

W A C Ł A W B O R O W Y

**DZIŚ
I WCZORAJ**

RÓJ

<http://rcin.org.pl>



INNE PRACE TEGOŻ AUTORA:

- KAMIENNE RĘKAWICZKI i inne studja i szkice literackie. Instytut Literacki 1932.
- OD KOCHANOWSKIEGO DO STAFFA. Antologia liryki polskiej. Ułożył.. Wydawnictwo Zakł. Nar. im. Ossolińskich 1930.
- GILBERT KEITH CHESTERTON. Krakowska Spółka Wydawnicza 1929.
- ZE STUDJÓW NAD FREDRĄ. Krakowska Spółka Wydawnicza 1921.
- O WPŁYWACH I ZALEŻNOŚCIACH W LITERATURZE. Krakowska Spółka Wydawnicza 1921.
- IGNACY CHODŹKO. Gebethner i Wolff 1914.

W A C Ł A W B O R O W Y

DZIŚ
I W CZORAJ

INSTYTUT
BADAŃ HISTORYCZNYCH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63

WARSZAWA — 1934

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE „RÓJ“

ODBITO 1650 EGZ. NUMEROWANYCH

N^o 1128 * *



5808

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE

<http://rcin.org.pl>

ŁAZIENKI A „NOC LISTOPADOWA“ WYSPIAŃSKIEGO

I.

Zaznaczyła to krytyka, — czujemy to zresztą wszyscy, — że, pisząc *Noc Listopadową*, pragnął Wyspiański zakląć w poezję nie tylko historyczną chwilę, ale również i historyczne miejsce. *Noc Listopadowa* to nie tylko poemat pierwszych godzin powstania 1830 roku, ale również poemat Warszawy, przedewszystkiem zaś — poemat Łazienek. „Poematem Łazienek“ nazwał ją też bardzo słusznie Adam Grzymała-Siedlecki w głośnym odczycie z 1915 r.

Wszystkie główne sceny dramatu rozgrywają się w Łazienkach lub ich bezpośredniem sąsiedztwie. Właściwie trzy tylko obrazy (piąty, szósty i siódmy) — na ogólną liczbę dziesięciu — przenoszą nas z dzielnicy łazienkowskiej do śródmieścia Warszawy. A ten łazienkowski teren akcji dramatycznej ciągle nam poeta przypomina i uplastycznia, wydobywa z niego coraz to osobliwsze nastroje, nastroje te zaś harmonizuje ściśle z treścią dramatycznych działań. Park łazienkowski staje się jakby jednym z aktorów, i to aktorów o roli niepośledniej.

Już w scenie pierwszej maluje nam we wzruszających słowach jego obraz Nike z pod Cheronei:

ogrody puste i głuche...

wylękle, wyschłe drzewa...

dęby odarte z liści...

na urwiskach jałowiec i sosna
przygięta wichrem drży...

z liści złotych kobierzec na wodzie...

Przez sceny drugą i czwartą mamy widzieć ciągle „za oknami ogród-park łazienkowski“, zaś „w oddale-
niu nad stawem posąg konny biały“. Aktorzy tej sceny ukazują nam jeszcze —

...jakiś smugi odbite na wodzie
i cień koło posągu.

W scenie trzeciej jesteśmy u stóp tego posągu:

Wiatr dmie, że ogród cicho łka
za każdym liści szelestem...

Zapada mgła. — —

Gałązki obsiadł lśniący szron...

Po drzewach jakaś arfa gra...

...tak ciemno.

Ogród gada.

„Posąg staje we światel powodzi“, a przy akompaniamencie gadania ogrodu rozbrzmiewa przedziwny dialog: *DEMETER Z CÓRKĄ KORĄ ŻEGNA SIĘ*. — Kiedy później szesnastka spiskowców, pokłoniwszy się „białemu królowi“, wyrusza do Belwederu, i wówczas ogród nie milknie:

Patrzaj drga we wicherze liść
i drzewa grają szumem.

Po trzech scenach, odbywających się w dzielnicy
śródmiejskiej, znowu wracamy do Łazienek. Tym razem
prowadzi nas poeta przed pałac:

Polski ostatniego Augusta
dom, stawion Hellenów sztuką.

Widzimy „przedsionek pałacu z kolumnadą“, „zwię-
dłe krzewy i cyprysy“. Na tem tle odgrywa się wielka
a tajemnicza scena ósma. Pałac królewski urasta do wy-
żyn symbolu historjoficznego, staje się niby przed-
sionkiem podziemnego państwa Persefony. A władczyni
ta — jak inne osoby dramatu — nie jest obojętna na
piękno Łazienek:

fala niesie po wodzie
moje złote kosztowne listowie.

