

Stapa mptyo Sulzera...

FRANCISZEK STOPA.

WPŁYW J. G. SULZERA NA UWAGI MICKIEWICZA NAD JAGIELLONIDĄ

Odbitka ze sprawozdania c. k. gimnazjum II.
w Nowym Sączu za rok szk. 1914.

NOWY SĄCZ 1914.

Nakładem autora. — Czcionkami drukarni Romana Piszka w N. Sączu.

OMYŁKI DRUKU.

- Str. 13. w. 3 od góry zam. odegrać ma być rozegrać.
Str. 15. w. 17 od góry zam. Wen ma być Wenn.
Str. 18. w. 4 od dołu po słowie str. ma być 15.
Str. 19. w. 11 od góry zam. Erspannen ma być Erstaunen.
Str. 20. w. 8 od dołu zam. form ma być tonu.
Str. 35. w. 14 od dołu po słowie erfänden ma być kropka. (.)
Str. 36. w. 6 od dołu zam. Kaufussa ma być Kaulfussa.
Str. 38. w. 17 od góry w nawiasie po słowie: Słowackiego opuszczono przed o. c.: z zapisek starszych kolegów?
-



WPLYW J. G. SULZERA NA UWAGI MICKIEWICZA NAD JAGIELLONIDĄ.

Pogardliwe retrospektywne wejrzenie, jakie trzydziestoletni autor Konrada Wallenroda rzucił w genialnym pamflecie „O krytykach i recenzentach warszawskich“ na pierwszy swój występ krytyczny z przed lat dziesięciu, zrosło się tak dalece z jego „Uwagami nad Jagiellonidą Dyzmy Bończy Tomaszewskiego“, że pod sugestją tego auto-dafé poety pozostaje po dziś dzień krytyka historyczna, nie mogąc się w Uwagach dopatrzeć nic takiego, coby choć w części odbiegało od „listu do Pizonów i kursu Laharpa“, coby nie „tehnęło klasycyznością“, coby pozwalało odgadnąć drogi, po których autor już niezadługo miał poprowadzić poezję polską do ziemi obiecanej wyzwolenia z powijków reguł francuskich. Dopiero jeden z pierwszych skutków szczęśliwego odkrycia Archiwum filomackiego w ostatnich latach, ogłoszenie tomu „Nieznanych Pism“ Mickiewicza-Filomaty (1910) dało nam klucz do głębszego wniknięcia w rozległy aparat samokształcenia poety. Aparat to o wiele więcej skomplikowany, niż można było przeczuwać. Na czoło wszystkich faktów z tego zakresu wysuwa się jeden, najmniej spodziewany: znajomość dzieł krytyki niemieckiej już na uniwersytecie. Dotychczas znane źródła biograficzne utrzymywały nas w błędnym wyobrażeniu, że Mickiewicz zaczął się uczyć języka Szyllerów i Bürgerów dopiero jako nauczyciel w Kownie. Tymczasem korespondencya poety kowieńska, jak ją nam odsłaniają „Nieznane Pisma“, wprawdzie potwierdza, że ostateczne opanowanie tej mowy dokonało się istotnie dopiero w Kownie, ale z drugiej strony dowodzi Archiwum filomackie, że nasz poeta, jako Naczelnik wydziału literackiego w tem towarzystwie, już z końcem r. 1818 przedłożył członkom wnioski o zbiorowy

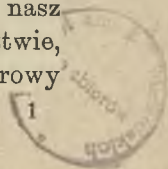
INSTYTUT

DAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA

30 Warszawa, ul. Nowy Świat 72

Tel. 26-68-63

87/18
<http://rcin.org.pl>



przekład niektórych artykułów z wielkiej encyklopedyi sztuk pięknych Jana Jerzego Sulzera i z tego dzieła niemieckiego sam przetłómaczył już na 5. stycznia następnego roku traktat o operze, prawdopodobnie z oryginału. Wynikałoby z tego, że na dziele Sulzera poprostu uczył się niemieckiego.

Uwagi nad Jagiellonidą, lubo drukowane dopiero w styczniu 1819, powstały — jak dowodzi Archiwum — już w kwietniu i maju r. 1818. Nie ulega żadnej wątpliwości, że gorliwy i sumienny Naczelnik już w czasie pisania tych Uwag, i przedtem, rozczytywał się uważnie i gruntownie w „Ogólnej teorii“ pisarza berlińskiego, którym kilka miesięcy później cały powierzony sobie oddział umiłowanego Towarzystwa chciał zająć. Ze wszystkich krytyk Mickiewicza, których poczet zaczyna się od listopada 1817, ba, niejednokrotnie z jego przemówień urzędowych, przebija — jak to gdzieindziej wykażę — znajomość dzieła Sulzera z zupełną oczywistością. Ta zbieżność pierwszego krytycznego występu Mickiewicza przed forum publicznym z intenzywnym studyum i z przejęciem się dziełem Sulzera jest faktem, zachęcającym do zestawienia Uwag nad Jagiellonidą z „Ogólną teorią“ Sulzera.

Johann George Sulzer, członek królewskiej Akademii nauk w Berlinie (ur. 1720, um. 1779), estetyk, filozof, pedagog, z zawodu matematyk, przyrodnik z zamiłowania, rodem Szwajcar, był wyznawcą i krzewicielem zasad szkoły szwajcarskiej, której mistrzowie, Breitinger i Bodmer, byli nauczycielami Sulzera w Zurichu. Ich historyczne znaczenie polega na wysunięciu praw fantazyi i cudowności w poezyi, na domaganiu się poezyi rodzimej, na żądaniu zmysłowej malowniczości obrazowania poetyckiego. Przeciwno bezdusznym regułom klasycyzmu francuskiego zalecali naśladowanie oryginalnej literatury angielskiej, pierwsi poznali się na Klopstocku. Z Gottschedem stoczyli zwycięską walkę o zasadę: geniusz przed regułą. Gdy potem za Winckelmannem poszedł i Lessing za daleko w uwielbieniu wzorów greckich, jako jedynie miarodajnych dla wszelkiej sztuki, znaleźli się Szwajcarzy w opozycji także i względem tego kierunku. Wszakże nie starzejącym się już koryfeuszom szkoły szwajcarskiej, lecz młodszemu towarzyszkowi broni, Sulzerowi, przypadła w udziale walka z tytanicznym ciosem Les-

singowego Laokoona przeciw malarstwu w poezyi. Dalszy rozwój poezyi niemieckiej rozstrzygnął tę walkę na korzyść Lessinga. Sulzera „Allgemeine Theorie der schönen Künste“, wydana po raz pierwszy 1771—1774, a więc już po Lookoonie (1766), została — mimo wielu i wysokich zalet — uznana już przez współczesnych za dzieło przestarzałe, bo nie uznające niektórych zdobyczy nowszej krytyki niemieckiej, w szczególności rozdziału stanowczego między poezją a malarstwem. Sulzer wierzył po dawnemu niezłomie w możliwość doskonałego opisu poetycznego, nie wysnuwając takiej małodusznej konsekwencji jak Lessing, że skoro poeci greccy nie opisywali, to opis jest dla poety niemożliwym. Z tego, że czegoś jeszcze nie dokonano, nie wynikało dla Sulzera bynajmniej, że i w przyszłości nikt dokonać nie może. Nie szczędził nawet rad i wskazówek, które mogłyby się przydać poecie, czującemu się na siłach podjąć względnie udoskonalić ten nieznaną Grekom, nawskroś nowożytny gatunek poezyi: opis poetyczny. I ta właśnie wiara w nieograniczoną możność rozwoju form poetyckich pod ręką geniuszu stanowi siłę i woń niejako właściwą Ogólnej teorii Sulzera. Kto wie, czy nie zadecydowała o kierunku całej poezyi polskiej ta pozornie przypadkowa okoliczność, że jej Wódz, nieśmiertelny twórca największego w literaturze świata poematu opisowego, przed decydującem zerwaniem się do orlego lotu, zagłębił się w studjum tego właśnie dzieła, a nie w krytyki niemieckie ze szkoły Lessinga. Zamierzając zbadać następstwa tego faktu w całym zakresie i we wszystkich najdalszych skutkach w twórczości Mickiewicza, poprzestaję na razie na jednym tylko fragmencie rozleglejszego studyum.

Na porządku dziennym dyskusji i dążeń literackich w Polsce stała w pierwszych dwóch dziesiątkach lat XIX w. sprawa dorównania w poezyi Francuzom przez stworzenie doskonałych okazów polskich w zakresie czterech gatunków poezyi, uważanych wówczas za najwyższe: epopei, tragedyi, poematu opisowego i ody¹⁾. W tych warunkach nie mógł żaden podręcznik estetyki odpowiadać lepiej potrzebie, jak Ogólna teoria Sulzera. Zapatrzony z podziwem we współczesną narodową wielkość,

¹⁾ Chmielowski. *Historia literatury polskiej*, wyd. 1. t. III, 33.

w namaszczonego barda Klopstocka, Sulzer oprócz wrodzonej u Szwajcara i u miłośnika przyrody predylekcyi do opisu, podzielał z Klopstockiem zapatrywanie, że przedmiotem godnym poezyi jest tylko wielkość i wzniosłość, a jej formy najwyższe to właśnie wielka epopeja czyli poemat bohaterski w zakresie poezyi epicznej, tragedia w rodzaju dramatycznym i oda w lirycy. Tym też czterem gatunkom najwięcej poświęcał uwag w umyśle, miłości w sercu, miejsca w dziele. Nie dziw, że odkąd zaczęto u nas baczniejszą zwracać uwagę na pisarzy niemieckich, przyłgnięto instynktownie do Sulzera. Najświeższe badania wykazały, że jeden ze śmielszych nowatorów w krytyce przedmickiewiczowskiej, ojciec Juliusza, •Euzebiusz Słowacki († 1814), zostawał już pod wpływem Ogólnej teoryi berlińskiego pedagoga¹⁾. Nazwisko Sulzera nie obcem było tyle zasłużonemu w pierwszym okresie walki klasyków z romantykami Pamiętnikowi Warszawskiemu²⁾. Naczelnik wydziału literackiego Filomacyi był oczywiście już choćby tylko z obowiązku urzędu doskonale obeznany z wszystkimi poruszeniami współczesnych dążeń literackich. Gdy Ogólna teoria raz wpadła w jego ręce, nie wypuścił jej pierwej, aż wydobył z niej wszystko, co jemu samemu, a przezeń kiedyś poezyi ojczystej mogło dopomódz do pełnego uświadomienia sobie sił, zadań i środków. Na tem ogólniejszem tle, nie zapominając, że pilnym czytelnikiem Sulzera był późniejszy twórca pierwszej doskonałej polskiej Ody do młodości i twórca wielkiego poematu bohaterskiego o zemście Konrada, i autor niedoścignionych opisów poetycznych w Panu Tadeuszu i wreszcie autor niedośpiewanego poematu dramatycznego Dziadów — wypada teraz rozważyć stosunek Uwag Mickiewicza nad Jagiellonidą do Ogólnej teoryi sztuk pięknych, współcześnie studyowanej. Jeżeli recenzje filomackie Mickiewicza świadczą od samego początku o żywym zainteresowaniu się Mickiewicza kwestyą krajobrazu (N. P.³⁾ 107), tłómaczenie zaś artykułu o operze łącznie z roz-

¹⁾ Pamiętnik literacki VII, 4, str. 449.

²⁾ p. sierpień 1818. — Recenzja z rozprawki J. S. Kaulfussa: „Dlaczego należy w wykształceniu młodzieży polskiej dać pierwszeństwo mowie i literaturze niemieckiej przed francuską“.

³⁾ N. P. = Nieznane Pisma.

biorem operetki Czczota (N. P. 142n) dowodzi głębokiego przejęcia się dążeniem do reformy dramatu, to znów Uwagi nad Jagiellonidą, wybrane na debiut krytyczno-literacki przed szerszą publicznością czytelników Pamiętnika Warszawskiego, są owocem rozmyślań i studyów dojrzewającego poety-epika nad poezją epiczną.

