i śmierci buntem poety, który nie chce się zgodzić na stwierdzenie, że jego „ja“ nie może być miarą wszechrzeczy. Bajronizm jest — *sui generis* „Weltschmerz“, jest sceptyzmem, jest po części zupełną negacją; co więcej bajronizm jest także niepohamowanym protestem przeciwko wszelkiej tyranji, protestem, który dopóty nie utraci prawa bytu, dopóki będą istnieć ciemężyciele i ciemężeni, jest opozycją przeciwko wszelkiej niewoli, jest namiętną żądzą wszelkiej swobody: religijnej, politycznej, społecznej i towarzyskiej.

Bajronizm jest głośnym, bojowym krzykiem przeciwko obłudzie, na jakimkolwiek polu obłuda ta się objawia, jest wreszcie — i to może ujemna jego strona — przekorą, jest walką dla walki samej. Ma on nawet, jeżeli idzie o jego objawy zewnętrzne, nieco pozy, która jednakże niknie wodbec jego cen istotnych, dobroczynnych, twórczych, budujących, zamkniętych, w wspaniałych obrazach Haroldów, Manfredów, Kainów, Don Juanów.

Ale bajronizm jest także specjalnem umiłowaniem Przyrody, która w poezji Byrona znalazła wyraz jakiego przed

nim w tym indywidualnym stopniu nie było, a którego do-
sięgała tylko potężna twórczość Shelley'a.

Na stosunek Byrona do Przyrody, na ścisłe łączenie uczuć
własnych z zjawiskami Przyrody, tak samo, jak i na uświę-
cenie uczucia w poezji, jako najgłówniejszego jej czynnika,
wpłynął na Byrona, jak wiadomo, Jan Jakób Rousseau.
Ślady tego wpływu są na każdym kroku tak widoczne, że
gdybyśmy nawet nie mieli własnych wyznań Byrona, to prze-
cież zarówno w jego epiljach, to znaczy w jego poematach
pseudoepickich, jak i w „Wędrówkach Rycerza Harolda“
skaczą nam, że tak powiem, wprost do oczu. Charaktery-
styka Rousseau'a, którą dał nam Byron w kilku wyrazach
w owych „Wędrówkach“, świadczy, jak głęboko wrył się mu
w serce poeta-filozof genewski

Mając przed sobą te z niesłychaną miłością kreślone wyrazy,
doznajemy niekiedy wrażenia, jak gdyby nie postać Rous-
seau'a widniała przed nami, ale sam Byron — tak dalece
utożsamiał on siebie z swym pierwowzorem.

Był więc Rousseau dla niego apostołem bólu, w cudowne
piękno odziewającym uczucie; był dlań mędrce, który
w urok ubrał szaleństwo i dla grzechu miewał słowa, co mocą
swych blasków rażą nam źrenice. Miłość jego jest esencją
namiętności, miłość tę, choć żadnej nie kochał kobiety żyjącej,
ani zmarłej, umiał przecież w jedno stapiać z życiem, a ży-
wionemu w duszy ideałowi piękna nadawał w dziełach swych
potęgę ognia, ideałowi, który chociaż urojony, zdrowie z żył
wypija.

Rousseau w oczach Byrona przez całe życie wojował z wro-
gami, których sam szukał; cios śmiertelny zadał niejednemu,
podejrzliwości swojej złożył w ofierze niejednego z napadnię-
tych. Był nietylko szaleńcem z pozorami rozsądku, ale był
też natchniony: jak ongi z Pythji groty tajemniczej, z wnętrza

jego buchał głos, który żagiew nad światem rozdmuchał, aż od pożaru tego głosu padły państwa w popiół — stare obróciły się porządku.

Jak widzimy, charakterystyka, streszczona z kilku stanc Rycerza Harolda, dałaby niemal dosłownie zastosować się do Byrona. Nie dziwota więc, że podróżując z „Nową Heloizą“ w rękę nad brzegami Lemanu, doznawał wrażeń, które w najcudowniejsze zamykał zwrotki, — wrażeń, streszczających się w tem, iż uczucie, którego doznaje na widok gór, kąpiących się w wodzie, było, jak mówi, głębsze i wyższe, że było to uczucie miłości w najwyższym i najwspanialszym znaczeniu. „Doznajemy, powiada, wrażenia, jakby w nas samych była cząstka wspaniałości i doskonałości Przyrody. Jest to owo wielkie prawo, na którym opiera się wszechświat, prawo tutaj nie mniej widoczne, choć w mniejszych występujące rozmiarach: czujemy, że jesteśmy odrębną tej Przyrody częścią, a przecież zlewamy się z nią i tracimy własną osobowość“.

Słowa ostatnie zwłaszcza są jakgdyby komentarzem do panteistycznych, prawie shelley'owskich strof w „Wędrownikach Rycerza Harolda“. Jeżeli zaś idzie o miłość, tak ściśle łączoną tutaj z obrazami Przyrody, to mamy już przed sobą całą budowę panteistyczną, mamy przed sobą jeden z najgłówniejszych motywów nowoczesnej poezji, mianowicie gloryfikację miłości, jako jedynej siły twórczej, miłości, pojętej przedewszystkiem metafizycznie i jako takiej utożsamianej z bóstwem, co snąć godzi się nawet z dogmatem, albowiem według wyobrażeń chrześcijańsko-aryjskich Bóg jest Miłością. Za pośrednictwem Rousseau'a — Shelley'a miłość u Byrona staje się bogiem, przemieszkującym w górach, przenikającym każdy łąn ziemi, staje się bóstwem, które przebywa nie tylko w lasach i grotach, ale płonie w każdym kwiatku, żyje w oddechach lata, w głośnych szumach

potoków, w pnącym się po skalistych ścianach winogradzie, w fali, co szmerem wita nadejście tego bóstwa i stopy jego całuje... Wszystkie te twory Przyrody wabią ku sobie tego boga, tę miłość, wabią ją w samotność, która jednak nie jest samotnością, bo zaludnia ją rój pszczół i ptactwa, tłum przebarwnych stworzeń, głoszących cześć tego bóstwa „dźwiękami, miłszemi od słów“.

Należy podkreślić wyraz samotność, gdyż jest to jeden z głównych motywów liryki bajronowskiej — motyw inny całkiem, gdy przyjdzie się pocie zetknąć z ludźmi, a inny z chwilą, gdy pocznie obcować z Przyrodą.

Rousseau powiedział o sobie, że nie zawsze uciekał od ludzi, ale zawsze miłował samotność, że lubił niejednokrotnie towarzystwo przyjaciół, ale jeszcze bardziej towarzystwo siebie samego. „Urodziłem się — pisał — z przyrodzonem umiłowaniem samotności, które wzmagało się w miarę, im bliżej poznawałem ludzi“. Podobny zupełnie rys znajdziemy i u Byrona, rys odzwierciedlający się na każdym kroku w jego lirykach, czy to zamkniętych w formę epilji, czy w pseudoepicką stancę „Wędrówek Rycerza Harolda“, w oktawy „Don Juana“, w czterowierszową zwrotkę pieśni, czy w dialogi „Manfreda“ lub „Kaina“.