W scenie następnej rola parku jeszcze bardziej ogrom-
nieje. Staw z przed pałacu zamienia się na dziejowy
polski Acheron, po którym płynie łódź Charona, zaś
amfiteatr przed sceną na wyspie staje się miejscem ze-
brania dusz, mających odejść w zaświaty. Tej gromadzie
duchów przyglądają się kamienni „wielcy tragikowie“,
umieszczeni w górnem „otoczu“ widowni:

zeszedł księżyc w drzew suchym przezroczu
i w tym dziwnym odbłasku księżycy
sterczą ruiny (*sic*) i w głazach świątynie.

Tutaj to na rozmowie i rozmyślaniach upływa owym
duchom noc. Gdy świt się zbliża:

Mgły sine idą od pól,
wiatr ustał, — drży po fali
kobierzec złotolistych szmat.

Duch odchodzącego w śmierć człowieka w ostatnim już
drgnieniu ziemskości pragnie upoić się urokiem parku:

O Panie, nie szczędź mi promyka,
daj słyszeć jeden śpiew litosny,
daj jeszcze słyszeć szept tych drzew.

Oto się mój obłądny słuch
tych czepia drzew...

Ruiny sceny przypominają temu duchowi ruiny oj-
czyzny...

Scena ostatnia — po dwóch poprzednich wielkich
scenach fantastycznych kończąca akcję dramatu real-
nego — rozgrywa się również ze współudziałem krajo-
brazu parkowego i jego nastroju. W szary, zlekka śnie-
żysty ranek „w alejach Ujazdowskich“:

Drzewa wielkim schyliły się skłonem
beźlistnych, zczerniałych gałęzi.
Cała droga liściem uścielona,
które wiatr rozgania drgające.

Książę Konstanty, stojący na rubieży losów, za pośred-
nictwem tych liści rozmawia z sobą, z Polską i przezna-
czeniem.

Słyszysz ty ten szum liści i w liści pogwarze
Szepty —?

Szlit, szlit, — — szlit, szlit... te liście marzą...

Liście spadły, tak drogę zaścieliły całą.
Liście suche, szlit, szlit...

Zarówno więc w akcji realnej, jak fantastycznej ma udział nastrój Łazienek. Rozpościera się on poprzez cały utwór.

Jak zresztą Wyspiański był owiany czarem łazienkowskim i jak cały dramat pragnął postawić w promieniu jego działania — tego dowodem najlepszym umieszczenie na okładce *Nocy Listopadowej* kolorowej planszy z wykonanym przez samego poetę obrazem tej części Łazienek, w której rozgrywają się dwie sceny przedostatnie. Fragment wyspy i amfiteatru, ciemne fiolety drzew, zbłękitniona o szarym jakby poranku jesiennym powierzchnia stawu-Acherontu, a w głębi seledynowe ściany pałacu i granatowa plama północnej części parku: — to idealna dekoracja, która wprawdzie nie odpowiada we wszystkim istotnemu wyglądowi Łazienek, ale pięknnością swoją zapada w naszą pamięć i — wciąż przy czytaniu obecna — jeszcze umacnia wrażenie poezji.

2.

Elementy wszakże dziejowe i elementy topograficzne nie wyczerpują jeszcze całej poezji *Nocy Listopadowej*. Stanowi o niej w wybitnym również stopniu czynnik trzeci: postaci bogów starożytnych. Ten dopiero świat mitologiczny, mieszając swój nastrój z nastrojem czasu i miejsca, wytwarza ów szczególny, z niczem nie dający się porównać czar dramatu.

Ten świat mitologiczny ma w dramacie rolę ważną a bardzo osobliwą. Nie jest on ani wizją senną jakiegoś człowieka (na podobieństwo postaci ze środkowych aktów *Hanusi* Hauptmanna, ani też hallucynacją (jak

Strach i Imaginacja w *Kordjanie*); nie jest on wogóle żadnem przywidzeniem realnych aktorów. Nie są to jednak również obiektywne symbole allegoryczne — jak np. Fama w *Henryku IV* Szekspira, Sława w *Legjonie*, lub Ktoś Szary w *Życiu Człowieka* Andrejewa. Nie są to także duchy, wywołane zaklęciem ludzkim, na podobieństwo widm z drugiej części *Dziadów*. — Z duchami *Dziadów* posiadają te postaci jedną tylko cechę wspólną: cechę realnego istnienia; nie są jednak wcale, tak jak one, zależne od świata ludzkiego: owszem, są od tego świata wyższe i mają w pewnych (przez Przeznaczenie określonych) granicach władzę nad nim: mogą dla ludzi być widzialne lub niewidzialne, objawiać się im we śnie lub na jawie, mówić z nimi, pomagać ich działaniom albo je krzyżować. Poeta obdarzył te postaci nie tylko imionami, ale także atrybucjami, legendą i symboliczną treścią bóstw helleńskich. Bóstwa te uczestniczą w akcji ludzkiej jak u Homera; dzięki temu niektóre ustępy *Nocy Listopadowej* sprawiają wrażenie jakiejś *Iljady* polskiej.