Zaczynają się te Uwagi od wielce pod piórem Mickiewicza wymownego zdania, że „utwory talentu i wyobraźni daleko większy interes obudzać zwykły, jeżeli do innych zalet... łączą szczególny cel przyniesienia sławy lub pożytku narodowi“. Naprzód to pojęcie utworu poetyckiego jako „dzieła talentu i wyobraźni“: poprawny klasyk wyraziłby się w tem miejscu „dzieła ukształconego smaku“, albo „dobrego (sc. francuskiego) smaku“, tymczasem genialny uczeń Niemca ze szkoły szwajcarskiej nie tylko czuje w głębinach drzemających sił swoich własnych, ale już wie od mistrza ulubionego i autorytatywnego, choć zwyczajem Mickiewicza niewymienionego, wie, i takim autorytetem poparty, poparty nadto niewątpliwie powagą wykładów Borowskiego, śmiało na samym wstępie wygłasza niewzruszoną prawdę, że talent i wyobraźnia poety, i nie innego prócz tych dwóch czynników — stanowią istotne źródło poezyi, godnej tego miana. Jej celem — sława i pożytek narodu. Utylitarystyczne pojmowanie zadań poezyi leżało wprawdzie w duchu czasu, nacechowanego racjonalizmem, i samo przez się nie zasługiwałoby na bliższą uwagę jako zjawisko wówczas pospolite. Skoro jednak chodzi o stosunek pewnego autora do jednego jakiegoś dzieła obcego, to potęga wpływu tego dzieła zależy nie tylko od ilości myśli nowych, ale może w stopniu jeszcze wyższym od siły, z jaką w owem dziele broniono sądów skądinąd rozpowszechnionych. Tym trybem właśnie pójdzie niniejsza praca, że nie tylko wykazywać będzie istnienie w Ogólnej teorii Sulzera źródła tych sądów Mickiewicza, których do innych wpływów odnieść nie zdołano, ale zaznaczać będzie skrupulatnie, że także sądy, zgodne z opinią czasu i z innymi źródłami, nie rozmijają się nigdy z Ogólną teorią, lecz owszem, znajdują i tam teoretyczne uzasadnienie. Pozostało to bowiem aż do towianizmu równie charakterystyczną cechą wystąpień krytycznych Mickiewicza, jak jest cechą pism

Sulzera, że z tem większą pewnością występował z ograniczoną ilością myśli nowych, im silniej odczuwał ich dynamiczny związek rozwojowy z przeważającą ilością zasad już powszechnie uznanych. Otóż dla Filomaty-poety było ważnem pytanie, czy i w jakim stopniu da się ze służbą dla ojczyzny pogodzić folgowanie swobodnym porywom natchnienia poetyckiego. Na to pytanie dawała Ogólna teoria odpowiedź moralnie podnoszącą. Wywodziła mianowicie, że chociaż w samej chwili tworzenia unosi artystę prawdziwego prawie bezwiednie zapał czyli entuzjazm (p. art. „Begeisterung“), to jednakże zapał ten poniesie go zawsze w tym samym kierunku zasadniczym, w jakim zwykła poruszać się jego wola, kierowana rozumem (art. Dichter, Erfindung, Tragödie, Politisches Trauerspiel i i.), albo jego chwilowa namiętność (art. Leidenschaft). Następnie zaś zalecał Sulzer poetom, aby nie ogłaszali dzieł swoich szybko, niejako na gorąco w tej samej formie, w jakiej się wylały bezpośrednio z natchnienia, ale żeby je po ustąpieniu wszechwładnego „zapału“ rozważali na chłodno, poprawiali i wykończali tak długo, aż zadowolą wszystkie władze człowieka: uczucie, wolę, wyobraźnię i rozum (art. Dichter i i.). Praca, ćwiczenie, a nade wszystko doświadczenie życiowe, wzmacniają wrodzony talent i dopomagają niezawodnie do osiągnięcia tej artystycznej miary, do zharmonizowania wszystkich władz ducha przy każdym akcie twórczym. Wynikało stąd, że prawdziwy poeta potrafi w drodze samokształcenia i samowychowania tak zrósć się ze swoim otoczeniem, ze swym narodem, że ważnem dla niego i interesującym będzie tylko to właśnie, co ważnem i pożytecznem jest dla narodu. Taki poeta może spokojnie zaufać swojemu „zapałowi“, pewny, że natchnienie nie zdoła go oderwać od rzeczywistości i od jej zadań, lecz tylko rzeczywistość tę podniesie do ideału, oczyści od przypadkowych zeszpeczeń, uświęci i uszlachetni (art. Künste, Ideal, Schön i t. d.). Zajmujące wywody Sulzera na temat roli poetów i artystów w społeczeństwie, zgodne najzupełniej z poglądami, tylokrotnie później przez Mickiewicza rozwijanymi w poezyi, są zresztą tylko pogłębieniem zapatrywań Bodmera i Breitingera, pogłębieniem w duchu wynurzeń Klopstocka i przyjaciół-kompozytorów (p. „Begeiste-

runge“, str. 136, kolumna 2, wyd. I: „Alle Künstler von einigem Genie versichern...“ i t. d.).

Co się wreszcie tyczy chęci przysporzenia sławy swojemu narodowi, to jest to nie tylko aluzya do pobudki zewnętrznej, jaką się powodował Tomaszewski w tem współzawodnictwie Polaka z francuską Henryadą, ale jest to także wyrazem szczerego przekonania Mickiewicza, że naród, który wyda z siebie oryginalną epopeję, pozyska sobie sławę. Z tego przeświadczenia wypłynęła Mesyada Klopstocka, to przeświadczenie podzielał z Klopstockiem Szwajcarowie, to przeświadczenie przelał na naszego poetę teoretyk ich szkoły. W zakończeniu artykułu „Heldengedicht“, zaznaczywszy, że „wielka epopeja jest bez wątpienia najważniejszym i najwyższym dziełem sztuk pięknych“, powiada Sulzer co następuje: „Wenn man bedenkt, was für Genie dazu gehört, in dieser hohen Dichtungsart glücklich zu sein, so wird man sich nicht verwundern, dass das gute Heldengedicht so selten ist“. A wskazawszy na Greków i Wergilego, ciągnie dalej: „Obgleich die Wissenschaften und Künste sich in den neuern Zeiten über ganz Europa verbreitet haben, so sind dennoch gute epische Dichter eine sehr seltene Erscheinung. Das an grossen Männern so fruchtbare Frankreich hat nur einen höchst schwachen Versuch eines epischen Gedichts aufzuweisen“. (532, 2) ¹⁾.

Jeżeli Tomaszewski chciał wciągnąć Polskę na drogę współzawodnictwa z Francją co do epopei, to musiał wzbudzić łatwo zrozumiałe zainteresowanie w przyszłym poecie epicznym. Trzeba było zbadać, czy powstał już ten Polak, większy od Francuza, czy jest Jagiellonida lepszą niż Henryada. Ale oto już na początku uderza Mickiewicza brak w polskim poemacie artystycznej koncentracji wydarzeń dziejowych, „oddzielonych i prawie żadnego widocznego pomiędzy sobą związku nie mających“. Tymczasem „fabuła nie ma w epopei samoistnego znaczenia, jak w historyi“ — mówiła teoria, ale jest „eine aus der Geschichte genommene, oder ganz erdichtete Begebenheit, nach den besonderen Absichten des Dichters

¹⁾ Stronice cytuję z wydania pierwszego „Allgemeine Theorie der schönen Künste“, 1771—1774 Cyfra 1 lub 2 po przecinku oznacza pierwszą lub drugą kolumnę tekstu.

angeordnet. Meistenteils wird sie aus der Geschichte genommen... Aber wirkliche Begebenheiten, gerade so, wie sie sich zugetragen haben, mit ihren besondern Umständen, werden sich sehr selten zur Fabel brauchen lassen. Die Sachen geschehen selten in der Ordnung, wie der Dichter sie braucht... Diesen Mängeln abzuhelfen, richtet der Dichter die Geschichte nach seiner Absicht ein, er lässt einige Sachen weg (inaczej Tomaszewski: ten nie chciał „ominąć prawie żadnej z wojen“ i t. d.), erdichtet andere dazu, verkürzt oder verlängert die Dauer der Handlungen, zeichnet die wichtigsten Gegenstände genauer aus, dass wir sie vor unsern Augen zu sehen glauben“. (Fabel, 359—360, 1). To też niedaleki autor Grażyny i Wallenroda nadmienia, że z takim ogromnym materiałem, jak wojny za Jagiełły, ledwie historyk dałby sobie radę, a „ileż trudności zwalczyłby musiał poeta, chcąc te zdarzenia w jedną ułożyć akcją?“

Mickiewicz domaga się z naciskiem jedności akcji i, zauważywszy, że epopeja „w tym względzie jest tylko wielkim dramatem“, określa pojęcie jedności akcji w stosunku do rozliczności epizodów: „Akcja wtenczas jedną się nazywa, kiedy wszystkie, mniejsze nawet zdarzenia, do niej wprowadzone, z jednego rozwijają się punktu, postępują w ciągłej od siebie zależności, wikłają się i rozwiązują nareszcie, opisy zaś i obrazy, za okrąg głównej akcji wychodzące, są tylko epizodami, które, jakkolwiek potrzebne, przecież w użyciu określone być muszą“. Uwaga nawiasowa o wspólności zasad kompozycyji w dramacie i epopei wskazuje sama przez się, że recenzent stosuje samodzielnie do epopei to, co teoretycy mówić zwykli o jedności w dramacie. Rozróżnia więc naprzód w epopei „akcję główną“ i akcje epizodyczne czyli „mniejsze zdarzenia“. Podobne rozróżnienie czyni i Sulzer w art. „Handlung“ (511, 1): z jednej strony „Haupthandlung“, z drugiej „die kleinen episodischen Handlungen“. I tak samo, jak Mickiewicz, niechętnie widzi Sulzer wprowadzanie takich epizodycznych opowiadań do poematów, motywując, dlaczego „określone“ czyli ograniczone w użyciu być muszą, mianowicie, że „nawet gdy się spoście wiążą z akcją główną, przynoszą przecież wyobrażeniu całości widoczny

uszczerbek“. Oczywiście mówiąc o epopei, gdzie budowa jest nieco swobodniejsza niż w dramacie, może Mickiewicz być wyrozumialszym, niż Sulzer dla dramatu, dlatego w ograniczonej ilości gotów epizodyczne opowieści tolerować. Są one wszak u Tassa, mogą być i w Jagiellonidzie; a po latach wprowadzi sam do swojej „historii szlacheckiej“ osobny szereg „opisów i obrazów“, wiążących się w akcyę epizodyczną: spór o Kusego i Sokoła.

W prowadzeniu akcyi dostrzega Mickiewicz — jak widzieliśmy — cztery momenty: początek, rozwój akcyi, związek przyczynowy czyli zależność wydarzeń i rozwiązanie powikłań albo wynik. Prawda, że są to warunki uznane powszechnie, także przez polskich prawodawców kompozycyi wymieniane¹⁾, ale dla ścisłości notuję, że i Sulzer w miejscu wyżej przywiedzionem wylicza te same punkta: Anfang, Ursachen der Bewegung, Fortgang i Ausgang.

Przechodzi następnie krytyk Jagiellonidy od akcyi do epizodów opisowych. Nazywa je „mniejszymi obrazami“, przeciwstawiając widocznie jakimś obrazom wielkim t. j. niewątpliwie epicznym odmalowaniem oddzielnych momentów samej akcyi. Wprowadzenie epizodów opisowych motywuje się względem na hygenę wyobraźni. Ta bowiem władza, „zajęta interesem, ciągle wzmagającym się w głównej akcyi, czuje potrzebę mniejszych obrazów, które łatwiej objąwszy i piękność ich uczuwszy, wypoczęła i odżywiłaby się niejako“. A dalej niezmiernie charakterystyczny wywód: „Całe więc użycie ustępów kończy się na zwolnieniu nateżonej uwagi; stąd jakkolwiek one, wmięszane do głównej akcyi, przydają jej różnorodności i wdzięku, same jednak poematu stanowić nie mogą, gdyż takie poema, nie mając żadnego interesu, byłoby, jak powiada Wolter, podobne do ram, w które według upodobania ustępy nakształt obrazków wstawiać i z których według upodobania dobywać je można“. Zastanawia, skąd w tem miejscu uwaga, że opisy „same poematu stanowić nie mogą“? Jagiellonida do niej powodu nie dawała, bo poematem opisowym, złożonym z samych „ustępów“, bez akcyi, ani być chciała, ani

¹⁾ Chmielowski: Estetyka Mickiewicza. Lwów 1898, str. 10.