Żył głęboką pogardę dla świata, choć sam sofistycznie twierdził, że tłumem nie gardził, bo „nie gardzi — powiada — ludźmi, kto od nich ucieka, a nie każdy z nimi walczyć umie“. Świat go nie kochał i on nie kochał świata, nie był pochlebcą, do ołtarza ludzkich bożyszcz kroków nie kierował, z ściągniętymi wargami hołdów im nie szeptał, jako twórca nie dbał o śmiechy i gniewy, o sławnych losów korzyści, czy szkody, o pamięć ludzką, czy zapomnienie. Ale w słowach tych, zaprzeczających miłości jego ludzi do i świata, mieści się pewna niekonsekwencja, zwłaszcza jeżeli zestawimy je z duchem

innych jego wynurzeń poetyckich. Miłując Przyrodę, musiał umiłować ziemię ojczystą i oto mamy w jego poezji z umiłowania tego płynący motyw patryjotyczny.

We wszystkich niemal podręcznikach, lubiących zjawiska literackie w poszczególne pakować szufladki, figuruje Byron, jako poeta kosmopolityczny. Temu wrzekomemu kosmopolityzmowi też ma on, według tych podręczników, zawdzięczać owo niesłychane powodzenie, z jakim za życia jeszcze spotykały się utwory jego w całym cywilizowanym świecie. Zdaje mi się jednak, że w założeniu tem zasadnicza jest pomyłka.

Byron należał do tej stosunkowo nielicznej garstki wielkich twórców, którzy rozumieją duszę ludzką, którzy potrafią wydobyć na wierzch najgłębsze jej drgania i drgania te, w żywych zamknięte obrazach, bliźniemu przedstawić człowiekowi. Dusza ludzka, na ogół wzięwszy, jest jednakowa: namiętności i uczucia są wszędzie jedne i te same, odmienną tylko może być ich skala, odmienny sposób ich uzewnętrznienia. Byron uzewnętrzniał je w sposób gwałtowny; gwałtowność tę lubi się też przypisywać jego pochodzeniu od dawnych normanów, twierdząc, że nie leży ona w charakterze Anglików.

Gdybyśmy to przyjęli za prawdę musielibyśmy, oczywiście, zaprzeczyć angielskości takim twórcom, jak Szekspir i Shelley, a w naszych czasach, zmarły niedawno Swinburne. Wszyscy oni, należący do największych poetów angielskich, przedstawiali namiętności ludzkie z temperamentem, z ogniem, nie mającym nic wspólnego z przysłowiową flegmą albiońską. Wszyscy oni nie napisali też prawie ani jednego wiersza patryjotycznego, a przecież, jak bez Goethego nie można sobie pomyśleć Niemców, jako wielkiego czynnika kulturalnego, tak samo i ci muszą być uważani za najtypowszych wy-

obrazicieli duszy angielskiej, za wyobrazicieli, którym Anglja zawdzięcza swoją cywilizacyjną przewagę w świecie.

Mówi Słowacki w przedmowie do „Lambra“, iż myli się ten, kto sądzi, że narodowość poezji zależy na opisywaniu narodowych wypadków: wypadki są tylko szatą, ciałem, pod którem trzeba szukać duszy narodowej lub duszy świata. Byron wierszy patryjotycznych, któremi zalewają rynki księgarskie polujący na popularność rozmaici poeci i nie-poeci, nie pisał; owszem w wyznaniach jego szaleje niejeden piorun wzgardy i gniewu, przeciw jego własnym zwrócony ziomkom. Na pogardę i gniew ten zdobywał się Byron przedewszystkiem dlatego, ponieważ ziomkowie ci nie odpowiadali ideałowi narodu, jaki sobie sam w duszy wytworzył, a dalej może i z tej przyczyny, ponieważ w swojej obludzie, w trzymaniu się skostniałych form religijnych, przychodzili doń z garściami pełnemi błota. Umysł niezależny i dumny, nietylko nie mógł znieść, aby ktoś ośmielał się go hańbić, ale przeciwnie, mścił się na hańbicielach w sposób okrutny, smagał ich biczyskiem ironji i szyderstwa tak bezwzględnem, że wspomnienie tego szyderstwa dziś jeszcze wywołuje gniew na ustach prawomyślnych bigotów angielskich.

Nigdy jednak nie występował przeciw Anglji, jako takiej: wbrew pojęciom o obywatelstwie świata, o ile obywatelstwo to utożsamia się z rezygnacją z przywiązania do własnego narodu, rozumiał on nietylko uczucie patryjotyzmu wogóle i czynił z niego jeden z najwznioślejszych motywów swej liryki, ale żywił także szczegółowe uczucie patryjotyzmu angielskiego. Że uczucie to łączył niemal zawsze z żądzą swobody, którą w duszy jego rozszerzało znowu serdeczne, głębokie obcowanie z Przyrodą, postaci to rzeczy nie zmienia. Każda szlachetna jednostka skarciłaby własny naród, gdyby

przedstawiciele jego byli tyranami swoich czy obcych i gdyby naród z zakusami temi się zgodził.

Jeżeli idzie o uczucie patryjotyczne wogóle, jako motyw w poezji Byrona, motyw, który potem w całej romantyce tak ogromną odegrać miał rolę, to ustępy o ujarzmionej i do wolności rwącej się Grecji, przepelniające jego epilje, dobitnym są tego dowodem. A cóż powiedzieć o cudownych strofach z „Wędrówek Rycerza Harolda“, strofach, będących wprawdzie parafrazą głośnych pieśni Filicai czy Leopardiego, ale parafrazą, przepelnioną takim uczuciem i takim temperamentem czysto byronowskim, że nie można przypuścić, ażeby podyktował je wyrozumowany chłód człowieka, stojącego zdala od wszelkich usiłowań w kierunku ubezpieczenia odrębnych cech narodowego bytu. A ta żądza zachowania cech odrębnego, a swobodnego bytu narodowego, to bronienie się przeciw zlanu się w jeden organizm z państwem innem, z państwem postronnem, z państwem ciemnizy czy nieciemnizy, jest przecież niczem innem, jak tylko patryjotyzmem.

Italjo! Italjo! Twe wdzięki
Oto jest wiano, w którym los katowski,
Zawarł twe przeszłe i dzisiejsze męki!
Na pięknej skroni głębokie ci troski
Czas i wstyd wyrzył płomiennemi głoski!...
Bogdajś w nagości była mniej uroczą,
Albo silniejszą, by z twej piersi boskiej
Nie żywić wrogów, którzy ku twym oczom
Zwracając się z miłością, krew ci z łona toczą.
Większy byś przestrach budziła; mniej luba,
Mniej pożądana nie lałabyś tyle
Łez na te czary, w których jest twa zguba!
Nie spadałyby wtedy w dzikiej sile

Zbrojne potoki z ciemnych Alp; co chwilę
Nie mkłyby hufy najeźdźców w twym Padzie
Pić krew i wodę. Ach! w tych nieszczęść sile
Nie byłby bronią obcy miecz, co w zdradzie,
— Zwycięzasz, czy upadasz, — pod jarzmo cię kładzie...