Nie o to wszakże Wyspiańskiemu chodziło, aby utwór swój wedle *Iljady* stylizować. Prócz bogów homerowskich, jak wiadomo (zaznaczył to w książce *Antyk Wyspiańskiego* Tadeusz Sinko), mamy tam jeszcze dwie inne grupy bóstw: nasamprzód dwie boginie eleuzyńskie — Demeter i Korę, a następnie — również niehomerowskie — Niki, boginie zwycięstw. Traktuje też poeta te postaci mitologiczne pozornie tylko na sposób homerowski: stosunek ich wprawdzie do ludzi i do Przeznaczenia jest (jak wykazał prof. Sinko) taki sam, jak u Homera, posiadają one tradycyjny mitologiczny charakter i tradycyjne sfery czynności; ale stosunek poety

do nich jest odmienny od homerowego. Stosunek ten nie ma oczywiście znamienia religijnej wiary. Bogowie, zachowując swoją istotę mitologiczną, stają się symbolami pewnych osobistych przeświadczeń poety: historjoficznych czy metafizycznych; — przez uczestnictwo zaś w wypadkach 1830 roku, przez głębokie zainteresowanie się sprawami polskimi i wreszcie przez osobliwy związek z gruntem warszawskim — nabierają charakteru jeszcze bardziej swoistego: — stają się prosto środkami artystycznymi, za których pomocą poeta wyraża złożone sploty uczuć i myśli, które w nim wywołuje pamiętne dzieło powstania.

Nie mogąc nadać tym postaciom miana aktorów realnych w sensie ścisłym, nie mogąc ich również określić jako obiektywne znaki symboliczne, najsluszniej bodaj postąpimy, określając je jako elementy specjalnej sztuki Wyspiańskiego, którąby można nazwać muzyką literacką.

Wyspiański lubił w dramatach swoich posługiwać się środkami zaczerpniętymi z dziedzin pozaliterackich. — Był to oryginalny fenomen: — wielki poeta, który jednocześnie nie był wielkim pisarzem. Sztuka słowa nie zawsze mu dopisywała. Miewał on często niefortunne pomysły leksykalne, w niewłaściwym znaczeniu używał wyrazów, archaizując — plątał formy: zawodziła go wogóle intuicja językowa. Styl jego jakże często bywa ciężki i mętny, jakże często razi brakiem zestroju w swoich elementach. Prawda, że mimo tego poeta zdobywał się nieraz na wyrażenia świetne, na obrazy nieporównane, ale na ogół — na wypowiedzenie jego bogatych, skomplikowanych, a wybitnie indywidualnych uczuć i wyobrażeń — jego środki literackie wystarczyć mu nie

mogły. Stąd ta stała skłonność do wspomaganiania się środkami innymi: przedewszystkiem skłonność muzyczna.

Wiadomo, że Wyspiański poważniejszą swoją twórczość pisarską zaczął od tekstów do oper. Ideałem jego była literacko-muzyczna sztuka wagnerowska. Ponieważ brak mu było odpowiednich zdolności do technicznego opanowania muzyki, marzył przeto od młodych lat, aby przyjaciela swego Opieńskiego wychować sobie na spółtwórcę i pomocnika w dziale muzycznym. Zachowały się w korespondencji poety niektóre ze wskazówek „kompozytorskich“ dla przyjaciela. Kiedy z biegiem lat taka spółtwórczość okazała się niemożliwą, musiał Wyspiański inaczej sobie radzić. Zaczął spożytkowywać — dla wytwarzania odpowiednich nastrojów — przedewszystkiem te wszystkie środki literackie, które najbardziej zbliżają się do elementów muzyki. Posługiwał się więc bardzo obficie onomatopejami i alliteracjami. Posługiwał się dalej refrenami i wszelkiego wogóle rodzaju powtórzeniami. Wprowadzał też często do swych utworów popularne melodje (np. w *Weselu*, *Akropolis*), dawał scenarjuszowe wskazówki co do stosowania w różnych dramatach prostszych środków muzycznych (np. tam-tamu w *Wyzwoleniu*); w *Warszawiance* znaną pieśń narodową uczynił głównym narzędziem wyrazu dramatycznego. Dla zaznaczenia ekspresji muzycznej oraz dynamiki w mowie aktorów stworzył niesłychane mnóstwo oryginalnych znaków przestankowych (kombinując znaki pisarskie zwykłe).