była. Owszem, jej celem istotnym, jako epopei, było wszak właśnie odtworzenie wydarzeń. Najwidoczniejsza to dygresya recenzenta, do rzeczy nie należąca. Czemże ją objaśnić? Sięgnijmy po odpowiedź do Nieznanych Pism, a zobaczymy, że wtedy to już z głębin Mickiewiczowego ducha zaczynał się zwolna podnosić malarz Pana Tadeusza. Już występując przed Filomatami z pierwszą swoją krytyką, z uwagami nad Dumaniem Pietraszkiewicza u rozwalin zamku Gedymina (listopad 1817), miał pełną głowę myśli nad zagadnieniem krajobrazu poetyckiego. „Potrzeba naprzód wiedzieć“ — oświecał przyjaciół — „że rodzaj poezyi, w którym autor pracował, jest przytłaczający i wymaga wprawno pisarza; są to bowiem obrazy z natury wzięte, wszystkim świadome, a stąd nowości powabów nie mające. Cała zatem sztuka zależy na uważaniu ze strony najpiękniejszej i na biegłym ich malowaniu, czego Poezie młodemu dokazać trudno, a nawet niepodobna“ (NP., 107). Zaznaczę tu mimochodem, że jest to już punkt widzenia nawskroś Sulzeryański, rozwinięty w różnych artykułach „Ogólnej teorii“, najobszerniej p. t. „Beschreibung“. W rok po ogłoszeniu Uwag nad Jagiellonidą widzimy już Adama samego jako „Poetę młodego“, który na wakacjach w Nowogródku czyni skrzętne studia do swojej „Kartofli“, ciesząc się, że ma tu „mnóstwo oryginałów z szczególniejszemi, a zawsze coraz innemi charakterami“ (NP. 211), jeszcze rok później (kwiecień 1820) popiera z Kowna projekt utworzenia gabinetu historii naturalnej litewskiej dla celów poglądu i sam robi na swoją rękę początek (NP. 268), poluje na słomki (o. c. 266). Współcześnie daje pierwsze krajobrazy poetyckie, wierszem w Kartofli, prozą w listach (prześliczny opis doliny kowieńskiej w maju 1820 dla Czeczota i Zana, o. c. 273 n). — Słowami tego ustępu Uwag nad Jagiellonidą i przytoczonej „uwagi“ nad dumą Pietraszkiewicza odezwie się później jeszcze nieraz, czy to, gdy będzie komentował Zofiówkę Trembeckiego (1822), czy gdy mu w pismach Odyńca będzie „trudno pojąć opisy same, oderwane“ (1828)¹⁾, czy wreszcie gdy po wyśpiewaniu swojej arcy pieśni zwróci delikatnie i skromnie uwagę przy-

¹⁾ Korespondencya IV. 103.

jaciół na to, „co tam najlepsze“, na „obrazki z natury kreślone naszego kraju i naszych obyczajów domowych“ (Kor. I, 143).

Tak więc jest ta uwaga Mickiewicza o epizodach echem prawie bezwiednem głębokich i na długie lata wtedy rozpoczętych rozważań teoretycznych nad możliwością i uprawnieniem poezji opisowej. Rwał się już do opisu przyrody ojczyznej, a nie wiedział, na co się zdecydować: czy opisy rozpuścić w akcyi, zyskując przez to na żywości, czy skondensować je w ciągłym, zupełnym wprawdzie i systematycznym, ale nużącym t. z. poemacie opisowym?

Wolter mówił, że bez akcyi same opisy na nic; nasz Trembecki nie mówił teoretycznie nic, ale napisał; bez akcyi było, co napisał, a podobało się. Sulzer się o tem wyraźnie nie wypowiedział, Filomaci zdania własnego widać nie mieli. Mickiewicz chciał wywołać dyskusyę publiczną. Gdzie znalazł sposobność, tam wypowiedział opinię swoją, nie wiele się troszcząc o ścisły związek z przedmiotem recenzji. Owszem, to jawne zboczenie od tematu mogło się tylko tem bardziej przyczynić do wyodrębnienia poruszonej kwestyi, im bardziej było w oczy. W rzeczywistości stało się inaczej. Pouczającej, tak ważnej dla siebie dyskusyi nad tem zagadnieniem poeta się nie doczekał. Pozostał sam i samotną szedł drogą przez lat piętnaście — ku wypieszczonej wizji Pana Tadeusza.

Co się tyczy związku epizodów opisowych czyli „ustępów“ z całością epopei, podnieść należy, że pozwala je Mickiewicz wplatać tylko w akcyę główną. Akcye poboczne, będąc same epizodami, ustępów nie potrzebują. Pojęcie epizodu, nie odbiegając zresztą od wyobrażeń klasycznych¹⁾, zgadza się z Sulzerowskiem. I on je nazywa „Ruhestellen, auf welchen die Vorstellungskraft sich durch Gegenstände einer andern Art erholt“, i on o konieczności ich związku niejakiego z akcyą mówi to samo, co Wolter: że treść epizodu nie może być materji głównej całkowicie obcą, że musi się zjawiać we właściwej porze i do rzeczy głównej pasować, oświetlać ją z pewnej strony, że wreszcie nie powinien być tak obojętnej treści, iżby bez

¹⁾ p. Chmielowski: Estetyka Mickiewicza, 11.

szkody mógł być z poematu wyjęty. (Episode 330,2 n.) W Panu Tadeuszu zbliżył się poeta do tych zasad o tyle, że i tam epizody przychodzą „recht zu gelegener Zeit“. Poza tem jednak są samoistne, akcyi nie objaśniają najczęściej w niczem. Opis pól soplicowskich i dworu istnieje sam dla siebie, nie zaś jako ilustracya wrażeń Tadeusza. Tadeusz wprawdzie wtedy jedzie, mijając te same pola, „wyzłacane pszenicą, posrebrzane żytem“, zbliżając się do tegoż samego dworu z bramą gościnnie otwartą, ale czytelnik z owych opisów jeszcze nic nie wie o czyjejkolwiek podróży.

„Co do przenoszenia się z miejsca na miejsce, o tem nie wspominamy“ — mówi Mickiewicz narazie, ale parę kartek dalej wywodzi tak: „Niedogodność częstego miejsc zmieniania być nią przestaje, jeśli sam ciąg akcyi koniecznie zmiany takowej wymaga, jak to widzimy w podróżach Ulisesa w Odyssei, Eneasza w Eneidzie i Vasco de Gama w Luzyadzie. Tam bowiem właśnie w tych podróżach i charakter bohatera i jego czyny najświetniej się okazują. U nas przeciwnie... długie opisanie Polski“ sprowadza wiele czysto „przy-padkowych miejsca odmian“. Mowa to wprawdzie o epopei, gdzie i Francuzi zasadę trzech jedności liberalniej stosowali, niż w dramacie, ale Mickiewicz wszak był dopieroco wygłosił twierdzenie, że epopeja jest rozszerzonym dramatem. W tym związku demonstracyjne „nie wspominamy“ o jedności miejsca naprzód, a następnie ukazywanie klasycznych przykładów pogwałcenia jej, choćby tylko w epopei, wyglądało już jak atak podjazdowy na uświęconą zasadę trzech jedności wogóle. Istotnie Mickiewicz — za przewodem Sulzera — przewyciężył już był na tym punkcie stanowisko Boala. Dla Sulzera nie było rzeczą obojętną, czy w dramacie jedność czasu i miejsca zachowano, czy nie, to prawda, jednakże prawdziwemu talentowi, cóż dopiero geniuszowi, takiemu jak ceniony przezeń niezmiernie wysoko Szekspir — gotów był tem pobłażliwiej wybaczyć pogwałcenie tych dwóch jedności, im surowiej wymagał jedności akcyi. Ta ostatnia jest bowiem postulatem bezwzględny, wynikającym z samej istoty piękna, którą określał klasycznie jako „jedność w wielości“, gdy tamte były w dramacie greckim przypadkowe („zufällig“). Rozumiał to

dobrze, że zwiększone bogactwo treści rozszerza tak niepomniernie ramy nowożytnego dramatu, iż go w krótkim czasie i w jednym miejscu częstokroć niepodobna odegrać. („Einheiten“ 304,2 n.) Jeszcze wyrozumialszym był Sulzer dla epika: „Und ebenso wenig wollen wir ihm über die Zeit, den Ort und die Dauer der Handlung willkürliche Regeln vorschreiben“ (Heldengedicht 532,1). O Odyssei specjalnie mówi „Heldengedicht“ 529, 1—2, to samo, co Mickiewicz¹⁾.

Warunkiem jedności akcji jest jedność bohatera. Powinien on „charakterem i dziełami swojemi nad wszystkich celować“; nie może występować „przerwami i na czas krótki“, gdyż w takim razie nie da się poznać ze wszystkich stron. U Tomaszewskiego są takie przerwy skutkiem pedantycznych opisów Polski, „kiedy czytelnik żadnej zrazu do tego nie upatruje przyczyny, chciałby się więcej bohaterem Jagiełłą zajmować“. Zresztą nawet drugorzędni aktorowie akcji głównej nie powinni „momentalnie występować na scenę i niknąć, nie jak aktorowie dramatu(!), ale raczej jak cienie czarnoksiężskiej latarki, chwilowe sprawujące wrażenie“. W końcu r. 1819., już jako nauczyciel kowieński, ganił Mickiewicz taki sam błąd w operetce Czeczota: „Osoby takie, naprzód mocno działające, potem nagle w milczeniu i w stanie komparsów na teatrze zostawione, złe i często śmieszne sprawują wrażenie, chociaż w czytaniu, nie widząc ich przed oczyma, często się o nich nie pamięta i z tej przyczyny autorowie często mylą się zwykli“ (N. P., 145). Podobnie więc i w eposie nawet epizodyczne postacie, jak Granowski, nie powinny się ukazywać bez związku z akcją główną i znikać potem bez śladu i wieści. Obszernie traktuje o zasadach kompozycji artystycznej artykuł Ogólnej teorii p. n. „Anordnung“. „Es soll kein einziger Teil — czytamy tam n. p. — von der ganzen Masse der Gruppen abge sondert bleiben“ (64, 2). O zadaniu zaś poety epicznego mówi Sulzer, że polega ono na żywym przedstawieniu rozlicznych przejawów sił człowieka w interesujących przygodach, jego mocy i słabości, jego dobrej strony i złej. („Fabel“

¹⁾ Na obszerniejsze i dokładne cytaty nie pozwalają mi tak tu, jak w wielu innych miejscach, narzucone z góry ramy tej pracy szczupłe.

359, 2). Jego najpierwszym zamiarem jest zapoznać nas w postaciach głównych i głównych wydarzeniach z osobami godnymi uwagi, kazać nam patrzeć całkiem z bliska na ich sposób myślenia, ich zabiegi i czyny, („Heldengedicht“ 530, 1—2). Na podkreślenie zasługują szczególnie słowa o „dobrej stronie i złej“ w bohaterze. Kodeksy estetyczne polskie (Sztuka rymotwórcza, Golański) zalecały konwencyonalne wysławianie cnoty¹⁾, Sulzer każe bezstronnie wystawiać pełnego człowieka. I chyba nie za tamtymi, ale raczej za „Ogólną teorią“ idzie Mickiewicz, jeżeli tak ważne słowo „cnota“ pomija milczeniem, a żąda tylko charakteru i „czynów znamienitych“. Nie cnota, ale wielkość stanowi bohatera. Prostują się już ścieżki, któremi mógłby kroczyć ponury mistrz Konrad.

Z kolei domaga się recenzent Jagiellonidy — już po raz drugi w tych „Uwagach“ — aby akcja była interesująca i, dodaje teraz, ważna. Interes zasadza się „na ciągłym zajęciu wyobraźni i natężeniu uwagi“; dla utrzymania go „potrzeba malowideł... wyokreśnię uderzających, t. j. *nowych*, nadzwyczajnych, dziwnych, z główną akcją związanych i do jednego celu z nią zastosowanych“. Podobnie autor Ogólnej teorii: wymieniwszy między przymiotami akcji na pierwszym miejscu naturalność, powiada dalej: „Die zweite Eigenschaft der Handlung ist, dass sie interessant sei: der Geist und das Herz dessen, der der Handlung zusieht, müssen in unaufhörlicher Wirksamkeit unterhalten werden“. Tylko co do władz duszy, do których poeta ma trafiać, a konsekwentnie także co do środków, mających wzbudzać zainteresowanie, różnią się obaj autorzy. Młodzieńczy nasz poeta, w tem już bardzo podobny do romantyków, domaga się swobodnej gry wyobrażeń, doradza „dziwność“ i „cudowność“, zrównoważony mistrz jego z nad Sprewy odbiega od założycieli swej szkoły, Bodmera i Breitingera, którzy zalecali cudowność; i woli bohaterom ofiarować zainteresowanie rozumu i współczucie serca. Warunkiem takiego zainteresowania jest dla niego ważność akcji, jak n. p. w wypadkach, w których się waży losy całego narodu, albo gdy chodzi o losy osób ważnych przez swój stan czy

¹⁾ p. Chmielowski: Est. Mick. 12 n.

charakter, lub wreszcie gdy się rozgrywają godne uwagi przypadki. („Handlung“, 510, 1 — 2). Cudowności zresztą w utworach prawdziwego natchnienia nie potępiał i Sulzer, wyprowadzał ją tylko wtenczas z innego źródła, niż zimne obrachowanie efektów t. z. maszyny epicznej, przypisywał mianowicie zapamiętaniu natchnienia poetyckiego czyli „zapału“ (Beigesterung) pewną inklinację bezwiedną do zabobonności („Heldengedicht“ 531, 2). Z tem wszystkiem klasycznemu Homerowi, który wprowadzał do akcji bóstwa, rad przeciwstawił nowożytnego Ossyana na dowód, że rozwój form epopei nie jest skończony: „Ossians Fingal ist nicht nach dieser Form gebildet und dennoch ein echtes Heldengedicht“ (532, 1). Dlatego żądał tylko warunków istotnych, wszystko inne pozostawiając swobodnemu uznaniu geniuszu. Utrzymywał jak najślusniej, że i czysto „ludzkie działanie może być wielkie i obudzać podziw, gdy tylko geniusz poety okaże się dość wielkim“. „Wen aber ein Dichter von gemeinem Genie seiner Handlung durch übernatürliche Mächte, oder gar durch allegorische Personen den Anstrich des Wunderbaren geben will, so wird er eher frostig als gross“. („Heldenged.“ 532, 1). Jeszcze dobitniej zaznaczył Sulzer swoje krytyczne stanowisko wobec „deus ex machina“ w art. „Maschine“ (744 n.)