W osobistych zapiskach Byrona spotkać się można z wyrazami nie tylko niechęci, ale, jak mówię i wzgardy dla ziomków. W lirykach wzdarda ta łagodnieje, zmienia się w wyrzut bolesny. Niebawem jednak, w chwilach, kiedy na widok cudów Przyrody i twórczych dzieł ludzkich duch jego zaczyna się skupiać w swej własnej mocy twórczej, ta wzdarda, ten wstręt, te wyrzuty, skierowane przeciwko własnemu państwu i jego mieszkańcom, ustępują miejsca głębokiemu zamiłowaniu ziemi ojczystej. Widmo tej ziemi nie opuszcza go, staje przed nim w całej swej krasie. Na widok tego obrazu przekorna natura poety ulega urokowi, tkwiącemu w miłości Ojczyzny, odzywa się w nim дума, że urodził się w ziemi, którą dzieci słusznie chlubić się mogą, albowiem jest krajem swobody.

I дума ta, i umiłowanie to zmieniają się w żądzę nieznaną kosmopolitom, ażeby śmiertelne szczątki jego w rodzinnej spoczęły stronie. A gdyby tak los wydarzył, że kości złoży w jakiejś obcej dziedzinie, w ziemi, która nie jest jego, to przecież nie opuszcza go nadzieja, że jeżeli duch może sobie wybierać miejsce pobytu pozagrobowego, to duch jego wśród ojczystych mieszka łąków. W tej samej chwili też wróży sobie, że hymny jego wspominać będą z mową jego kraju.

Wyrazy o prawie wybierania sobie miejsc pobytu pozagrobowego nasuwają nam na myśl inny, liryczny motyw poezji Byrona: motyw nieśmiertelności duszy, motyw, który w romantyce europejskiej miał z biegiem czasu, jak tyle

innych, w zakres wierzeń i odczuwań wchodzących potrzeb duszy ludzkiej, nabrać charakteru przejawów mistycznych.

IV. Jeżeli w poetyckich wylewach, czy w osobistych, w pieśń nie zaklętych wynurzeniach mogą, mimo wszystko, razić uszy niekrytycznego słuchacza jakieś rozdźwięki, to rozdźwięki te milkną bez zastrzeżeń z tą chwilą, gdy poeta, uciekając od ludzi, ujrzał się sam na sam w obliczu Przyrody, uważanej przezeń za najlepszą z matek, a której „syn jej nieodłączny, szukał zwłaszcza wówczas, gdy los z niego szydził.“

Samotność nie była dla niego samotnością, gdy siadywał po skałach, gdy nad przepaściami pogrążał się w zadumie, gdy w ciemne zaszywał się bory, gdy na niedostępne piał się szczyty, gdy z nad urwisk rwącym przypatrywał się potokom. Pod wpływem tych wszystkich zjawisk Przyrody w lirykach jego, w epiljach, a zwłaszcza w „Child-Haroldzie“ przebija się żywe, gorące, melodyjne strofy rozpierające przekonanie, że przyjaciół powinien szukać tam, gdzie ku niebu piętrzą się wierzchołki gór, że ojczyzna jego jest tam, gdzie grzmiały oceany, że duch jego ma prawo w nieokiełznanej swobodzie bujać po obłokach, że druhami jego są pustynie, lasy, pieczary i fale, że mowa ich słodsza jest, niż „dźwięk mowy ojczystej, zgromadzony w księgach“.

Jak kapłan chaldejski śledził gromady gwiazd, przestworza zaludniał lśnistemi, z wyobraźni wysnutemi bytami, w pan-teistycznym zachwycie zwracał się do niebiosów, turni, rzek i jezior, do nocy, wichrów, grzmotów i błyskawic. Zwracał się do swej duszy, która to wszystko zrozumieć umie; wołał że, dzięki tym twórcom Przyrody, czuwać umięją jego oczy:

„Ale powiedzcie — mówi dalej — gdzie wasze granice? Czyście, jak burza, co czleka rozpiera? Czy lot wasz, jak lot

orłów do gniazda dociera?... Gdybym, co we mnie największego gości, mógł odziać w ciało i wyrzucić z łona, gdybym dla myśli, uczuć, namiętności, dla serca, duszy — silna czy zwątlona — gdybym dla tego, k'czemu dąży ona, co znosi, czuje, zna, a przecież żyje, miał jedno słowo „piorun“ — myśl, zrodzona we mnie, byłaby jak ten grom, co bije, i ja nie byłbym mieczem, który pochwa kryje“.

I oto macie stancę, w której odzwierciadła się inny, z obcowaniem i zrozumieniem Przyrody organicznie związany, nie tylko u Byrona, ale wogóle w całej nowoczesnej, prawdziwej poezji powszechnie panujący motyw nieskończoności, która, rzecz prosta, staje się równoznacznikiem wieczystości, nieśmiertelności. Uczucie to, nieprzystępne jedynie dla ludzi, którzy w najpłytszym ze wszystkich, materialistycznym poglądzie na świat, widzą i uznają tylko zjawiska, przystępne ich oczom, uszom i dotykowi, wyraził Byron daleko silniej w słynnych zwrotkach *Rycerza Harolda*, malujących noc, spędzoną w Alpach i to w słowach, które pod względem ideowym są poniekąd również echem wypowiedzeń rousseau'skich.

Powiada Rousseau, że na widok świata ogarnia jego zmysły jakaś słodka, a głęboka zaduma, że w rozkosznych szale gubi się w nieskończonym ogromie tego systemu świata, z którym się utożsamia, że wszystkie przedmioty poszczególne giną mu z oczu, a on widzi i czuje wszystko, tylko złane w całość. Spostrzeżenie to zamknął Byron w obraz nierównie silniejszy, obraz, w którym motyw nieskończoności łączy się z motywem samotności, wobec cudów Przyrody przestającej, jak powtarzam, być samotnością. Rozściela się niebo przed nim, lecz „nie śpiące“ — raczej zatopione w ciszę, podobne do człowieka, który w milczących zatapia się myślach. Mimo snu, w który spowiły się zjawiska Przyrody, zjawiska te najgłęb-

szem oddychają życiem, bo każde z nich jest częstką bytu... Patrzącego na ten krajobraz poetę ogarnia owo uczucie nieskończoności, do wnętrza jego oczyszczająca schodzi Prawda, przenika go dźwięk, dusza jeziora, źródło muzyki, dającej poznanie wielkiej harmonji: ogarnia, jak urok, przed którym pierzcha cień śmierci...

Rousseau, na ogół wzięwszy, szukał w Przyrodzie uczuć pogodnych, spokojnych; na widok jej mógł stwierdzać z weselem, że myśli jego przybierają charakter podniosłej wielkości, że charakter ten zgadza się z przedmiotami, które uderzają nam oko: w świecie alpejskim panuje dla niego jakaś rozkosz, daleka od wszelkiej cierpkości, wszelkiej namiętności. Zdawało mu się, że w miarę, jak się oddalamy od mieszkań ludzkich, dusza nasza pozostawia za sobą wszelkie uczucia poziome. Zdawało mu się, że ta dusza w miarę, jak się do tych powietrznych zbliżała przetworów, wchłaniała w siebie coś z ich nadmiernej czystości. Byrona nęcił przedewszystkiem ogrom kształtów, posępna owianych grozą, gdyż kształty te odpowiadały najbardziej jego tytanicznej, buntowniczej, posępnej duszy. Z utworów Przyrody, jako prawdziwy Anglik, najbardziej ukochał morze, bezmierny i bezdenny ocean, w poezji jego, jako motyw liryczny zajmujący znów jedno z miejsc naczelnych.