Obmyślił też Wyspiański jeden jeszcze, całkowicie oryginalny środek: jął wprowadzać do swych dzieł obok personelu realnego osobliwy personel fantastyczny: postaci z posągów, obrazów, z tradycji literackiej i reli-

gijno-mitycznej. Kazał mówić i działać figurom z grobowców i gobelinów wawelskich, sprowadził z obrazu na deski sceniczne matejkowskiego Wernyhoreę, wywołał z ballad Mickiewicza Świtezianki... Każdy z tych fantastycznych aktorów, przez swoją historyczną czy symboliczną treść, wciąga z sobą na scenę cały łańcuch asocjacyj wyobrazeniowych i uczuciowych. W miarę zaś rozwijania się akcji dramatu te asocjacje wzbogacają się, komplikują i wiążą wzajemnie: aż stają się tkaniną asocjacyjną, która właśnie odpowiada zamiarom poety, która mu nareszcie pozwala wyrazić jego niezwykle stany duchowe. — Często przytem za mało liczy się Wyspiański z wymaganiami techniki i logiki literackiej, często popada w chaotyczność, — ale wrażenie, zwłaszcza w teatrze, osiąga. — Wiemy mniej więcej, jakie były atrybucje i jaka historia bogini Kory. Ale przenieść Korę do Warszawy z r. 1830, postawić przed pomnikiem Sobieskiego w Łazienkach, kazać jej tu powtórzyć koleje odwiecznego jej misterjum, dodać za akompanjament jej słowom muzykę jesienno-wichru, powiązać misterjum z historją wybuchu rewolucji listopadowej i odbić to wszystko w zwierciadle historjozoficznem: — to naprawdę pomysł przedziwny i w literaturze dotychczas niebywały. — Aljaż różnorodnych elementów, które tu w grę wchodzi, wytwarza tkaninę nastrojową o zupełnie szczególnej subtelności. Powstaje przez to system środków artystycznych, stojących jakby na pograniczu różnych sztuk: posiadają one plastyczną wyrazistość obrazów i posągów, wiele treści znaczeniowej, właściwej tworum literackim, a ponadto rozlewność nastrojową, w ogólnym tylko charakterze dającą się określić, co najbardziej przypomina muzykę.

Ze Wyspiański tak właśnie traktował postaci fantastyczne w *Nocy Listopadowej*, tego niezbity dowód posiadamy w notatach jego, skreślonych w lipcu 1904 r. (więc równocześnie z ostatnimi korektami dramatu w formie książkowej, albo zaraz po nich), a zatytułowanych: *DO „NOCY LISTOPADOWEJ“ CZĘŚĆ MUZYCZNA*. Z muzyką właściwą notaty te mało mają wspólnego i ze stanowiska muzycznego można je uważać za bezwartościowe. Utrzymane są one w duchu skrajnej „programowości“, przewyższającej najjaskrawsze nawet pomysły Berlioza i Ryszarda Straussa; ani razu nie wypowiedziada się tu Wyspiański w kategoriach ściśle muzycznych. Jest to opowiadanie, a dotyczy, rzecz charakterystyczna, wyłącznie postaci mitologicznych z dramatu. Właściwie słuszniejszą rzeczą byłoby nazwać je „programem literackim“ czy „literacko-muzycznym“ (w duchu terminu poprzednio użytego). Informuje nas ono o tych szczegółach z przygód bogów w Warszawie, które w tekście dramatu pozostały niedopowiedziane, a w ten sposób poważnie się przyczynia do rozjaśnienia treści dzieła. W każdym razie widać tu wyraźnie, że najbardziej „muzycznymi“ częściami dramatu były dla Wyspiańskiego sceny z bogami.

3.

Pojmując w sposób programowy muzykę właściwą, tem bardziej musiał Wyspiański posiadać pewną programowość w odniesieniu do swojej „muzyki literackiej“. Podstawy tej programowości mogą być dziwne, ale niewątpliwie istnieją i w wielu wypadkach dadzą się wykryć. Wszystkie postaci „fantastyczne“ muszą się przecie wiązać z dramatem realnym wedle jakichś zasad.

Jakże jest w *Nocy Listopadowej*? Jak wiąże się w tym utworze z dramatem i tłem realnem świat bogów antycznych? — Na pytanie to odpowiadano rozmaicie; przeważają wszakże dwa mniemania. Wedle jednego postaci mitologiczne wypływają tutaj z epoki, w której rzecz się dzieje; wedle drugiego łączą się ściślej z tłem topograficznem, na którym odbywa się dramat.

Józef Kotarbiński i Antoni Mazanowski wyrazili przypuszczenie, że Wyspiański chciał uprzytomnić przez postaci bogów klasyczny charakter literatury i wogóle kultury Królestwa Kongresowego. Oczywiście, w związku z tem, musiał się nasunąć zarzut nietrafności, bo nasz klasycyzm przedewszystkiem — koło r. 1830 już dogorywał, powtóre zaś — nie posiadał on zgoła charakteru greckiego, ale rzymsko-francuski. — Adam Grzymała-Siedlecki mimochodem spróbował interpretacji tegoż (historycznego) typu, lecz w inny sposób. Interpretacja to zresztą cząstkowa, bo dotyczy tylko pożegnania Demetry i Kory. Otóż wedle Siedleckiego „może“ to być „wizja“ „poetycka“ Goszczyńskiego: wizja „może reminiscencyjna z lektur, z natchnień“. Gdyby tak było, byłby to pomysł niefortunny: bo Goszczyński, człowiek niewielkiej wiedzy, o kultach eleuzyńskich i ich symbolice napewno nie rozmyślał. — Zresztą ani jedno, ani drugie przypuszczenie nie ma oparcia w tekście. — O naszej literaturze klasycznej zgoła niema mowy w *Nocy Listopadowej*: przeciwnie — cytowany w niej jest romantyczny Lamartine i romantyczny Mickiewicz; w teatrze grają romantyczny wodewil o Fauście. Z reprezentantów zaś „klasycznej“ kultury ogólnej tych czasów jeden Chłopicki ma większą rolę; Chłopickiemu jednak objawia się z pośród bogów jedna tylko Nike Napoleonidów: jedyna