Jagiellonida nie operowała dźwignią cudowności w ścisłym znaczeniu. Tomaszewski pozwalał sobie tylko niekiedy na wprowadzenie postaci alegorycznych, jak Wolter w Henryadzie. Mitologicznych istot nie użył do akcji wcale. Oceniając więc utwór ze stanowiska teorii Sulzera, powinienby był Mickiewicz tej innowacji w Jagiellonidzie tylko szczerze przyklasnąć, zganiwszy co najwyżej we właściwym miejscu — jak to istotnie uczynił — udział postaci alegorycznych w akcji. I byłby to niewątpliwie uczynił, gdyby był dostrzegł ekwiwalent zaniechanej cudowności w talencie autora. Atoli wobec już tylko tych wad, które dotąd wytknął, stał przed zjawiskiem literackim, nie przedstawiającem żadnego postępu, przed zjawiskiem wogóle bez artystycznej wartości. Wypadałoby poprostu doradzić autorowi Jagiellonidy, co Sulzer niezmordowanie doradzał swoim czytelnikom: uczyć się, ćwiczyć talent przez stopniowanie trudności, nie porywać się odrazu

na przedsięwzięcia najtrudniejsze. Do dawania jednak rad starszym autorom Mickiewicz nie czuł się jeszcze uprawnionym, dopokąd sam nic nie zdziałał. Tymczasem zagadnienie cudowności, wówczas żywo interesujące estetyków, omówił z pozoru teoretycznie, w oderwaniu od Jagiellonidy, kwestyę jednak praktycznego rozwiązania wolał zostawić zręcznie „czasowi i wyższemu talentom“, wyższemu naturalnie od Tomaszewskiego.

Może miał w skrytości ducha siebie samego na myśli. Pisał to wszak już po pierwszych próbach poetyckich, po „Mieszku“ i „Pani Anieli“ a w przeddzień prawie „Kartofli“. Zdawał sobie już sprawę, że jeśli siły, które czuł, nie zawiodą, to jemu przypadnie w udziale technikę epiczną zreformować, zmodernizować epos. Ogólne linie reformy wytknęła mu „Ogólna teoria“: naturalność, prostota, realizm w przedstawieniu, bez wszelkiej domieszki żywiołu fantastycznego w prowadzeniu akcji. Ale to cel odległy. Zaprowadzi do niego spokojnie lecz w pracy przeczekany — czas. Narazie trafiło go zagadnienie: przez jakie stopnie pośrednie poprowadzić dalsze ćwiczenia swego talentu? Wyszędłszy z założenia, które i Tomaszewskiemu pod koniec Uwag powtórzy, że na początek „lepiej iść za przykładem wielkich poetów epicznych“, niż kompromitować się niedołążnym wykonaniem porywów przedwczesnych, przebył już był Mickiewicz wstępny okres przeróbek z Woltera. Postanawiał teraz wstąpić na stopień wyższej samodzielności: przejść do wolnego naśladowania wzorów, celem przyswojenia sobie form cudzych dla pomysłów własnych. Jak pisać? — zadawał sobie pytanie. Bez dźwięgni fantastycznej? za wcześnie, bo za trudno, przytem wzorów za mało. Dopomóż sobie cudownością? — pytanie jaką? Postanowił zasięgnąć oględnie opinii cenionego profesora, któremu miał Uwagi przedłożyć jako rozprawkę konkursową: chciał przedstawić, co sam o tem myśli, i wyglądać sądu Borowskiego. Że w tej sprawie miał jakiś moralny osobisty interes, i ważny, wynika ze sposobu traktowania tej materji: „Cudowność epiczna“ jest jedynym zagadnieniem, które wyczerpująco omówił teoretycznie, szerzej i gruntowniej, niż sprawę epizodów; jest też jedynym, przy którym przewyciężył swą skromność i pozwolił sobie wypowiedzieć wprost we własnym imieniu myśl reformatorską,

wprowadzoną niedługo potem w czyn w poemacie „Kartofla“. A ta myśl znowu jest jedyną tak oryginalną, że się do bezpośredniego wpływu Sulzera sprowadzić nie da. Wogóle punkt ten jest osiłą rozprawki. Może nawet on do niej dostarczył impulsu.

Omawia Mickiewicz trzy systemy cudowności. Za kryterium użyteczności jakiegoś systemu wierzeń dla artystycznych celów epika uważa ten warunek, iżby wiara narodu, do którego poeta chce przemawiać, wyobrażała sobie istoty nadzmysłowe antropomorficznie: aby przypisywała im „namiętności też same“, co ludziom, „wpływ ustawiczny i dzielny na sprawy ziemskie“. Temu warunkowi czyniła zadość, jak długo była żywą, mitologia grecka. Idealizm chrześcijański wystawia przymioty Boga abstrakcyjnie. Chrześcijańskiego Boga „zmysłowie malować“ — jak wymaga estetyka — to Boga pomniejszać, mówi Mickiewicz. Przytem wszechmocny ten Bóg jest za potężną istotą, aby mu człowieka można było przeciwstawić w działaniu. Z góry przeznaczony na zwycięzcę, Bóg w akcji nie interesuje dostatecznie ani u Milтона, ani u Tassa. Natomiast wieki średnie przejęły z poezji Wschodu żywioł „bardzo interesujący“ — „magię“; ale i ta »za zmianą publicznej oświećszego świata opinii, na nic teraz przydać się nie może« — podobnie jak mitologia grecka.

Stwierdzając w ostatniem zdaniu zawisłość nawyknień literackich od stanu oświaty w różnych epokach rozwoju ludzkości, wygłosił tu Mickiewicz jakby mimochodem pamiętną ideę ewolucyjną Herdera, która się stała po dziś dzień niewzruszoną zasadą badań historycznych nad literaturą. To nawskroś nowożytne, ewolucyjne stanowisko, u nas ledwie w r. 1815 w konkursie na katedrę literatury polskiej pod wpływem Grodka sformułowane¹⁾, przez Borowskiego może w wykładach już zajmowane, pierwszy dopiero Mickiewicz stosuje tutaj do krytyki literackiej. I gdyby nie innego nie przynosiła ta rozprawka nad tę myśl jedną, u nas wówczas tak nową, mielibyśmy wszelki powód do wspominania jej ze czcią, godną zaiste Mickiewicza. Przez nią stał się wieszcz Adam reformatorem kry-

¹⁾ Chmielowski: Est. Mick. 61.

tyki literackiej w Polsce, albo przynajmniej do reformy drogę utorował. Utrwalił się w tej zasadzie później przez studia kowieńskie (zwłaszcza pod wpływem czasopisma „Hermes“, p. tom I. z r. 1820. „Schlussbemerkungen“ w artykule W. E. Grimma p. t. „Die altnordische Literatur in der gegenwärtigen Periode“, str. 48—53.), na niej się oparł w historycznej „Przemowie“ do ballad, w rzeczy o Goethem i Byronie sformułował ją dobitnie, we wszystkich późniejszych sądach pozostał jej wiernym, aż do wykładów sorbońskich włącznie. Myśl tę, zapewne już pod wpływem pierwszych pism Herdera („Fragmente“ i „Kritische Wälder“), rozwijał Sulzer w art. „Regeln“. Gotujący się do pogromu naszych polskich Gottschedów genialny student wileński umiał z pewnością ten artykuł, jak wiele innych artykułów Sulzera i wogóle dużo całych książek, na pamięć. Znajomości „Regeln“ dowodzą w każdym razie ponad wszelką wątpliwość wstępne Uwagi Mickiewicza nad dumą z 12 grudnia 1818 (N. P. 115), czego jednak tutaj z braku miejsca dowodzić nie mogę. Zresztą z myślą tą, w podobnym ujęciu i zastosowaniu, jak u Mickiewicza, spotkamy się w poniżej przywiedzionych myślach Sulzera o mitologii.

Ze zwykłym zastrzeżeniem, że nie przeczę bynajmniej możliwości innych wpływów, szczególnie Batteux, Karpińskiego¹⁾ i La Harpe'a²⁾, mogę i tu przecież wskazać na zadziwiającą zgodność Uwag z ustępami Sulzera o mitologii i Bogu chrześcijańskim: „Szczęściem dla rozumu, a może dla sztuk pięknych nieszczęściem, ustąpiły prawdzie te czarujące błędy“ — mówi krytyk Jagiellonidy o mitologii; stąd dziś już nie wypada „Jowiszów, Marsów i Neptunów napowrót do poematu przywoływać; machina albowiem takowa, nie mająca żadnego interesu, chybia tem samem celu, dla którego jest wprowadzona: zimnej tylko allegoryi może nosić nazwisko“ (por. wyżej, str... „eher frostig als gross“ Sulzera). Autor zaś „Teorii ogólnej“, przystając na użycie postaci i wyobrażeń mitologicznych jako obrazów przenośnych, na równi z czarpanymi z natury i sztuki, wywodził co następuje:

¹⁾ Chmielowski: Est. Mick. 15.

²⁾ Dr. Maryan Szykowski: „Mickiewicz w świetle nieznanych pism“. Bibl. Warsz. 1910, II., str. 31.

„Hingegen können mythologische Wesen nie als wirkliche, die ausser dem Bildlichen, was darin liegt, eine wahrhafte Existenz haben, gebraucht werden“. Za czasów Horacego jeszcze te istoty miały w mniemaniu pospółstwa jakiś cień prawdy na sobie: „Aber gegenwärtig würde durch eine solche unmittelbare Verbindung des Fabelhaften mit dem Wahren einer ernsthaften Sache das Gepräge des Scherzes aufgedrückt werden“. Z usunięciem bóstw ruguje się wprawdzie i cudowność z poezyi... „Das ist war, und in diesem Stücke sind wir in dem Fall erwachsener Menschen, die man nicht mehr mit Kindermärchen in Schrecken und Erspannen setzen kann. Die reifere Vernunft erfordert ein anderes Wunderbare, als die noch kindische Phantasie. Dieses männliche Wunderbare haben grosse Dichter zu finden gewusst“. (Przykłady: Milton, Klopstock, Bodmer w Noachidzie). A dalej w formie dyalogu o „zmysłowem malowaniu“ biblijnego Jehowy: »Aber philosophische Köpfe haben Mühe, sich an die biblische Mythologie zu gewöhnen«. „Das kann sein; auch ist die Dichtkunst überhaupt nicht für solche philosophische Köpfe, bei denen die Einbildungskraft beständig von dem Verstand in Fesseln gehalten wird“. (Mythologie 794, 1—2).

W tem świetle „Teoryi ogólnej“ nabiera szczególnego znaczenia antytetyczny charakter przytoczonej powyż „uwagi“ Mickiewicza, przeciwstawiającej warunki artystycznego piękna postulatowi oświeconego rozumu, „czarujące błędy“ fantazyi prawdzie. Obracamy się tu już w atmosferze „Ody do młodości“ i „Romantyczności“. Dodajmy, że i tu nie po raz pierwszy zawisła nad tem przeciwieństwem orla myśl Mickiewicza. Już w Uwagach nad dumą Pietraszkiwicza poprzedniego roku mówił on: „Trzeba pamiętać, że pierwszą Poety powinnością jest, rzecz zmysłowie malować (por. Sulzer: „dass das Wesen der schönen Künste in Einprägung sinnlicher Kraft bestehe“, Künste 611, 2), nie zapuszczając się w rozumowania naukowe; stąd często Poeci najoświeceni zdają się być nieukami, powtarzając gminne wyobrażenia, stąd nazywają oni gwiazdy świecznikami nocy,

przykutemi do nieba, morze niezgłębioną przepaścią, pioruny strzalałami Bogów“ (N. P., 108 n.) Jest to coprawda parafraza następującego ustępu z „Heldengedicht“ Sulzera: „Wo er (der Dichter) in merkliche Begeisterung kömmt, da fällt er ins abergläubische... Alsdann scheinen ihm ohngefähre Zufälle von der Wirkung höherer Mächte herzurühren; leblosen Wesen schreibt er Leben und Absichten zu“ (531, 2).