Uważając siebie za krzew. oderwany od skał i porzucony na piany, z rozkoszą witał ryk fal i losy swe oddawał w ręce burzy, z rozkoszą patrzył, jak gięły się maszty, jak wicher żagle rozdzierał na szmaty, z niesłychanym też entuzjazmem zwracał się do Oceanu, który nie tylko był mu symbolem nieskończoności i żywiołowej potęgi, nie tylko tronem niewidzialnego, pierwotnego wieczności, ale także symbolem swobody. Nie mogą złupić go ręce człowieka, on z nich sztydzi, on sztydzi z tej siły ludzkiej, która ujarzmiła ziemię i jej mie-

szańców. Pancerniki, gromadami bijące w twierdze skaliste, są jego zabawką: najrozmaitsze ludy zginęły bez śladu z nad jego brzegów, a on, Ocean, jednakowe zawsze posiada oblicze, zawsze jest nieokiełznany, zawsze niezniszczalny. To poczucie, czy żądza wolności, której symbolem było dla Byrona, jak powiadam, najbardziej nęcące, najwspanialsze dla niego zjawisko twórczej Przyrody, Ocean, nabiera przecież w jego patrzeniu uczuciowem tak rozległej i tak równocześnie różnorodnej skali, że wyrządziłbym mu krzywdę, zbywając je tutaj kilkoma krótkimi uwagami. Przejdę więc nad niem do porządku i powiem odrazu, że psyche twórcy takiego, jak Byron, zbyt była złożona, mimo całego demonizmu, zbyt wiele ludzkich posiadała pierwiastków, ażeby mogła zawsze i wszędzie na takim górnym stać poziomie. Wrażliwość jego była zbyt wielka, ażeby nie mogła odczuwać i tego, co w Przyrodzie jest jasnością i ciszą.

Podobnych motywów mamy w lirykach jego dostateczną ilość, nastręczyły mu ich zwłaszcza Włochy, gdzie, jak mówi, nawet chwasty są piękne, nawet ugory bogatsze, niż w innych częściach ziemi najurodzajniejsze zagony. I te krajobrazy łagodne przestrzenne skąpane w blaskach słońca lub księżycowem oblane światłem, są w swoim rodzaju jedyne. W każdym razie przed Byronem poezja im równych wykazać nie umie. Księżyc już zeszedł, — powiada w jednym z nich — choć w morzu ostatnich promieni zachodzącego słońca zagwiał się jeszcze wirchy Alp friulskich, — z niebiosów, zestrzelających wszystkie te blaski w cudowną tęczę Zachodu, schodzi dzień, ażeby lec na pościeli wieczności. I znowu podkreślam ostatni ten wyraz, bo jest on znowu dowodem, jak dusza poety niezadowolając się choćby najpiękniejszymi kształtami, czy barwami obrazów, nasuwających się wrażliwej żrenicy, wybiega po za ramy obrazów, gubi się w nieograniczonej sferze

pojęć oderwanych, dotyka skrzydłami swemi pierwiastka niepoznawalnego, nieskończonego, pierwiastka leżącego nie w obrębie wrażeń zmysłowych, lecz w obrębie uczuć...

Epik zadowoliliby się czystym utrwaleniem na płótnie, czy w wierszu, rzeczy widzianych. Dla twórców subiektywistycznych, to znaczy mających w sobie przewagę pierwiastków lirycznych, takie czysto wewnętrzne, choćby i dla oka najpiękniejsze utrwalenie wystarczyć nie może. Szukają oni jeszcze czegoś, co leży poza ich zmysłami i w ten sposób wspinały, choć nieuchwytny, powiedziałbym muzyczny, stwarzają nastrój. Słyszeliśmy już, jak pod wpływem Shelley'a, dusza poety, obserwująca zjawiska Przyrody, zlewała się z jej bytami. Najintensywniejszych motywów pod tym względem dostarczyły Byronowi widziadła poszarpanych szczytów górskich, zatopionych w mroku burzy, jednakże panteistyczne emanacje te znajdowały źródło i w obrazach spokojnych. Klasycznym tego dowodem jest słynna zwrotka z „Wędrowek Rycerza Harolda“, o którą potrafiłem już poprzednio:

„Niebo i ziemia ciche, lecz nie śpiące,
Bez tchu, jak człowiek nadmiernie wzruszony,
Jak on, gdy w myślach zatopion, milczące;
Niebo i ziemia, ciche gwiazd miliony,
Turnie nadbrzeżne i Leman uśpiony,
Wszystko to życiem jaknajgłębszem dyszy:
Tu każdy promyk, powiew, liść zielony
Jest częstką bytu: człek w nich moc tę słyszy
Co Stwórcą jest wszystkiego i panem tej ciszy“...

Podobnie piękny, choć nieco odmienny, o obserwacji malarskiej jeszcze lepiej świadczący obraz mamy w wieczorze nad rzeką Brentą, obraz, który również nie jest dziełem epika,

lecz liryka, obraz złączony z innym znowu motywem abstrakcyjnym, mianowicie z motywem śmierci.

Mamy tu, jeżeli idzie o stronę malarską, doskonale zlewanie się barw: „niebo błękitne i toń wody błękitna i purpury zachodu, jak purpura świeżo rozwiniętej róży płyną razem z kryształowemi falami rzeki i to niebo — mówi poeta — schodzi zdala i oblicze kapie w tej głębi i zlewa ją ogniem słońce, razem z gwiazdą towarzyszącą księżycu, sieje naokół przemnogie, tajemnicze barwy. Powoli barwy te się przyciemniają, mrok okrywa góry swym płaszczem, dzień kona, jak delfin, który, gdy śmierć się do niego zbliża, coraz to inne przybiera kolory, a potem zgasł ostatni już kolor i wszystko ginie w czeluściach nocy. — Malowidło takie uchodziłoby za arcydzieło i u największych realistów-epików. Posiada ono przecież nie sam tylko urok zewnętrzny. Wprowadzając w nie motyw konającego delfina, motyw śmierci, motyw w nowożytnej liryce tak przemożną odgrywający rolę, poeta ramy obrazu swego rozszerzył, stworzył nastrój rozszerzający odrazu i nasz punkt widzenia.

Obrazy przyrody stapał Byron nie tylko z własnemi przeżyciami, ale także z przeżyciami dziejowemi. Cudowne widziadło wychylającej się z morza Wenecji przywodzi mu na myśl dawną jej potęgę; ta jej potęga utracona budzi w nim rozważania na temat wszechwładnej twórczości artystycznej; malowidło Rzymu przesuwając mu przed oczami wielkie postacie jego zwycięzców; — obraz jeziora Trasymeńskiego łączy go z wizją Hannibala i pobitych przezeń wojsk Flaminjusza.