nowożytna i pozbawiona piętna helleńskiego przedstawiciela bożej sfery. — Co się tyczy Goszczyńskiego i innych młodych rewolucjonistów — ich erudycja grecka (zgodnie z prawdą historyczną) nigdzie zaznaczona nie jest: Goszczyński ledwo o Harpji raz wspomina. — Lelewel tylko i Bronikowski (jak widać ze sceny VI) są bardziej spoufaleńcy ze światem helleńskim. Bronikowski (występujący epizodycznie w tej scenie) zdaje się być odczytanym w *Odysei* (mówi o „Ulissie“ i Palladzie), Lelewel zaś obraca się ze swobodą wśród greckich wyobrażeń religijnych (mówi o Hermesie, Palladzie, Kloto i o Bogu-Przeznaczeniu). Specjalnie jednak za to historyk-erudyt uprzywilejowanym od bogów nie jest: ukazuje mu się w półśnie Hermes, a na jawie Nike Cheronejska, i nikt więcej. — Ileż większego zaszczytu dostępuje Księżna Łowicka! Objawia jej się Kora, Niki; Ares ją nawet bierze za kochankę; a przecież nie ma ona żadnego klasycznego „przygotowania“; zaklina się tylko na „Jezusa“ i „Najświętszą Panią“! — Podobnie i Wysocki, wybraniec Pallady, na „Jezusa i Marję“ się zaklina. — Pamiętać też trzeba i o tem, że kilka postaci z personelu boskiego (Demeter, Hekate i Eumenidy) wcale się ludziom (nawet we śnie) nie ukazuje, że objawieniami wizyjnymi względem ludzi bogowie wogóle nie szafują i działają często niewidzialni dla nich.

Związku tedy postaci mitologicznych z historyczną stroną tragedji za bardzo ścisły bynajmniej uważać nie można.

Już też w r. 1904 niepospolicie bystry krytyk i doskonały znawca metod twórczych Wyspiańskiego Stanisław Lack podał inną interpretację tej sprawy. Nie zaprzeczając, że Wyspiański mógł mieć pewne intencje hi-

storyczne, wskazał on przede wszystkim na to, że figury mitologiczne *Nocy Listopadowej* ściśle się wiążą z terenem jej akcji i ze szczegółami klasycznymi Łazienek. Dramat ten jest wedle niego, tak jak liczne inne utwory Wyspiańskiego, „tragedją gruntu, na którym wypadki się odbywają, i ducha tego gruntu i czasu“. Teren jest nawet podług Lacka „punktem wyjścia“ koncepcji dzieła; droga więc do jego poznania wiedzie poprzez poznanie Łazienek.

W pięć lat później rozwinął podobne myśli Adam Grzymała-Siedlecki, częściowo zresztą, jak wiemy, zwolennik interpretacji historycznej, a rozwinął je, opierając się na analizie psychologicznej usposobienia poety. Stwierdziwszy, że Wyspiański był nadzwyczajnie wrażliwy i że wielką rolę w jego twórczości odgrywała jego intensywna (a uczuciowo zawsze zabarwiająca się) pamięć plastyczna, szczególnie w zakresie topografji, wypowiedział Siedlecki przekonanie, że cała *Noc Listopadowa* „zrodziła się z zachwyty nad Łazienkami“, że spostrzeżenia łazienkowskie stały się dla poety „plazmową komórką pierwszego natchnienia“ i że według nich ułożyła się „linja dramatyczna“ utworu, — a dotyczy to zarówno ludzi jak bogów.

Wyspiański Łazienki zwiedzał; że wywarły na nim wrażenie, tego liczne dowody mamy w rozważonych poprzednio dekoracjach i wzmiankach naszego dramatu. Że więc wrażenia łazienkowskie (czy ich wspomnienia) odegrały przy koncepcji *Nocy Listopadowej* rolę poważną, to można uważać za rzecz pewną. Gdy się zaś przypomni, że fantazja Wyspiańskiego, przy całej swojej lotności, lubiła sobie zakreślać granice lokalne (przykładem *Akropolis*), wysoce prawdopodobnem istotnie staje

się przypuszczenie, że i personel bogów, uczestniczący w wypadkach 1830 r. z Łazienek również i ich nastroju ród swój wywodzi; to też na wspomnianą hipotezę Siedleckiego zgodził się całkowicie w swojej uczonej książce Tadeusz Sinko.