Co się tyczy nieużyteczności wyobrażeń chrześcijańskich dla poezji, o tem Sulzer, wielbiciel i przyjaciel autora Meusyady, miał często sposobność rozmyślać. „In einem einzigen Stück scheint den neuern Künstlern der Ausdruck des Erhabenen zu fehlen; wo sie nämlich die Gottheit abbilden wollen. Wenigstens ist mir kein erträgliches Bild davon bekannt, wo nämlich die Gottheit unmittelbar vorgestellt wird“ („Erhaben“ 344, 1). — Gdy Mickiewicz mówi o próbie Pisma św., które usiłuje „zmysłowie wystawić przymioty Boga... przejeżdżającego się na wiatrach“, to jest to powiew rozpoczętych już we Fragmentach“ (1767), tak świetnych studyów Herdera nad estetyką poezji biblijnej. Wycisnęły one już ślady na Ogólnej teorii Sulzera: „So wird — powiada on — ein Gewitter, wean man es, wie es hie und da in der Bibel geschieht, als ein feierliches Herabfahren des höchsten Wesens ansieht, um die Missetaten eines Volks zu bestrafen, eine Grösse, die hoch ins Erhabene hinaufsteigt“ („Gross“, 495, 1).

O „magii“ średniowiecznej Sulzer sam nie wspomina, zato w pośmiertnych przypisach Akademii berlińskiej czytamy, że średniowieczna epopeja romantyczna godziła dobrze swobodę treści i form z użyciem cudowności, ugruntowanej jedynie w wierzeniach ludu. „Dieses Wunderbare selbst, die... Riesen, Feen, Zwerge, Zauberer... u. s. w. gehören zu den vornehmsten Eigenheiten derselben,... sie scheinen nicht, wie Warton u. a. m. glauben, aus dem Orient... hergebracht zu sein“. Z czasem atoli przestała się ta zabobonna cudowność zgadzać z nastrojem religijnym chrześcijańskich epopei: „(es) muss, bei jenem Tone, zu niedrig, zu unedel scheinen,

und wird von dieser (= der Religion) verworfen“, und ist auch wirklich mit derselben nicht zu vertragen“. (Auf. III., Band II., Heldengedicht 552, 1; 550, 1).

Niezadowolony z tych wszystkich rodzajów nadzmysłowej maszyny epicznej, ośmiela się skromny recenzent nareszcie „dołączyć myśli, na które go rozważanie tego przedmiotu wprowadziło“, mianowicie, że przytoczonym już ogólnym warunkom, stawianym przez teorię dźwigni epicznej (p. wyżej, str. 17) albo cudowności, odpowiadają na dziś najlepiej chrześcijańskie wyobrażenia o świętych, którzy „z ludzi zrodzeni, ludźmi, a w szczególności narodami, miastami i pewnemi opiekujący się towarzystwami, nie zapominający nawet upodobanych sobie na ziemi zabaw, kiedy nieraz natchnieniem swoim wspierają mędrców, walczą widomie lub niewidomie przed szeregami swoich współziomków“. Wprowadzenia ich do akcji epicznej „dał już przykład jeden z największych przeszłego wieku poetów, chociaż w nagannym sposobie, ale zostawił drogę talentom traktowania tego przedmiotu z taką godnością, jakiej poema bohaterskie wymaga“.

Nie potrzebujemy dziś uciekać się do krzywdzącego poe-
 etę zestawiania tych jego myśli, z naciskiem przezeń oznaczonych jako własne, z identyczną propozycją Domairona¹).
 Podręcznikiem tego pisarza zajmował się Mickiewicz później w Kownie (p. N. P. 244). ale musiał go przed wydrukowaniem Uwag nad Jagiellonidą jeszcze nie znać, skoro pomysł ten przypisywał jedynie własnym rozważaniom. Pobudka wyszła skądinąd. Już od r. 1817 przekładał „Darczanke“ („La Pucelle d' Orleans“) Woltera, o którym właśnie w ostatniem zdaniu wspomina. A oto co o tym utworze mówił art. „Originalgeist“ Sulzera: „In frevelhaften Dingen original zu sein und einem ganzen Volke dadurch seinen Geschmack mitzuteilen, bringt Schimmer, aber keinen dauerhaften Glanz des Ruhmes. Voltaire ist von mehr, als einer Seite wahrhaftig original; aber dadurch, dass er den Geschmack eingeführt hat, aus ernsthaften Dingen ein witziges Possenspiel zu machen, wird sein Ruhm nicht sehr vermehrt; ob gleich

¹) Chmielowski: Est. Mickiewicza. 18. —

auch darin nicht alles zu verwerfen ist“. (863, 1) ¹⁾. „Nie wszystko do odrzucenia“ — w tem można się dopatrywać genezy „rozważań“, przez Mickiewicza przytoczonych, niemniej jak i pobudki do zajęcia się przekładem „La Pucelle“

Nie wiadomo, co się Borowskiemu w pracy genialnego ucznia podobało, a co w niej ganił, ale ogólna ocena, zaledwie „accessit“ ²⁾, nie wypadła zbyt zachęcająco. Nie zważając na to Mickiewicz, poszedł swoją drogą śmiało i w „Kartofli“ swój pomysł teoretyczny realizował, zaprawiając pióro do dalszych usiłowań epicznych, coraz samodzielniejszych, coraz śmielszych, wreszcie już wszelkiej pozbawionych cudowności (Grażyna i następne). W Dziadach zaś wprowadził świat nadzmysłowy tego samego rzędu. Idea tego arcytworu, powszechny związek dusz, kielkowała — być może — już w myślach krytyka Jagiellonidy. Ziarno niejedno znalazłoby się w „Ogólnej teorii“. Organ obcowania dusz, jakim są w III. części obok modlitwy sny, zna już w sensie zabobonu pogańskiego Ossyan, w duchu zaś wierzeń chrześcijańskich we wpływ duchów dobrych i złych na czyny człowieka — Milton i Klopstock, wszyscyy trzech często cytowani u Sulzera. Coprawda, nad snami proroczymi w Jagiellonidzie przechodzi Mickiewicz obojętnie do porządku, choć o nich napomyka. Ale to może właśnie dlatego, że to wszak... tylko w Jagiellonidzie, bez iskry talentu. — Że o Klopstocku nie wspomina, jest to wskazówka, że Mesyady jeszcze wtedy nie czytał ³⁾, a na wiarę mistrza nie zwykł był przysięgać. Nigdzie n. p. u Mickiewicza niema ani słowa o Noachidzie Bodmera, której z pewnością nigdy nie przeczytał, choć ją Sulzer przeceniał i często o niej mówił, nawet urywki przytaczał. Z tych wyjątków już Mickiewicz mógł poznać, że to poemat nędzny, czytania niewart. Dowodzi to wszystko, że nasz poeta korzystał z Sulzera krytycznie, umiał plewę od ziarna oddzielać.

¹⁾ Podobnie brzmiące zdanie E. Słowackiego (Dzieła t. II. 116), przywiedzione w Estetyce Chmielowskiego, nie może wchodzić w rachubę wobec dowiedzionej zależności tego pisarza od Sulzera.

²⁾ Chmielowski: Est. Mick. 8.

³⁾ Poznał się z nią dopiero w Kownie, (jesień 1820), p. N. P. str. 304. 311.

Co powiemy teraz o tej długiej dygresyi, poświęconej teoryi cudowności? To samo, co o uwadze, tyczącej się epizodów: jest ona zboczeniem od przedmiotu rozprawki, która wyraźnie zaznacza, że „autor Jagiellonidy wszelką dziwność z dzieła swego usunął“. W konsekwencyi logicznej należało recenzentowi nie rozwódzić się nad tem, czego w poemacie nie było. Stało się inaczej, a stało się dlatego, że krytyka Jagiellonidy była tylko pretekstem, pod którym kryła się istotna potrzeba sformułowania sobie pewnej sumy teoretycznych wskazań dla własnej twórczości epicznej.

Alegorye Tomaszewskiego: Zawisć, Wieść, Niezgoda, Fanatyzm i t. p. raz Mickiewicza nie zadowalają dlatego, że się o nich opowiada, zamiast ich „kształt zmysłom przedstawić“, innym razem, że „przypominają podobnie w Henryadzie allegoryczne obrazy“, to znowu, że za często i niezręcznie wprowadza się Jędze. „Bisweilen dehnet man — mówił Sulzer, die Bedeutung (des Wortes Maschine) auch noch auf andere, der Handlung willkürlich eingemischte und bloss in dem Bedürfnis des Dichters gegründete Wesen und Vorfälle aus; wie wenn Voltaire in der Henriade die Zwietracht, oder wenn man andere allegorische Wesen zu grossen Veränderungen in die Handlung einführet“. („Maschine“ 744). Oba rodzaje machiny, alegorye na równi z mitologią, sprzeciwiają się zasadzie naturalności w dramacie i w eposie. Nadzwyczajność, jako coś, co w naturalnym porządku rzeczy nie stanowi reguły, winna być odrzucona. (745, 1). Właśnie dlatego trudno i Jędze wprowadzić do poematu zręcznie, t. j. w naturalny sposób.

Mickiewicz karci użycie motywu zakochania się z portretu, bo to „zakrawa nieco na rycersko-awanturnicze romanse“, którym przecież takie nieprawdopodobieństwa „daleko łatwiej, aniżeli bohaterowi poematu wybaczyć można“. Tak samo epizod romantyczny o Adeli „mocno grzeszy przeciwko podobieństwu do prawdy, zbyt czynnem skupieniem nadzwyczajnych i nienaturalnych wypadków“. — Naturalność i prawda — to są także naczelné wymagania, stawiane epikowi przez Sulzera: „Die erste und notwendigste Eigenschaft der Handlung ist, dass sie wahrscheinlich

und natürlich sei, so dass das, was geschieht, aus den vorhergehenden Ursachen auf eine ungezwungene und verständliche Weise hat erfolgen müssen“, mianowicie z charakteru osób działających i z położenia rzeczy. („Handlung“, 510, 1). „Das Romanhafte, oder die Menge und Mannigfaltigkeit seltsamer Begebenheiten, die bloss die Einbildungskraft anfüllen, ist dem wahren Geist der Epopäe zu wider“. („Heldengedicht“, 529, 1).

Gdy Mickiewicz chwali (str. 71) ¹⁾ zręczne wdrożenie opowiadania w scenie myśliwskiej przez opis miejsca łowów, to idzie i tu za estetyką Sulzera: „Bei intressanten Gegenständen ordnet er, ehe er noch die Personen handeln lässt, den Ort der Szene, und alles sichtbare, so an, dass wir nun, ohne die Einbildungskraft weiter anzustrengen, alle Aufmerksamkeit auf das richten, was geschieht“. („Heldenged.“ 530, 1.)

Teoretycy szkoły szwajcarskiej studyowali pilnie porównanie. Jedną z czterech krytyk, stanowiących kanon ich poetyki, była Breitingera „Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse“. Sulzer wracał do tej sprawy kilkakrotnie (p. art. Bild, Gleichnis, Vergleichung, Gemälde — redende Künste). Mickiewicz, przyzwyczajony także przez Borowskiego i Grodka do bacznego zwracania uwagi na formę, czytał w Ogólnej teorii, że „die Erfindung vollkommener Bilder ist beinahe das vornehmste Studium des Dichters“. (Bild, 171, 2). Źródła porównań wyliczał Sulzer w następującym porządku: przyroda martwa, dzieła sztuki, obyczaje zwierząt i ludzi, historia, mitologia, wreszcie ożywianie rzeczy nieżyjących — czyli trzy kategorye porównań z natury przeciwko tyłuż z innych dziedzin. Mickiewicz zajął w tej sprawie stanowisko samodzielne. Gdy Sulzer, rugując mitologię z akcyi, tolerował ją w obrazowaniu poetyckiem, krytyk Jagiellonidy poszedł dalej i usuwał ją także z porównań: „Poeta nasz — tak mówił Mickiewicz — te z myślenia odrzuciwszy, powinienby był równie zaniechać ozdób, nie tylko prawdzię, ale i prze-

¹⁾ Stronice cytuję z Dzieł, wyd. Biblioteki Polskiej, 5. IV.



pisom sztuki przeciwnych“. Co więcej, razem z mitologią wykluczał i historię ze sfery porównań, argumentując, że „równać swoich bohaterów do osób, a wypadki poematu do faktów historycznych lub mitologicznych bajek... jest to pisać tylko dla ludzi uczonych“, a następnie, że „i tym nie zupełnie czyni się zadowolenie, gdyż muszą najprzód przypominać sobie osoby i wypadki, do których poeta porównanie odnosi“. (str. 72). — Jakże daleko odbiega młodzieńczy krytyk od racjonalizmu klasycznego! W tych skromnych „uwagach“ wysuwa wszak przyszedł autor ballad i Dziadów wileńskich za Karpińskiego przewodem dwie zasady, z których za cztery, pięć lat miał wyprowadzić nową, zwycięską poezję. Nie dla uczonych tylko, lecz dla całego narodu, dla „natury dzieci“ (p. N. P, wariant „Romantyczności“ w liście z 21. I. 1821) pisać należy, pisać tak, „aby te księgi zdążyły pod strzechy“; i nie do erudycyji rozumu przemawiać, lecz bezpośrednio chwytać słowem za serce: „Miej serce i patrzaj w serce“. Najpiękniejszą jest poezya, gdy „łączy do naturalności i czystości języka wielką prostotę wydania“. (str. 74).