Obraz ten jest jednym z najdobitniejszych świadectw, jak uczucie grozy miesza się w duszy poety z nieustannem pragnieniem spokoju i ciszy, jak ta żądza ciszy w formalną rozplywa się idyllę. A jeżeli idzie o motyw sielankowy w pejzażu

poetyckim, to tutaj właśnie okazał Byron mistrzostwo, jakiego mało kto osiągnąć potrafi. Notując w duszy swej ów dzień historyczny, w którym wódz Kartaginy złamał potęgę Rzymu, uciekając się w malowaniu tego dnia do obrazu wiatru halnego, kładącego pokotem lasy całe, zestawivszy nienawiść walczących z sobą szeregów ze ślepym orkanem, który rzeź tylko widział, a nie pozwolił odczuć nawet trzęsienia ziemi; powiedziawszy, iż dzięki temu ślepemu orkanowi zamarło w sercach bojowników nawet prawo natury, przestrasz, — zdobywa się znowu poeta na środki malarskie, stwarzające subtelną nadzwyczaj sielankę i to sielankę grecką. W kryształowych wodach rzeki Klitumna kąpią się nimfy. Po kwiatowych brzegach przechadza się byk mleczno-biały. Z poza brzegów wylania się jakaś świątynia, na powierzchni jeziora czasem i zapluśnie jakaś ryba, przed oczami widza przewinie się czasem kwiat wodnej lilji.

V. Niema u Byrona utworu, któryby nie był odzwierciedleniem stosunku do Przyrody. Motywy zaczerpnięte z niej przeważają nawet w tych jego utworach, co do których, zdawałoby się z założenia, że na pierwsze miejsce wysunie się w nich stosunek poety do życia. Zestawiając dla przykładu dwa dokumenty poetyckie, zajmujące się problemem duszy ludzkiej w tym właśnie stosunku jej do życia: „Manfreda“ Byrona i „Fausta“ Goethego, zobaczymy odrazu, że jedna z narzucających się różnic pomiędzy jednym, a drugim utworem dramatycznym polega właśnie na tem, że kiedy u Byrona pełno jest obrazów, inwokacyj, porównań, wyrosłych z wrażeń, udzielanych pocie przez przyrodę, to Goethe „Fausta“ swego niemal całkowicie z pierwiastków tych ogolocił. Nie myślę bynajmniej zaznaczeniem tego szczegółu przeprowadzać granicy pomiędzy ogólną, zasadniczą war-

tością obu utworów, określenie tej wartości wyszłoby niewątpliwie na korzyść Goethego, zwracam tylko uwagę na szczegól ten, jako jeden z charakterystycznych rysów, odróżniających oblicza obu wielkich twórców.

Chcimy przypomnieć sobie na chwilę „Manfreda“. Oto w pierwszej zaraz scenie mamy hymn na cześć Mont-Blanc'u, „Króla gór, od prawieków na skalistym siedzącego tronie“. Odmienne od „Fausta“, a po części Szekspira, Manfred Byron zwraca się w drugim zaraz monologu do ziemi, do świtu, do słońca wschodzącego, do orła, szybującego w przestworzach. Bohater tego dramatu *par excellence* lirycznego, wpłatając w koło swych uczuć wszystkie zjawiska Przyrody, zachwyca się wspaniałościami świata gór, któremu przez usta jego, stosownie do swej metody poetyckiej łączenia z temi zjawiskami swoich własnych stanów duszy, przeciwstawia poeta — podobnie, jak ongi Thomson, swą nicłość, nicłość człowieka, będącego półprochem, półbóstwem, niezdolnem ani spaść niżej, ani podnieść się wyżej.

Rousseau'wską tęsknotę do spokojnego życia na łonie Przyrody budzi w nim dźwięk fletni pasterskiej, zmieszany z głosem dzwonek stada: pragnie żyć i umierać z tym dźwiękiem. Malując pesymistyczny nastrój swej duszy, ucieka się znowu do obrazów z Przyrody: pragnie być, jak sosny, ruiny jednej zimy, bez kory i konarów. Pragnie, iżby wyniosłe skały lodu, lawiny, powaliły go swoim ciężarem. W przygnębieniu swem słyszy ich grzmoty, widzi mgły, krążące naokoło lodozwałów, widzi chmury, wirujące w białych, siarką prze-syconych kłębach. A chcąc dać najdobitniejszy wyraz swej rozpacz, porównywa przewrót w duszy swojej z jakimś gwałtownym przewrotem w Przyrodzie.

A dalej — nim bohater tego subiektywnego, to znaczy lirycznego choć udramatyzowanego poematu weźmie w dłoń

krztynę wody, nim ją ciśnie w powietrze, ażeby temi czarno-księskimi praktykami wywołać wróżkę Alp, staje z zachwytem wobec wspaniałej, słońcem oświetlonej katarakty, zaś rozważania na temat nicości życia poprzedza obraz, przedstawiający, jak słońce łukiem trójbarwnym grzmiący stroi potok, jak potok ten, wodospad Staublach, srebrnym, zbalwanionym spadając słupem z szczytów skalistych, rzuca lśniste smugi spienionego światła, jak słup ten nabiera w umyśle jego podobieństwa z potrząsającym kitą ogona apokaliptycznym rumakiem, z poganiającą go śmiercią na grzbiecie. A gdy po obrazie, który choć na chwilę uspokaja wzburzone jego wnętrze, zjawia się wróżka Alp, będzie ona znowu niczem innym, jak tylko wizją strojnej w tęczowe barwy Przyrody: kwiat jej lica podobny jest do żagwiących się ogni różanych, które z zorza letnia powleka dziewiczy śnieg stromych opok lodowych.

Obrazy te możnaby wprost malować, bez obawy, że do takich, oczywiście przez tegoż artystę skopjowanych malowideł, wkręci się pierwiastek literacki. Taka jest w nich plastyka i taka barwa. Odczuje i zrozumie je przedewszystkiem człowiek — a takich chyba jest sporo między nami — który sam miał sposobności pięcia się po naszych, urokowi Alp nieustępujących turniach tatrzańskich, który sam miał sposobność przedzierania się przez ścielące się u ich stóp dziewicze lasy i knieje, który sam miał sposobność przyglądania się w niemym zachwycie istotnym cudom przyrody, jak gdyby w przedwieczny, o bożej potędze śniący sen zaklętym, pawio-okim stawom i jeziorom górskim.

Proszę sobie przypomnieć hymn, śpiewany w „Manfredzie” na cześć władcy świata, Arymana. Jakkolwiek imię to jest reminiscencją ze starożytnej Zend’a vasti, to ten, który je nosi tutaj, jest przecież znowu niczem więcej, jak wyobraz-

cielem Przyrody, a hymn wspaniałym panteistycznym peanem na cześć twórczej potęgi. Na zew Arymana-Przyrody chmury odpowiadają grzmiotem, przed jego spokojem słoneczne pierzchają promienie; pod jego krokami ziemia grzmi i świat się zapada: wulkany rodzą się pod jego stopą, jego władztwu wszelki ulega żywot wraz z nieskończonością swych skonów. A wreszcie — zwracając się do Astarty, bogini miłości, wspomina o błękitnych, pogodnych nocach, w których ongi płoszył śpiące po drzewach ptactwo, w których wilki budził po górach, w których słyszał odzywające się echa czarnych jaskiń, a jeżeli idzie o porównanie, to dusza jego wydaje mu się, jak wichor gorący, Samum, syn pustyni, co poprzez martwe wiejąc piaski, huczy i szaleje po ich zwalach samotnych.