4.

Niestety jednak Stanisław Lack, jak się zdaje, nigdy w Warszawie nie był, szczegółowo więc zbadać stosunku dzieła poetyckiego do terenu nie mógł, a Grzymała-Siedlecki, trafnie zarysowawszy myśli swoje w ich konturze ogólnym, przy szczegółach zbłąkał się na bezdroża. Zna on Warszawę dobrze, ale zaszкодziła mu okoliczność, że książkę o Wyspiańskim pisał poza Warszawą (wydana została w Krakowie). Obraz Łazienek zatarł się widać wówczas nieco w jego pamięci; odpowiednia zaś literatura informacyjna widocznie mu nie była dostępna: wskutek tego przedstawił Łazienki niezupełnie zgodnie z rzeczywistością, a przez to musiała uciepieć i interpretacja *Nocy Listopadowej*. Wszystkie informacje Siedleckiego powtórzył bez sprawdzenia Sinko, który sam, przed wydaniem książki o Wyspiańskim, Warszawy nie zwiedzał. — W ten sposób rozpowszechniła się pewna legenda, zarówno o Wyspiańskim, jak o Łazienkach.

A. Grzymała-Siedlecki napisał, że aleje Łazienek są „usiane bogami“. Przy jednej z nich, jak powiada, „jest Pluton, do którego w podziemia co rok o listopadowej porze schodziła Kora“; na tarasie zaś przed pałacem znajduje się „współleżąca postać“ matki Kory — „Ceres-Demeter“. Te to posągi, wedle Siedleckiego, mogły nasunąć poecie pomysł wprowadzenia bogów starożytnych

do dramatu historycznego; obrazy bogów widocznych mogły przez asocjacje wywołać myśli o innych bogach, których wprawdzie w Łazienkach niema, ale którzy byćby mogli: a tak ogród królewski zaludnił się postaciami mitologicznymi.

Sinko, streszczając poetycką prozę A. G.-Siedleckiego, wywiódł z niej, że posąg Plutona znajduje się wśród innych posągów „przy alei, prowadzącej do pałacu belwederskiego“.

Otóż mamy tu do czynienia z kilku niedokładnościami i nieporozumieniami.

(1). W Łazienkach, ściśle biorąc, niema żadnej alei, którąby można uważać za wiodącą do pałacu belwederskiego, bo pałac ten oddawna z parkiem łazienkowskim bezpośredniego połączenia nie posiada.

(2). Posągów przy alejach parkowych w Łazienkach jest ogółem siedem. Ustawione są one w trzech grupach i skoncentrowane wszystkie dokoła stawu środkowego. Trzy posągi stoją tuż przy tarasie pałacowym od jego strony zachodniej; dwa od wschodniej — również w bliskim sąsiedztwie tarasu; dwa wreszcie stoją nieco opodal, poza teatrem. — Prócz tego kilka posągów znajduje się na tarasie.

(3). Nigdzie — ani przy alejach, ani na tarasie niemasz Plutona.

(4). Wpół-leżąca postać kobieca na tarasie nad wodą to wcale nie Demeter. Trzyma ona w ręce wiosło, przedmiot nie należący do symboliki eleuzyńskiej, a jest allegorycznym wyobrażeniem rzeki Wisły. (Po drugiej stronie tarasu, jako *pendant* do Wisły, znajduje się posąg, przedstawiający Bug: w postaci pół-leżącego starca, opartego o wołu i dzierżącego w ręku róg obfitości).

Zresztą, gdyby nawet byli tam i Pluton i Demeter, Wyspiański nie mógłby ich widzieć.

Wyspiański bowiem zwiedzał Warszawę jeden jedyny raz tylko, a było to zimą w ostatnich dniach stycznia i pierwszych dniach lutego 1898 r.: w tych zaś czasach, o tej porze roku, wszystkie posągi ogrodowe w Łazienkach były zakryte dla oczu widza ochronnymi budkami drewnianymi. Poeta tedy na temat posągów owych mógł co najwyżej fantazjować — wedle nastroju i (możliwych) informacji przewodnika — żywego czy drukowanego.

Jest to rzecz przykra, że krytycy, zmuszeni dużo czasu przepędzać nad książkami, nie zawsze mogą sobie pozwalać na dłuższe przechadzki. A. G.-Siedlecki miłuje Łazienki bardzo, odczuwa ich urok nader subtelnie, spędził w nich nawet kiedyś, — jak wiemy z jego książki — całą noc letnią, ale najwidoczniej nie bywał w nich zimą. Inaczej bowiem nie byłby popełnił takiej omyłki (tem więcej, że on to właśnie pierwszy ustalił datę wycieczki warszawskiej Wyspiańskiego).