Innemi słowy, są to już wyraźnie reformatorskie postulaty poezyi Mickiewicza: naturalność, prostota i bezpośredniość wyrazu.

Z pozostałych dwóch dziedzin porównań znowu Mickiewiczowi bliższą jest natura niż sztuka: „porównania z natury wzięte są zawsze wspanialsze, więcej podnoszą przedmiot, do którego się przyrównywiają, a zatem lepiej swojemu celowi odpowiadają“ (71), gdyż „każdy kto ma uczucie, sądzić o nich jest zdolnym“ (72). Im bardziej Mickiewicz zwalcza mitologizm, tem bardziej radby rozszerzyć prawo przyrody do poetyckiego odtworzenia. Nie tylko w kształcie dorywczo czerpanego *secundum comparationis* w porównaniach, lecz także w samoistnych obrazach tła natury widzi upiększenie poematu, bo „któż odmówi pochwały pisarzowi, dosyć szczęśliwie malującemu naturę?“ (75) — jeżeli tak wejrzy w trudności, z tem związane, jak to uczynił był w gronie Filomatów krytyk „Dumania u rozwalin“ (p. wyżej str. 10).

Nawiązując do chybionego porównania łowów książęcych

na Litwie z wrzawą bitwy pod Lipskiem, stwierdza recenzent słusznie, „że poeta nie bardzo szczęśliwie porównywa rzeczy dawno zdarzone do teraźniejszych. Przypomina to nam zawsze pisarza, gubi illuzją i wrażenie, jakie na nas starożytność sprawiać zwykła. Takie porównanie podobne jest do gmachu, w którym architekt do części starego muru nowy sztukuje“. (71). O zmieszaniu dwu odległych epok, tylko w odwrotnym stosunku, że mianowicie starożytne ozdoby do nowego przypina się gmachu, mówi i Sulzer: „So wähet ein neuer Baumeister aus guter Ueberlegung die dorische Ordnung zu einem Gebäude; aber indem er jedes Einzele, das er darin findet, in sein Werk aufnimmt, und Hirnschädel von Opfertieren, oder Opfergefäße in seine Metopen setzt, machet er etwas unsinniges“. („Nachamung“ 795, 2).

Autor „Mieszka“, noszący się już wtedy może ze swoją Żywila, przyznaje się w przytoczonym ustępie, że starożytność pociąga jego wyobraźnię. Ale nie tę klasyczną starożytność ma na myśli, co to nektarem karmiła beztroskich na Olimpie bogów, lecz starożytność ową półmierzchów średniowiecza, co w trudzie barbarzyńskich poczynań wykuwała historię czasów nowych. Technienie romantyczne z poezji Niemcewicza, Gołdebskiego, Tymowskiego — dozwalało Filomatom już wówczas „uprawiać szczęśliwiej twory wyobraźni i talentu“ (N. P. 81), dumę a nawet operetkę historyczną na tle średniowiecznem. Do wrót Filomacyi pukali coraz nowi „kaledońscy bardowie“ (por. Sulzer: „Ossian, der schottische Barde“, 315, 2); przez fale francuskich przekładów płynęła „Pani Jeziora“ w szatach ze światła i cieni romantycznych, niosąca wieszczemu młodzieńcowi niezapomniany już nigdy symbol orła — druida — poety, przed którym inni, wdzięczni „śpiewacy leśni umilkną natychmiast“. (N. P. 126). Ale on, sam orzeł w druzynie filomackich śpiewaków, wie dobrze, że gmach czarowny poezji takowej powinien dawać niczem nie zamaczone złudzenie rzeczywistości, jak zresztą wszelka poezya prawdziwa. Zaostrzał się zmysł dla illuzyi poetyckiej. W imię zasad skorygowanego smaku estetycznego domagał się recenzent Jagiellonidy, aby w poemacie nie nie „przypominało pisa-

rza“ (71.), aby żaden wiersz nie „wydawał pracy i sztuki“ (75). „Ueber dieses Verfahren der Kunst — mówiła teorya — gibt man die Regel, so viel wie möglich müsse versteckt werden... Diejenigen, welche das Werk betrachten, müssen das, was die Kunst darin getan hat, von dem andern nicht unterscheiden können, sie müssen nirgend den Künstler erblicken, damit die Aufmerksamkeit allein auf das Werk gerichtet werde; denn nur in diesem Falle tut es seine Wirkung“, („Kunst“ 627, 1.) — „Alles, was im Ausdruck schwer und gesucht ist, was Witz und Kunst verrät, ist dem Erhabenen entgegen“. („Erhaben“ 347, 2.)

Chcąc to złudzenie rzeczywistości osiągnąć, gdy się opiewa „zdarzenia wielkie“, „trzeba trafiać w ówczesny duch wieku“, stosować się do dawnych wyobrażeń, obyczajów i charakterów“, nie zaś „mitologiczne bajki do pienia Jagielle poświęconego“ przypinać, „a nawet samych Litwinów bieglými w mitologii i historii wystawiać“. (72.) Źle jest n. p., jeżeli „rycerze średniego wieku chcą naśladować Achillesów i kopie zdaleka na siebie wyrzucają... Należałoby autorowi, wprowadzając podobne gonitwy, pójść za ustalonym zwyczajem, przez coby i rzecz lepiej odmalował i podobieństwa do prawdy nie obraził“ (81, nast.), albowiem „zdaje się, że pomimo wszelkiej dozwolonej poetom wymyślania wolności, lepiej zawsze stosować się do narodowości i zwyczaju“. (81.) Znowu ważna zasada, Herderowskiego początku. Podawała ją już „Sztuka rymotwórcza“¹⁾, nauczał tej sztuki znakomicie Groddeck, jeszcze lepiej Lelewel, ale stylizacya tej myśli w Uwagach przypomina znowu Ogólną teoryę. Sulzer występował stale i konsekwentnie przeciwko wszelkim konwensansom w sztuce. Żądanie kolorytu historycznego i narodowego, w duchu Fragmentów Herdera²⁾, przypominał pocieć często, n. p. w „Heldengedicht“ (530, 2): „Dann muss er jeder (Person) den natürlichen Anstrich des Nationalcharakters, des Zeitalters und der Sitten, dahin er seine

¹⁾ Chmielowski: Est. Mick., 20.

²⁾ Herder. Fragmente über die neuere deutsche Literatur, szczególnie »Von den deutsch orientalischen Dichtern«.

Personen versetzt, zu geben wissen“ i t. d. W szczególności obyczajom poświęcony jest osobny artykuł „Sitten“.

Wspomniał tu Mickiewicz o „dozwolonej poetom wymyślania wolności“. Jest to ponowne w Uwagach (p. wyżej str. 5 i 14), jeszcze dobitniejsze stwierdzenie praw twórczej fantazyi. Teoretyk szkoły szwajcarskiej musiał oczywiście z wielką siłą przekonania kierować skrzydła fantazyi „w rajską dziedzinę uludy“. Poprostu uczył Sulzer takich wzlotów, wyjaśniając w licznych artykułach psychologicznych działalność wyobraźni gruntownie podług Leibnica i Wolffa (Dichter, Einbildungskraft, Erdichtung, Erfindung, Erhaben, Gross i t. d.), najbardziej porywająco w „Begeisterung“. W stanie „zapędu“ powstaje poezya pełna rozmaitości, „osobliwe i sennie związki między przedmiotami“. (138, 1). Ale z drugiej strony i fantazyja ma swoje granice „dozwolone“. Tylko że te granice wytykają jej nie samowolne „reguły“, ale filozoficznie wyrozumowane względy na istotne warunki piękna (p. art. „Regeln“). — Takie jedynie „przepisy“ — dziś powiedzielibyśmy, prawa estetyki — miał jego wileński uczeń na myśli, gdy mówił w jednej ze swoich krytyk współczesnych u Filomatów: „Ludzie z geniuszem utworzyli wzory, ludzie z geniuszem wyciągnęli z tych wzorów przepisy... pierwsi, chociaż nie ściśnieni żadnemi prawidłami, nie działali jednak, jak się z razu wydaje, przypadkowo i podług upodobania. Ideał, który sobie myślnie utworzyli, służył im za skalę, podług której doskonałość dzieł swoich oceniali“. (NP. 115, dnia 12/XII 1818, współcześnie z tłumaczeniem rzeczy Sulzera o operze. Myśli te są kwintesencją artykułu „Regeln“).

Przyszłego twórcy Wallenroda i Pana Tadeusza nie gorczy „ton liryczny“ w epeji. Owszem, chwali, że „obrazki... które się czułością i naturalnością zalecają“, „stanowią całą Jagiellonidę ozdobę“. (85.) — To ossyanizm. Liryk pisze właściwie do śpiewu — wywodził Sulzer — śpiew zaś, jak muzyka, jest mową namiętności. („Lyrisch“ 726 n.) I Mickiewicz więc w momentach wybuchu namiętności, gdy wszyscy „rozmaitych doświadczają uczuć“, uznaje pieśń w poemacie za uprawnioną, zarzuca tylko Tomaszewskiemu, że „nie wprowadza się tu Lisdor śpiewający, ale poeta wylicza treść

jego pieśni“. (77.) Inaczej będzie w Konradzie Wallenrodzie. Mickiewicz pójdzie za Ossyanem (p. Allg. Theorie 866, 2), który śpiewy bardów tak samo przywodzi w poemacie, jak innych postaci przemówienia. „Der epische Dichter“ — poucza „Heldengedicht“, 531, 1 — „berichtet uns nicht überhaupt und in seiner Sprach. wer die Personen sind, und was sie geredet und getan haben, als wenn die Sachen nun schon lange vorbei wären; sondern er führet uns jede vor Augen, dass wir uns einbilden sie zu sehen... und ihre Reden selbst zu hören glauben“. — Drugi zarzut, wkraczający już wręcz w dziedzinę estetyki poezji lirycznej, opiewa, że ton liryczny wymaga „więcej starania w ułożeniu i wyglądzaniu wierszy, a nawet w dobraniu ozdobniejszych rymów“. (77.) Wysokie wyobrażenie o „godności liryka“ (NP., 112) charakteryzuje ucznia Sulzera. Ten, z przesadnym podziwem zasłuchany w poezję i teorię Klopstocka, stawiał „wyższą lirykę“, w niej odę, na piedestale poezji. Mowa wyższej liryki powinna być jego zdaniem ozdobniejsza, niż w innych gatunkach poezji. (p. n. p. Ode 830, 2). Epopeja, a szczególnie dramat, są już więcej zależne od „wyższych władz“ umysłu; żeby więc nie zaciemniać myśli, trzeba tutaj mniej hojnie szafować ozdobami. (Por. krytyka operetki Czeczota, NP. 142 n). To zapatrywanie podzielał i Mickiewicz. „Moje wiersze dotychczasowe“ — pisał z Kowna 1819 — „jeśli miały jaką zaletę, winny ją były po większej części językowi, czyli wydaniu, nad którym starannie pracowałem i w którym cokolwiek nabrałem wprawy. Tragedya nie dopuszcza tych ozdób“... (NP. 224.)

Chwali Mickiewicz żywość opisu bitwy pod Kownem (78.) Zaletę żywości w obrazowaniu epika określała „Ogólna teoria“ w ten sposób: „Hat er uns etwas zu beschreiben, so wählet er die lebhaften Farben, und wo es nötig ist, braucht er Gleichnisse über Gleichnisse, um alles im völligen Leben darzustellen“. („Heldenged.“ 530, 1.) Tej zasady trzymał się potem Adam w opisach „Grażyny“ i w opisowych sonetach. W Panu Tadeuszu — słowa proste, ale obrazy silne, pełne, żywe, zgodnie z teorią sielanki (p. Allg. Th. „Hirtengedicht“) albo „epopei mniejszej“, p. niżej str. 32.