Do jakiego stopnia Byron jako twórca, łączył się z Przyrodą, widać to z jego własnych słów, kiedy mówi wprost o sobie, że duch jego nigdy ludzką nie kroczył drogą, że nie ludzkimi oczami patrzył na ziemię, że wszystka jego żądza, jego radość, jego boleść, wszystka jego potęga wewnętrzna nie miała nic wspólnego z celami życia ludzi, że namiętności te i pragnienia czyniły go cudzoziemcem wśród świata, że natomiast rozkoszą jego było błądzić po pustkowiach, na niedostępnych szczytach gór ostrem oddychać powietrzem, rzucać się w potoki, ruszać się w odmęcie bałwanów morskich, śledzić po nocy obieg księżyca, wpatrywać się w gwiazdy, w wstęgi błyskawic, wsłuchiwać się w szumy wiatru i w szelest opadających liści. Takie mając umiłowania, jest on lirykiem najczystszej wody, nawet tam, gdzie dla wyrazu swych stanów psychicznych innej używa formy, aniżeli ta, z którą, naogół wzięwszy, przywykliśmy łączyć pojęcie wiersza lirycznego.

Umierający Manfred zwraca się nie ku ludziom, lecz ku słońcu, ku promienistemu kręgowi, ku bóstwu młodej natury,

ku najrańszemu słudze Wszechmocnego, ku widnemu dla jego oczu materialnemu Bogu, który na górach zachwycał chaldejskich pasterzy, póki całej duszy swojej nie wylali w modłach. Zwraca się ku obrazowi i cieniowi nieznanego, ku celnej gwieździe, ku środkowemu punktowi świata, ku monarsze wszystkich sfer i wszystkich mieszkańców, którego barwą powleka się duch nasz i nasze oblicze. Zrodzone z obcowania z Przyrodą pojęcia panteistyczne u Byrona nie są tak ściśle skonstruowane, jak u wielkiego jego współzawodnika Shelley'a. Dusza jego waha się pomiędzy panteizmem a teizmem. Takie wahanie się, takie falowanie mamy właśnie w tym manfredowskim hymnie do słońca, falowanie, które naogół wzięwszy, kończy się u Byrona teizmem, wiarą w bóstwo niemal osobiste.

Dla takiego indywidualisty, jak Byron, dla człowieka, wierzącego w posłannictwo silnych jednostek, nie było nic naturalniejszego i nic łatwiejszego, jak stworzenie sobie arcytypu takiego wspaniałego indywiduum i przemienienie tego arcydzieła na bóstwo.

Podobnie, jak tylu innych poetów angielskich, jak między nimi Burnsa i Shelley'a, spotkał i spotyka i jego zarzut ateizmu. — Zarzut wynikający stąd, że, jak Burns i Shelley, podobnie i Byron nie ugiął karku pod jarzmo wierzeń kościoła anglikańskiego, ale owszem, w sposób surowy, namiętny, niesłychanem zaprawiony szyderstwem, karmił religijną obłudę swych ziomków. To występowanie przeciwko dogmatowi wiary urzędowej, ta walka z nim, z taką potęgą ujawniona choćby w lirycznych wybuchach „Kaina“, nie ma przecie nic wspólnego z samą wiarą w ów romantyczny boży absolut, jako źródło wszystkiego, co jest, a przedewszystkiem, jako źródło twórczości.

I oto dotarliśmy do chwili, gdzie z byronowskiego kultu

Przyrody utworzył się inny, zasadniczy, reakcją przeciwko racjonalistycznym poglądom wieku oświecenia będący motyw religijny, który z biegiem czasu, przerodziwszy się w urodzony z nadmiaru uczucia mistycyzm, miał rozpierać poezję nowoczesną. Ale jest to również teren, osobnych wymagający zastanowień. Zaznaczywszy go więc tylko, pozwolę sobie na zakończenie przytoczyć słowa Mickiewicza, charakteryzujące tę właśnie stronę twórczości poetyckiej Byrona.

Wspomniawszy w przedmowie do przekładu „Giaura“ o wpływie angielskiego twórcy na poezję europejską, na której znać na każdym kroku jego barwę i piętno, jak mówi, zwróciwszy uwagę na zarzut bezbożności, zarzut, oparty między innymi i na tem, że Byron, występnych ludzi wybierając na bohaterów swoich pieśni, dawał niejako apoteozę zbrodni, nadmieniwszy wreszcie, iż zarzut to niesłuszny, gdyż bohaterów swoich nie obdzierał z jednego, to jest, z sumienia, tak charakteryzuje twórca nasz religijną, że tak rzekę, powagę poezji byronowskiej:

„Sceptycyzm Byrona różny jest od tej obojętności na wszystko, co jest wysokie i piękne, od tej zwierzęcej nieczułości, którą sofisci ochrztili sceptycyzmem, a która jest tylko dobrowolną głucho-ślepotą. Cała filozofja przeszłego wieku (to znaczy ośmnastego), dążyła do tego, ażeby ludzi już pochlebstwem odwieść, już groźbą i śmiechem odstraszyć od poszukiwania prawd wyższych i zasadniczych, ażeby wmówić, że te prawdy albo są do pojęcia niepodobne, albo niewarte dochodzenia. Byron pierwszy z poetów nie dał się zaspokoić taką sofistyczną kondemnatają myślenia i uczucia. Wielka zagadka świata, zagadka przeznaczeń rodu ludzkiego, przyszłego życia, stała mu zawsze przed oczyma. Poruszył on wszystkie zasadnicze pytania moralne i filozoficzne, pa-

sował się ze wszystkimi trudnościami dogmatu i tradycji, kłął i dąsał się, jak Tytan Prometeusz, którego cień tak często lubił wywoływać: nie rozwiązał sobie zagadnienia, nie uspokoił duszy: ależ mu brakło, równie jak jego bohaterom, czasu!“

I przeczytawszy te nieśmiertelne, a tak dosadne, tak do dnia dzisiejszego trafne słowa Mickiewicza, znalazłem i dla siebie uniewinnienie, dlaczego właśnie Byronowi poświęciłem główną część tych rozważań, dlaczego właśnie na jego stosunek do Przyrody taki położyłem nacisk.

Wiążą się z tym stosunkiem owe najwyższe zagadnienia, o których wspomina nie mniejszy od niego autor „Dziadów“. Wypływa z tych zagadnień umoralniająca nas wiara, że my, dzieci Przyrody, jesteśmy równocześnie dziećmi Boga, że twórcze tchnienie boże — wiara, która stanowi jeden z zasadniczych momentów wywodzącej się od Byrona romantyki nowoczesnej — przenika i naszą duszę, iż może tworzyć dzieła, zbliżające ją do Stwórcy. Wypływa z tych zagadnień wielki bodziec życia: leniwemu, strupieszalemu zastojowi przeciwna otucha, że nieśmiertelne, wieczyste trwanie Boga jest upewnieniem i naszego nieśmiertelnego, wieczystego trwania. Ale świadomość ta wkłada na nas jeden wielki obowiązek: czynić wszystko, żeby stać się jej godnym. Zaś godnymi staniemy się wówczas, jeżeli ukochamy wszelaki twór boży.

A w wielkich chwilach przełomowych, w których waży się życie narodów, nie powinien sobie wyrzucać człowiek, sercem swem choćby najszersze obejmujący kręgi, nie powinien sobie poczytywać za słabość, jeśli serce to na gorącym przychwyci uczynku i zobaczy, że mu się kręgi te naraz ścieśniają, że

w gruncie rzeczy najgłębiej i najsilniej umiłował twór boży, w istocie sobie najbliższy, ziemię ojczystą, że poza nią nic już innego nie widzi, że o życie i rozkwit jej dba przedewszystkiem. Nie grzech to, lecz cnota, nie słabość to, lecz prawdziwie twórcza, wszystkie uczucia w jedno ognisko zestrzelająca siła.