5.

Posągów parkowych poeta nie widział. Ale i bez nich miał w Łazienkach wiele do oglądania. A nie ulega wątpliwości, że zwiedzał je uważnie (sama mnogość wzmianek w *Nocy Listopadowej* wymownie świadczy o tem); nie ulega też wątpliwości, że wielkie na nim wywarły wrażenie. Ciekawy dowód tego starał się przytoczyć znowu Adam Grzymała-Siedlecki (krytyk wogóle w badaniach nad Wyspiańskim bardzo zasłużony). Oto w ostatniej scenie *Nocy Listopadowej* ukazuje nam poeta

Aleje Ujazdowskie pod śniegiem („sanie zajeżdżają w głębi“ — mówi scenarjusz); tymczasem ze źródeł historycznych (znanych Wyspiańskiemu), wiadomo, że pierwsze dni powstania 1830 r. były bezśnieżne. Wedle Siedleckiego rzecz tłumaczy się tem, że Wyspiański widział pewno Łazienki pod śniegiem w r. 1898, takimi je zapamiętał, a że do swoich wspomnień, zwłaszcza wzrokowych, był „lirycznie“ przywiązany i lubił je upamiętniać, że zresztą narzucały mu się one z wielką siłą, musiał więc i temu wspomnieniu — choć w jednej scenie — dać wyraz. — Może istotnie tak było; choć wobec braku dokładnych dat sprawdzić to trudno. Notaty obserwatorjum meteorologicznego mówią o śniegach w Warszawie przed 27 stycznia i po 3 lutego 1898 r.; dni od 27 stycznia do 3 lutego były ciepłe i dżdżyste. Może jednak w Łazienkach trochę śniegu mógł być Wyspiański widzieć i wówczas.

Tak czy owak, — kiedy się poeta zbliżył do pałacu królewskiego, zobaczył

...— krzewy, co najdroższe,
w zimowej, słomianej uwięzi; —

zobaczył nadto szereg wielkich drewnianych pudeł — niby trumien, — w których, jak się z łatwością mógł domyślić, spoczywały klasyczne posągi.

Poeta słyszał był zapewne przedtem o Łazienkach, jako o wdzięcznem rokokowo-klasycznym cacku, wytworze radosnej sztuki XVIII wieku („prześliczne Łazienki... wśród rozkosznego gaju“: tak mówi o nich Bazykowski). A oto zobaczył je jakby w całunie grobowym. Odbiciem zapewne ówczesnego wrażenia są wiersze *Nocy Listopadowej*:

Oto wszystko widzicie umarłe,
powiędłe i zgasłe i zbladłe;
ziemia się stała jako trup,
drzewa obnażone z szat...

Jeśli po głowie Wyspiańskiego snuły się już wówczas te myśli, które w kilka lat później miały się stać podstawą jego poglądu na świat, myśli o wieczystej — palingenezyjskiej — przemianie życia w śmierć i śmierci w życie, — to obraz, który miał przed sobą, mógł te myśli przytrzymać i pogłębić. — Przytrzymać je mógł też widok, który rzucił się w oczy poecie przy uważniejszym spojrzeniu na pałac.

Na balustradzie nad gzymsem fasady mógł Wyspiański zobaczyć jedyne w tej części Łazienek nieosłaniane przed zimą posągi kamienne. Czy można wątpić, że turysta, poeta i plastyk rzucił na nie okiem ciekawem? A jeśli to uczynił, musiał ujrzeć przedewszystkiem cztery duże figury ciosowe, stojące na szczycie fasady środkowej pałacu.

Są to postaci niewieście, przedstawiające cztery pory roku. Mamy więc tu nasamprzód — od strony wschodniej — Wiosnę: — z girlandą kwiecistą w ręku, z wiankiem u stóp. Po niej następuje Lato: — kobieta z głową wzniesioną, trzymająca obiema rękami przerzuconą przez ramię gałąź czy też pęk ziół. Trzecia figura to Jesień: — ręką prawą przyciska do siebie wazon napełniony owocami; w lewej ręce trzyma wspaniałe grono winne. Na końcu szeregu widnieje Zima: — postać szczelnie otulona płaszczem, dźwigająca coś dużego i ciężkiego.

Ten pochód pór roku — upostaciowanie kolejnych przemian w życiu natury — mógł uderzyć i zastanowić poetę. Odbywa się ten wieczysty pochód na dachu histo-

rycznego pałacu: mógł przeto dumaniom nadać charakter historjofobiczny. A że poeta, jak wiadomo, chętnie myślał plastycznemi kategorjami mitologii, mógł mu się przypomnieć już wówczas mit o Demetrze i Korze, władczyniach żywych sił przyrody.

Dziś, kiedy patrzymy na figury z nad balustrady pałacowej przychodzi nam na pamięć scena III *Nocy Listopadowej*:

DEMETER

Patrz! wszystkie pędy pomannieją,
gdy nocą wichry powieją;
patrz oto martwy konar drzew.