Jak żywość, tak i urozmaicenie, gdzie jest, „prawdziwą poematowi przynosi zaletę“. Tak umiał Tomaszewski n. p. „ożywić i urozmaicić“ wyliczanie wojsk węgierskich i polskich: „mimo suchej jednostajności, zdaje się do miejsc takich koniecznie przywiązanej... każdy pułk ma w sobie coś charakterystycznego; każdy rycerz odróżnia się już to przymiotami, już to samem uzbrojeniem; wtrącone są jeszcze do tego opowiadania inne drobniejsze okoliczności, ściągające się do każdego w szczególności rycerza, które osobę jego tembardziej interesującą czynią“ (78). Toż zauważył i Sulzer u Ossyana: „bei dieser allgemeinen Uebereinstimmung treffen wir doch eine höchst angenehme Mannigfaltigkeit sehr wohl gegen einander abstechender Charaktere“ (Ossian 871, 2) — toż u Homera: jego bohaterowie... „jeder hat seinen besondern persönlichen Charakter und sein von allen andern ausgezeichnetes Genie, die sich bei jeder Gelegenheit, es sei durch Reden, oder Handlungen, auf das deutlichste zeigen“. (Heldenged. 530, 2.)

Podobnie i bitwa pod Kownem mogła mieć „większą akcyę i różnaitość“, niż bitwy dzisiejszych armij regularnych, używających broni palnej. — Natomiast „skutkiem przypadkowych miejsca odmian jest jednostajność prawie wszystkich przejść, jakich poeta używa“ w Jagiellonidzie: „w takim stanie“, „jak“, „gdy“ i t. p. (72 n.) Tymczasem epik według Ogólnej teorii... „vermeidet die gemeinen Verbindungsörter, besonders aber ganze, aus der gemeinen Sprache genommene Redensarten“. (Heldenged. 531, 2.)

W wyrażeniach wytyka krytyk autorowi Jagiellonidy naogół „wielkie zaniedbanie, stąd też prawie zawsze są płaskie i prozaiczne“ (82), albo znów trafiają się błahe i niegodne epopei wiersze“. (75). Gdy te grzeszą przeciwko powadze stylu epickiego, to znów rozwlekłość i dwuznaczność szkodzą wdziękowi i mocy (80). Żądanie mocy powtarza się często w krytykach Mickiewicza — Filomaty. O mocy i wdzięku czytamy w „Heldengedicht“ (531, 2): „Sein Andruck entfernt sich von dem gemeinen Ausdruck durch stark und voll klingende Wörter, er findet Ausdrücke, die

höhere Begriffe von den Sachen geben, als die gewöhnlichen“, o powadze zaś czyli „górnosci“: „Ueberhaupt erfordert der hohe und pathetische Ton der Epopäe auch eine hohe und ausserordentliche Sprache, welche durch die höchste Prosa kaum zu erreichen ist“. Wzory takiego „górnego“ stylu epickiego dał później Mickiewicz w Grażynie i Wallenrodzie. Tymczasem Tomaszewski, „jeżeli chce się wznieść niekiedy“ do tego tonu, „staje się nieściśłym i wpada w deklamacyą“. Zato gdzieindziej znajdują się u niego „wyrazy pospolite, a nawet nieszlachetne“ (85), wyrwie mu się „wyrażenie niedelikatne“ (83). Ta „delikatność“ z kanonów smaku francuskiego nie bardzo się zgadzała z niemieckim postulatem mocy. Widoczne tu zmaganie się sprzecznych wpływów, jak poniekąd nawet u Sulzera (w jego niezbyt „mocnem“ określeniu mocy [„ästhetische Kraft“], w art. „Schreibart“ 1052, 1).

„Co do wyrazów“ — zarzucał recenzent — „tych wiele nie oznaczonych i że tak powiem tułackich, które z poezyi wypędzonymi być powinny“. Pilny czytelnik i sprawozdawca rozprawy Guizota o synonimach, przytacza Mickiewicz jako przykład „wyraz natura, kilka razy, coraz w innem znaczeniu użyty“, który „wprowadził do wyrażen prozaiczność i ciemność“ (84). Zastanawiał się i Sulzer nad tym wyrazem; podał kilka znaczeń, które wiek XVIII z nim kojarzył („Natur“ 809, 1).

Już to Mickiewicz szczególnie wyrazów ciemnych niecierpiał. Wytykał i Pietraszkiwiczowi, że jego „woda, rzucająca lot dzienny“, jest wyrażeniem ciemnem i zbyt trąci fizyką, zamiast „rzecz zmysłowie malować“. (NP., 108).

„Przykładu górnosci w całym poemacie“ sprawozdawca nie znalazł. „Górnoscią“ czyli wzniosłością zajmowali się Filomaci bardzo. Przetłómaczyli i omówili traktat o tym przedmiocie Longinusa. Górność uważali z pewnością razem z Sulzerem za zamię sztuki najwyższe. „Ogólna teoria“ rozróżnia dwa stopnie estetycznego piękna: piękność i górność. Podobnie na dwa stopnie dzieli epopeję. Epopeja wielka albo patetyczna, której cechą „ważność i wielkość“, n. p. „wysoka Mesyada“ Klopstocka (Heldenged. 528 n.) — odpowiada co do

nateżenia nastroju pojęciu górnosci. Górnem (erhaben) jest według definicji Sulzera to, co dla swej wielkości budzi w tym stopniu podziw, że ledwie się w sferze naszych pojęć mieści. Górnym jest zachwyty rozumu nad pojęciami nowszych filozofów o budowie świata, górnem każde działanie i uczucie potężne w tej mierze, że go bez nateżenia woli i uczuć własnych niepodobna pojąć. („Erhaben“ 342, 2). „Man kann aber den epischen Ton und die epische Behandlung auch auf Gegenstände von mittlerer Grösse anwenden, und daher entsteht die kleinere Epopäe, die noch immer sehr interessant sein kann, wenn sie uns gleich die Menschen nicht auf der höchsten Stufe zeigt“ — np. Muzeusza „Hero i Leander“, Kotulusa „Porwanie Heleny“, Bodmera „Jakób“ („Heldenged.“ 532, 1). — Było więc nie lada błahostką, lecz owszem generalną dyskwalifikacją poematu, zakrojonego na epopeję wielką, gdy krytyk po szczegółowym rozbiore zakonkludował, że w utworze, który cały powinien, stosownie do założenia, być wzniosłym, niemasz ani jednego „przykładu górnosci“.

Dwie wskazał recenzent przyczyny tak marnego wyniku: pośpiech i brak talentu. On sam, Mickiewicz, nigdy się z dziełami swojemi nie spieszył. Niedarmoż czytał w dziele Sulzera: „Wiewohl nun der, dem die Natur diese Vorzüge (do wzniosłości w sztuce) versagt hat, sie durch keine Bemühung erlangt, so kann die natürliche Fähigkeit durch die Umstände der Zeit, durch Gelegenheit, durch Arbeit und Studium erhöht werden.“ („Erhaben“ 345, 2). Poprzestaną na jednym tylko przykładzie. Któż, jak nie on, mógł się czuć powołanym do napisania na próbę opery, skoro przez swoje studia i świeże tłómaczenie teorii tego gatunku sztuki obudził był sam dla niego zainteresowanie Filomatów? A jednak nie on, ale Czeczot w gorącej wodzie kąpany wyrwał się na pierwszego, Mickiewicz zaś poprzestał tylko na krytyce próby przyjaciela, rzecz dalej pogłębiając teoretycznie. Po paru latach dopiero, już wchodząc w okres męski swojego życia, zabrał się w Dziadach kowieńskich do reformy dramatu przez zbliżenie go do gatunków poezji muzycznej. A jak nieprędko uznawał siły swoje za dostateczne dla pewnego zadania, tak i pomysły już skryształizowane nie zaraz przyoblekał w słowo,

ale na wszystko czekał cierpliwie natchnienia, pomny przestrogi mistrza: „Nur alsdenn, wenn der Künstler durch die Grösse seiner Materie in Begeisterung gesetzt worden, wird das Erhabene, dessen er fähig ist, in seinem Verstand oder in seinem Herzen hervorbrechen“. („Erhaben“ 347, 1.) Na brak natchnienia uskarżał się przyjaciółom w pierwszym roku kowieńskim: „Niedostatek entuzyazmu... wstrzymuje często od pisania, chociażby się pisało“. (NP., 224.) Czasem próbował wysiłkiem woli „wzbudzić entuzyazm“ — napróżno (op. c. 238) i musiał dalej wyczekiwać natchnienia. Niedość na tem; nawet natchnieniu nie dowierzał ślepo: dzieło w „zapalo“ poczęte jeszcze potem na chłodno rozważał, wyglądał, wreszcie sprawdzał wrażenie, odczytując głośno; stąd u niego „wiele czasu uchodzi między napisaniem, skończeniem i czytaniem“. (NP., 271.) — Rozległe więc, wielostronne znaczenie kryje się w Uwagach pod zarzutem „pośpiechu“: pośpiesznie porwał się Tomaszewski na całość przedsięwzięcia, nim rodzaj swojego talentu (Mickiewicz orzekł, że lirycznego) rozpoznał i wykształcił; pośpiech znać było w nieskończonej liczbie szczegółów, pośpiech wreszcie w przedwczesnem ogłoszeniu drukiem, nim autor zdążył dzieło wykończyć i ogładzić.

Przewodnią myślą Uwag było śledzenie stosunku poety do wzorów. Nowość czy naśladowanie? — z tem pytaniem recenzent zatrzymywał się co parę kroków i z reguły niestety znajdował — starzyznę. A skoro już oryginalności brak, to kogo się ten autor trzyma? — w jakim stopniu jest zależny od wzoru? Małowideł poszukiwał krytyk „wyobraźnię uderzających“, „nowych, nadzwyczajnych, dziwnych“; im gwoli łamał sobie głowę nad ocaleniem aparatu „dziwności“ epicznej, jako ich źródła głównego; a w tem wszystkiem powtarzał zacofanym rodakom jedynie to, co sąsiadniemu narodowi przed lat już dziesiątkami głosili krytycy szwajcarscy. Jak tamci, tak i niedaleki piewca Grażyny usiłuje wskazać rutynistom wzory nowsze. Z Anglików wymienia prócz Osyana nieśmiało Milтона, śmieiej półklasycznego Drydena; cytuje często dobrze znanego Tassa, Henryadę i portugalską Luzjadę; zgodnie z nowszemi zapatrywaniami zagranicy i naszego Grodka czci, i wie za co, Homera bardziej niż przecenianego

u nas po dawnemu Wirgiliusza. Sam kształcąc się na początek w szkole Woltera, daleki jest od pogardzania wzorami, to też nie to wytyka, że się pisarz uciekł do wzorów, ale że jest u swoich wzorów w niewoli; że z nich nie umie korzystać celowo i samodzielnie albo że je — co gorsza — zgoła parodjuje. Gani bezmyślne szafowanie jędzami dlatego, że są jędze w tym czy w tamtym utworze, za wzór uchodzącym; chwytą niewolnika Eneidy na gorącym uczynku plagiatu całego ustępu ze wzoru, co już od XVI w. przestała Europa uważać za zasługę pisarza; karci tanie anachronizmy klasyczne w litewskiej puszczy; stwierdza raz „bardzo blizkie“, drugi raz niedołążne naśladowanie Drydena, zawsze złe korzystanie z Tassa. Elmini tylko, z tego poety poczęta, odmalował Tomaszewski „nie tylko mężną, ale stałą i prawdziwym heroizmem tchnącą“; zaznacza wszakże krytyk przy tej sposobności, że bohaterstwo „daleko właściwiej“ przystało Tassowej niewieście królewskiego rodu, wychowanej po rycersku. Zaczepili o to Mickiewicza współcześni, dziwili się i historycy literatury takiemu „przesądowi“¹⁾. Ale wpływ środowiska na wykształcenie charakteru nie da się zaprzeczyć, w interesie więc prawdopodobieństwa i naturalności leży uzgodnienie jednego z drugim. „Es ist ganz natürlich, wiewohl nicht schlechterdings notwendig — mówiła „Teorya ogólna“ — dass man zum Trauerspiel Personen vom höchsten Range nimmt. Denn diese haben natürlicher Weise grössere Absichten, als geringe Menschen... die grössern Geschäfte, deren sie gewohnt sind, geben ihnen auch eine grössere Denkungsart“. („Tragödie“ 1175, 1.) Mickiewicz sam stał na tem stanowisku w swoich poematach „górnym“ (Grażyna i Wallenrod), a i Emilia Plater nie była pochodzenia nizkiego.