KOTARBIŃSKI W ROLI HAMLETA

Feljeton teatralny

Nie wiem, jakiej przypisać okoliczności, że ilekroć na naszej scenie pojawi się sztuka prawdziwie poważna, teatr świeci pustkami. Przezacna publika lwowska śmieje się do rozpuku z płaskich dowcipów jakiejś nędznej operetki, przeszczepionej z przedmieść paryskich lub wiedeńskich na pocziwy nasz grunt nadpełtwiański, każe sobie gremjalnie — wprowadzić z pewną wstydlivością — drażnić nerwy takiej pannie Tichard, podpatrzonej zapewne w jednym z lupanarów warszawskich przez „filar“ naszej najnowszej literatury dramatycznej, p. Zalewskiego, nie znajduje atoli żadnej przyjemności w sztukach wyrabiających nietylko godniejszy zmysł estetyczny, ale wyrrywających i moralność z ciasnych karbów mieszczańskiego konwencjonalizmu na pole szersze, na powietrze zdrowsze...

Komu przypisać winę tego smutnego objawu, czy publiczności czy dyrekcji, nie wiem; zdaje mi się jednak, że jest to ów dawny, nieszczęsny, *circulus vitiosus*, w którym i w danym obracamy się wypadku: dyrekcja, dbała naturalnie o kasę, bez której — rzecz prosta — trudno utrzymać scenę w „odpowiednim stanie“, sztuk poważnych nie wystawia, ponieważ publiczność ich nie lubi; nie lubi zaś dlatego, ponieważ dyrekcja nie umiała dotychczas rozbudzić w niej lepszego upodobania. Skutek zaś jest ten, że Lwów nie może sobie wyrobić opinii, jeżeli nie polskich w ogóle, to przynajmniej galicyjskich „Aten“, jakkolwiek przy stosunkowej swobodzie miałby po temu wszelkie warunki. Wiadomo, że Galicjanie mają niestety jeszcze dzisiaj w innych częściach

naszej Ojczyzny nie bardzo miły przydomek „beotów“, a do tego przyczynia się w znacznej części i nasz „teatr narodowy“, któremu przecież nie braknie ludzi zdolnych i gotowych pracę swoją w poważniejszym poświęcić kierunku. Umysły, które się potrafiły otrząsnąć z wszelkiego rodzaju „galicjanizmów“, zasiadają do lukulowej uczty w teatrze tylko wtenczas, jeżeli do nas zawita jakiś wybitniejszy artysta z innego bruku. Dzięki tej ostatniej okoliczności mieliśmy w tym tygodniu dwie sztuki, nie mające nic wspólnego ze zwykłym naszym repertuarem: Urjela Akostę i Hamleta. W obu tych dramatach zdobył sobie gość nasz warszawski, p. Józef Kotarbiński, niebysza sukces.

O Urjelu Akoście wspomnieliśmy już poprzednio, ocenę gry Hamleta musieliśmy z powodu braku miejsca odłożyć do dzisiaj.

Arcytwór Szekspira, stanowiący niejako przejście do najwspanialszych kreacji literatury świata, do dramatów tego rodzaju jak Król Lear, Makbet, Otello etc., w których stary Will uderzył w tony potężne, a wyraźne, pelen jest zagadek; nie dziw zatem, że stosunkowo ciemna postać głównego bohatera, królewicza duńskiego, znajdowała najrozmaitsze interpretacje. Pisarze, jak Downden, Johnson, Gerwinus, Ruemelin, Tieck, a u nas Spasowicz, starali się melancholijnego królewicza rozebrać z „czarnej konwencjonalnej sukni“ i pokazać prawdziwe jego kształty, a w ślad za nimi poszli najwięksi artyści dramatyczni, do których ma wszelkie prawo zaliczać się i nasz Kotarbiński. Artysta warszawski, człowiek niezwykłego wykształcenia i głęboko myślący, który dużo czasu i z wielkim skutkiem strawił nad studjowaniem twórców literatury europejskiej, położył w uplastycznieniu Hamleta główny nacisk na stronę refleksyjną szekspirowskiego bohatera, pozostawiając wydobywanie sztucznych

światel z tej postaci mniej lub więcej podrzędnym „kulissen-rajsjerom“.

Jego Hamlet to wielki pan, wychowany w sferze dworskiego konwencjonalizmu, który wpływ swój wywarł na jego kształty zewnętrzne, pozostawiając duszę w wielkiej przynajmniej części nietkniętą, to człowiek, który, obracając się pośród opilców, uśmiechniętych, gładkich łotrów i zakochanych w sobie retorów, nie zatracił jednak w sobie, mimo tego otoczenia, szlachetniejszych znamion człowieka — słabego wprawdzie, ale zawsze człowieka. Jest to wreszcie natura zdenerwowana, czuła mimo pewnego sarkazmu, melancholijna, bliska obłąkania, jakkolwiek nie posiadająca tej świadomości... Wszystkie te cechy oddał pan Kotarbiński cudownie wyraziście czy to gestami, czy deklamacją, wspaniałą, porównującą nie patosem, który byłby nie na miejscu, ale artystycznie powściągliwą, podobną do malowidła, gdzie przeróżne kolory zlewają się w harmonijną całość, pełną najdelikatniejszych odcieni.

Kotarbiński wie bardzo dobrze, że Hamlet, nim zaczął podejrzynwać zbrodnię, spełnioną na ojcu, i nim zaczął chcieć udawać obłąkanego, był już organizmem wycieńczonym dociekaniem, to też umiał on odpowiednio nastroić już w pierwszej scenie z duchem swoją grę mistrzowską. Mniej wykształceni, mniej rozumiejący swą rolę aktor byłby w danym wypadku przerażenie swoje posunął do granic, gdzie wszelka miara ustaje, byłby się rzucił, szamotał i zrobił z postaci szekspirowskiej najzwyczajszą karykaturę. I Hamlet Kotarbińskiego wypręży wszystkie swe siły, ale widać tu jeszcze, że siły te są już strawione, że to siły człowieka, który ma świadomość, że świat wychodzi z karbów, ale nie ma w sobie tyle energii, ażeby go rzeczywiście naprawić, że to siły człowieka, który zamiast działać, zdobywa się tylko na lżenie

swej nieudolności, na „przyozdabianie“ siebie epitetami w rodzaju ścierek, dziewczek karczemnych etc.

I w innych scenach, gdzie refleksyjny nastrój duszy zmienia się w stan niezwyklej emocji, jak np. w scenie, w której Hamlet nabiera — jak mu się narazie zdaje — za pomocą gry aktorów przekonania o winie króla i gdzie skutek tego wybuchu szaloną radością czyli właściwie radością na pół szalonego, był Kotarbiński sobą: w grze jego przebiegała się znowu nie natura sangwinika, przygniecionego nieszczęściem, ale melancholika, który i bez tych wszystkich zbrodni, spełnionych na tem, co on najbardziej ukochał, a spełnionych przez tych, którzy, jak matka, nie mniej mu byli drogimi, byłby się oddawał dociekaniom nad „zepsuciem“ świata i nad swoją mniemaną czy rzeczywistą słabością, nie szukając sposobu do wypróbowania swej siły.