Kwestyi naśladowania poświęcił Sulzer osobny artykuł. Ponieważ Mickiewicz i Uwagi nad Jagiellonidą zakończył rzeczęą o wzorach, i „Przemowę“ do ballad od tej samej rozpoczął sprawę, i krytykom i recenzentom warszawskim mądre powiedział o tem słowo, i sam się bez żenady do różnych — „manij“ przyznawał i wzorów, od Mieszka do Pana Tadeusza: przeto

¹⁾ Chmielowski: Est. Mick.

nie od rzeczy będzie zakończyć ten fragment z historii estetyki Mickiewicza bliższem rozpatrzeniem jego sądów, dorywczo w Uwagach rozsianych, o znaczeniu wzorów, a to w związku z artykułem Sulzera „Nachahmung“.

Określiwszy, że naśladowcą jest ten, kto w swoich czynnościach nie kieruje się pojęciami własnymi, lecz to, co drudzy uczynili, bierze dla siebie za przepis (795, 1), rozróżnia Sulzer trzy stopnie zależności od wzorów. Najniższym jest małpowanie. Tu należy „imitatorum servum pecus“ Horacego; „blinde, kindische Nachahmer anderer Menschen“. Coś podobnego wytknął Mickiewicz Tomaszewskiemu w punkcie użycia Jędz. I ten nie rozpoznał różnicy czasów i wyobrażeń, dzielącej go od Wirgiliusza. Poeta rzymski żył w społeczeństwie, któremu mitologia była religią. Wierzono w Jędze, jak wierzono w bogów, którzy Jędzom rozkazywali. „W Eneidzie wychodzi jędza na scenę od potężniejszego bóstwa przywołana; w Tassie wcale jej niema, toż w Kamoensie i Miltonie“. Rozsądny Krasicki użył Jędzy w gatunku heroikomicznym bardzo na miejscu, lecz co one robią w poemacie polskim, na epopeję zakrojonym?

Drugi szczebel naśladownictwa to owo tak częste w „ćwiczeniach“ Mickiewicza „wolne naśladowanie“: „Andere, auch wohl selbstdenkende und aus Ueberlegung handelnde Menschen, ahmen das schon Vorhandene nach, weil sie erkennen, oder empfinden, dass sie dadurch sicherer zum Zwecke gelangen, als wenn sie selbst erfänden Sie entdecken in fremden Erfindungen gerade das, was sie nötig haben, und bedienen sich desselben zu ihren eigenen Absichten... Wer allezeit denkt und überlegt, ahmet frei nach“. Takiego właśnie, wolnego korzystania ze wzorów szukał Mickiewicz w Jagiellonidzie, ale znalazł je może ledwie w naśladowaniu „sławnej ody Drydena“, tylko że „bardzo blizkiem“; może w kreacyi Elmini, tylko że — zdaniem krytyka — bez psychologicznego umotywowania charakteru.

Najsamodzielniejszy stosunek do wzoru, nie przynoszący ujmy nawet wielce oryginalnym talentom, określa teoria Sulzera jako naśladowanie „wolne i rozsądne“, „które istniejące już dzieła zestrąja nanowo do pewnego celu, w oddzielnych

szczególach oznaczonego bliżej albo inaczej. Takie dzieło jest wprawdzie nie w założeniu, ale w wykonaniu i w wielu częściach swoich dziełem prawdziwie oryginalnym, i czyni w każdym względzie zamiarowi zadość. Tak naśladowali Plautus i Terencyusz komedye greckie“. (796, 1.) Taki jest w przybliżeniu stosunek Grażyny Mickiewiczowej do Tassa, taki poniekąd, ale jeszcze samodzielniejszy, geniusza godny, stosunek Pana Tadeusza do Hermana i Doroty Goethego. Tu warto przypomnieć zdanie Kaulfussa, że literatura niemiecka może zaprowadzić ucznia do tworzenia dzieł wielkich, nie do samego naśladowania. („Warum ist die deutsche Sprache und Literatur als Hilfsmittel zur Fortbildung der französischen vorzuziehen“, str. 23.)

Autor Uwag nad Jagiellonidą za mało jeszcze znał poezję niemiecką, aby śladem Kaulfussa wyraźnie jej wzory zalecać. Dlatego zakończył tylko radą ogólnikową, że „co do rzeczy i co do układu, można w niedostatku polskich z równą korzyścią zagranicznych wzorowych radzić się pisarzy“, pod względem zaś języka i stylu jest wzorów rodzimych dość, jest Wojna Chocimska Krasickiego, jest „piękne tłumaczenie Jeruzolimy Wyzwolonej, Iliady,“ są „poezye Trembeckiego, do których gdyby się autor przybliżył, nadałby daleko wyższą dziełu swemu wartość“. Bez tego jest ono rymowaną kroniką, „pamiętką znakomitych czynów narodu naszego,“ i niczem więcej.

*
*
*

W świetle, jakie na te Uwagi pada z Ogólnej teorii Sulzera i z Nieznanych Pism, musi sąd o pierwszym wystąpieniu Mickiewicza przed forum publicznem uleść zasadniczej zmianie. Jako pierwsza u nas krytyka, oparta w całości na estetyce niemieckiej, są Uwagi nad Jagiellonidą dokumentem historycznym zwrotu, wywołanego broszurą Kaufussa. Zwrot ten jest teraz faktem dokonany. Z podziemnej pracowni filomackiej dymią już tym kraterem utajone siły, rezultat natężonego wysiłku samokształcenia już w kierunku nowym, wytkniętym rodzimej poezyi niemieckiej i wszelkiej wogóle twórczości przez teoretyków niemieckich XVIII-go w.

Ten pierwszorzędny fakt nabiera podwójnej doniosłości, gdy heroldem tak stanowczego zwrotu do Niemców jest Mickiewicz. Podwójny strumień jego ówczesnych studyów przygotowywał w nim syntetyka dwóch szkół estetycznych Zachodu. Francuską literaturę piękną czytał i szanował, jak przedtem; pierwsze próby jego pióra były naśladowaniem Francuza. Ale równocześnie teorię sztuk pięknych przyswajał sobie od Niemców, a tak przyzwyczajał się kontrolować francuski geniusz formalny niemieckim geniuszem myśli. Lekkość formy francuskiej, dowcip i dar obserwacyi przyswajał sobie od Woltera, tłómacząc i naśladowując; zasady jednak i cel naśladowania pojmował w duchu rad Sulzera: dopomagać naturze do wykształcenia w sobie sił własnych, aby osiągnąć cele własne. Niby przerabiał tylko Woltera, a przecie tak, że przeróbka wychodziła na opiewanie „domestica facta“¹⁾. Naśladował wielce oryginalnego Francuza, dobrze rekomendowanego przez Niemca, dopokąd nie poznał niemniej oryginalnych poetów niemieckich. Piastując w rządzie filomackiej „republiki uczonych“ najważniejszą tekę ministra oświecenia i dobrego smaku, nawoływał do „równego doskonalenia umysłu i serca“ (NP., 99), pomny przy zajęciach nad Wolterem cennej przestrogi teoretyka berlińskiego: „Nur ein Mensch, wie Voltaire, was würde der nicht ausgerichtet haben, wenn sein Herz so gross, als sein Genie gewesen, und wenn er im Dienst eines Solons oder Lycurgus gestanden hätte?“ („Empfindung“ 315, 2). A czyż Poraj serdeczny, przyjaciel Zyli (= Seele?), nie zasiadał istotnie w gabinecie Solona Filomatów, Jeżowskiego?

‘ Studyowanie umiarkowanego reformatora, jakim był Sulzer, nie popychało więc wcale do pogardy starej i wielkiej kultury literackiej Francyi, tem mniej starożytnych klasyków. Sam Sulzer oparł swe dzieło na wzorze francuskim; Dubosa i Batteux szanował tak dobrze, jak ich niemieckich uczniów, Bodmera i Breitingera, a już Horacego Sztukę poetycką przywoływał raz w raz do pomocy w swych radach, udzielanych poetom. Zresztą Mickiewicz ze swej strony również dalekim

¹⁾ p. J. Kallenbach. — O nieznanym pismaku A. M. — Lwowski „Pamiętnik literacki“ VII.

był od jednostronnego zacieśniania swych studyów wyłącznie do jednego mistrza. Sulzer był mu tylko przewodnikiem głównym, bynajmniej nie jedynym. Mamy o tem w Nieznanych Pismach wyraźne świadectwo: „Krytycy, jako znawcy, napisali prawdziwa, wykreślili abrysy, podług których stawiane gmachy są najpiękniejsze i powszechnie się podobają... Zdarzyło mi się czytać wiele dziełek takowych polskich i francuskich“ (117). Oprócz kursu *La Harpe'a*, który co prawda trudno, wobec znacznych rozmiarów, podciągnąć pod wyobrażenie „dziełek“, jeżeli nie ma się myśleć o jakim opracowaniu skróconem, należy tu niewątpliwie Boala „*L'art poétique*“. Praca Chmielowskiego pozwala przypuszczać znajomość Batteux (*Est. Mick. 15*); sam recenzent Jagiellonidy cytuje Woltera. Z polskich dziełek można z dużem podobieństwem do prawdy przyjąć znajomość Karpińskiego „O wymowie w prozie albo wierszu“ (Chmielowski. *Est. Mick. 15.*) i Kurs wymowy Euzebiusza Słowackiego (o. c. 17.), nie mówiąc już o „Sztuce rymotwórczej“ Dmochowskiego.

Tak wielostronna lektura, łącznie z tonem przewodnim przestróg Sulzera o skromności i cierpliwości, które winny towarzyszyć samokształceniu ducha oryginalnego, wyhodowała nam w Mickiewiczu reformatora spokojnego, działającego oględnie, z umiarkowaniem i taktem. Takim jest w sławnej „Przemowie“ do ballad, takim już w niedocenianych długo Uwagach nad Jagiellonidą. Co niosła ta praca nowego? Niejedno.

1. Nowem było przedewszystkiem ustanowienie zasady ewolucyjnej Herdera w pojmowaniu dziejów literatury i w ocenie konkretnych zjawisk literackich. (Wpływy: Groddeck, Borowski, Sulzer).

2. W myśl tej zasady zwalcza się mitologizm (*La Harpe*, Sulzer; Karpiński? Batteux?), natomiast

3. żąda się naturalności i prawdopodobieństwa, prostoty i bezpośredniości wyrazu. (Sulzer; Karpiński?)

4. Naturalność jest w dziele poety illuzją, za którą winna się skrywać umiejętnie sztuka. (Sulzer.)

5. Aby osiągnąć illuzję, trzeba jak najstaranniej uwzględnić koloryt historyczny i narodowy. („Sztuka rymotwórcza“, Sulzer).

6. Szczególny interes przedstawia dla nowożytnych średniowieczna przeszłość narodów dzisiejszych, szczególny urok — średniowieczna poezja romantyczna. (Lelewel, Ossyan, Walter Scott, Niemcewicz, Tymowski.)

7. Nienaturalnym wymysłem są trzy jedności. W pewnych warunkach jest jedność miejsca zbyt uczynna, nawet niemożliwa. (Sulzer.)

8. Nie gani się wprowadzenia do epepei pierwiastku lirycznego, gdzie naturalny bieg akcji żąda wylewu namiętności. (Sulzer, Ossyan.)

9. Wogóle rozwój gatunków poetyckich nie jest skończony. Reforma epepei i poezji opisowej jest zadaniem przyszłości. (Sulzer.)

10. Istotne czynniki poezji tkwią w talencie i wyobraźni poety. (Sulzer.)

11. Swobodna fantazyja poety ma własne prawa, niezależne od prawideł rozsądku; winna korzystać z szerokiej „wymyślania wolności“, miarkowanej jedynie względem na podobieństwo do prawdy. (Borowski, Sulzer.)

12. Przewodnią myślą recenzenta jest poszukiwanie w utworze znamion nowości i oryginalności, kryterium ostatniej jest samodzielny stosunek do wzorów. (Borowski, Karpiński (?), Sulzer.)

„Ogólny kierunek“ poezji Mickiewicza był już wtedy w myśl tych „prawideł rozumowania“ niewątpliwie wytknięty¹⁾.

Pisałem w Grochowie pod Mielcem,
w jesieni 1913.

Fr. Stopa.

¹⁾ por. sąd Mickiewicza o Karpińskim w jego rozprawce o tym poecie: Pamiętnik Tow. literackiego, Lwów, t. IV, str. 177 n.



F

8718