Jak na obrazach Grottgera uderza nas smętna postać dziewicy, przedstawiającej genjusz mistrza, tak w precudownej grze Kotarbińskiego przejawiał się w miejscach najbardziej nawet dramatycznych główny ton szekspirowskiego dzieła: refleksja otulona w poszarpany welon melancholji.

I to właśnie jest jedną z najbardziej artystycznych właściwości gry warszawskiego gościa. Musimy sobie niestety odmówić przyjemności wchodzenia w szczegóły z których tyśięczne nadawały się do podniesienia, jak np. sposób wypowiedzania w monologach zdań ogólniejszych, lekko cieniowany sarkazm itd., nie pozwalają nam bowiem na to ciasne łamy codziennego pisma, wypowiemy tylko swą radość, że publiczność, która jak najszczelniej zapełniła teatr, zrozumiała grę p. Kotarbińskiego i zachwyciła się nią. Oklaski i wywoływania po każdej odśłonie a nawet w środku gry były nadzwyczajne. Z braku miejsca musimy się też ograniczyć co do innych artystów do wypowiedzenia ogólnikowego zda-

nia, że większa ich część grała bardzo dobrze: p. Stachowiczowa, która w Judycie (Urjel Akosta) była tak czarującą, umiała sobie zjednać serca słuchaczy i w Ofelji, która należy bezsprzecznie do jej najlepszych ról, słabsza niż zwykle w roli królowej była p. Cichocka, mędrak Polonjusz znalazł bardzo dobrego interpretatora w p. Zboińskim, król w Hierowskim, do roli Laertesza przystroił się znakomicie p. Zawadzki, którego patos zupełnie odpowiada roli Laertesza, świetnym aktorem był p. Wysocki (którego zdolności nawiasem powiedziawszy, nie zawsze korzystnie umie zużyć reżyserja), p. Szobert był daleko lepszym w roli ducha, aniżeli kiedy indziej; o prześlicznej grze Wojdałowicza w roli grabarza nie potrzeba chyba wspominać, tak samo i o doskonałej grze p. Dębickiego jako Ozryka. Tak samo i mniejsze role znalazły dobrych wykonawców (p. Stróżewski, Gasiński, itd.).

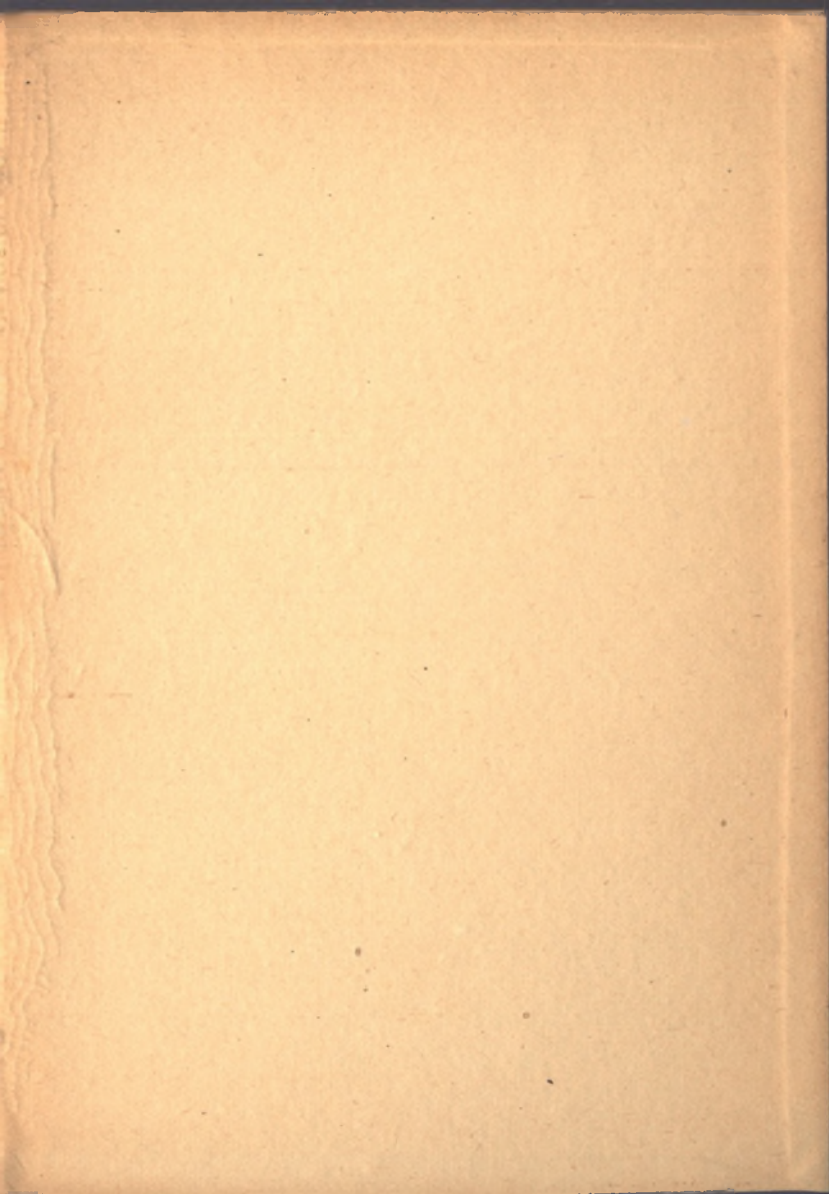


SPIS RZECZY

ARTYKUŁY I ODCZYTY O LITERATURZE OBCEJ

	Str.
DRAUMOR pd. „Kurjer Lwowski“ nr. 55, 56, 57, 58, 1892 r. (Odczyt wygłoszony w Kole literacko-arty- stycznym 12. II. 1892 r.)	7
ALFRED TENNYSON pd. „Tydzień“ nr. 10, 11, 12, 13, 1894 r. (Szkic literacki. Odczyt wygłoszony we Lwo- wie w Zw. nauk.-liter. 15. II. 1894 r.)	32
SHELLEY pd. „Tydzień“ nr. 47, 48, 49, 50 51, 51, 1895 r.	54
ANTONIO FOGAZZARO pd. „Tydzień“ nr. 22, 23, 1896 r.	80
DZWON ZATOPIONY pd. „Kurjer Lwowski“ nr. 63, 64, 67, 68, 1898 r. (Odczyt wygłoszony we Lwowie w Zw. nauk.-liter. 14. V. 1898 r.)	90
POEZJA XIX WIEKU (data niewiadoma)	107
MOTYW PRZYRODY W POEZJI ANGIELSKIEJ (ze szczególnem uwzględnieniem Byrona) pd. „Myśl Naro- dowa“ nr. 2, 3, 5, 6, 8, 1926 r. (Rozprawa wygłoszona w formie odczytu we Lwowie 8. III. 1917 r.).	127
KOTARBIŃSKI W ROLI HAMLETA, Feljeton tea- tralny, „Kurjer Lwowski“ nr. 136, 1890 r.	162

3-



Biblioteka
Studium
Zaocznego

P. W. S. P.

Kraków

Kasztrowicz
Pisma proza

z III B 33294

Kdn. Zam. 163. 17. III. 52. — 60,000.

UP - Kraków BG



1050210531