KORA

Pamiętaj, matko, wczesny siew...

6.

Jak widać z tekstu *Nocy Listopadowej*, do rzeczy, które najbardziej opanowały wyobraźnię Wyspiańskiego w Łazienkach, należał teatr ponad stawem. Zimą w jego okolicach park bywa zazwyczaj pusty, to też poeta bez skrępowania mógł przeskoczyć niską furtkę i dostać się do amfiteatralnego okola, skąd dopiero mógł się zorjentować w ugrupowaniu posągów „przeciw sceny“, o których mówi w scenariuszu do obrazu IX dramatu; samych posągów jednakże i tu widzieć nie mógł ze względu na osłony zimowe.

Plansza na okładce *Nocy Listopadowej* daje nam widok z lewej strony amfiteatru. Aby jednak poeta na miejscu robił jakiś szkic, przypuścić trudno; z przeinaczeń w perspektywie i proporcjach widać, iż rzecz była wykonana nie z natury.

W rzeczywistości pałac jest znacznie bliższy wyspy teatralnej, niż to przedstawia plansza Wyspiańskiego. Kształty jego inaczej się też oku rysują. Cała budowla zwrócona jest do amfiteatru pod kątem nieco rozwartym, a nie ostrym, jak u Wyspiańskiego. Przedewszystkiem jednak uderza na planszy brak belwederu pałacowego, który z wysokości widowni amfiteatralnej rysuje się wyraźnie i okazale. Przyczyny jednak tego braku można bodaj wyjaśnić.

Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa Wyspiański, zwiedzając Warszawę, posługiwał się drukowanym przewodnikiem. Wolno przypuścić, że był to świeżo wówczas wydany, tani i bardzo popularny *Przewodnik Ilustrowany po Warszawie, Łodzi i okolicach fabrycznych* (drukowany u E. Skińskiego w r. 1897). Do tej książeczki, opatrzonej niezłemi zdjęciami fotograficznymi, zaglądał pewno poeta i później, aby sobie w pamięci różne szczegóły odświeżyć. Przypuszczenie zyska na prawdopodobieństwie, gdy zważymy, że na str. 227 tej książeczki znajduje się widok tej samej części Łazienek, z tego samego miejsca, w tym samym wykroju, co na planszy *Nocy Listopadowej*; pora roku nawet jest ta sama: jesienna. Lecz nie dość na tem! Bo oto na widoku tym również nie mamy belwederu pałacowego. Winą tu była lichota drukarskiej reprodukcji: belweder gdzieś się zataił wśród linii gałęzi drzew. Takie przypadki mają czasami wpływ na bardzo wybitne dzieła. Wyspiański, przygotowując planszę okładkową do *Nocy Listopadowej* w sześć lat po zwiedzeniu Warszawy, wspomagał widać swoją pamięć fotografią z *Przewodnika*; nie widząc na niej belwederu, nie uwzględnił go na swoim obrazku. Uderza to tem bardziej, że wcale wyraźnie występują

na nim sylwety posągów z nad gzymsu. Przez te zmianę pałac łaazienkowski nabrał jeszcze więcej charakteru klasycznego, niż go posiada w rzeczy samej, i śmiało może o nim mówić chór sceny VIII, że jest to „dom, stawion Hellenów sztuką“.

W perspektywie nie zastosował się Wyspiański do wskazówek fotografii; ale bo też jemu więcej niż o prawdziwość widoku chodziło o odpowiedni nastrój; zarówno też jak rzeczywistość posiadał dla niego znaczenie ten obraz, który pod wpływem wrażeń i pod przetwórczym działaniem fantazji utrwalił się w jego pamięci.

A wrażenia poety z wyspy łaazienkowskiej musiały być silne, koloryt zaś tych wrażeń był widocznie pośępny. Dekoracyjne ruiny teatru — zimą — na tle bezlistnych drzew — wyglądają istotnie smutno. Ponuro również wyglądają kamienni „tragikowie“ w osłonach z desek. — Zakątek ten przypomniiał poecie widocznie böcklinowską *Toteninsel*. To też w scenie IX *Nocy Listopadowej* „Teatrum Stanisława Augusta“ staje się jakąś wyspą śmierci, do której przywodzi swoją ponurą łódź starzec Charon, do której zlatują się nieśmiecie „przejęte trwogą“, zawiedzione boginie zwycięstw.

7.

Nie mniej silnie od wyspy oddziałał na poetę posąg Sobieskiego. Uderzył go swoim kształtem plastycznym i zarysował mu się jako symbol bohaterskiej tradycji a zarazem mściwej sprawiedliwości dziejowej. — Takie znaczenie ma w dramacie posąg dla spiskowców.

On wie i czuje
to co czujemy my —

<http://rcin.org.pl>



powiada o nim Nabelak; Goszczyńskiemu zdaje się, że kamienny król „rozkaz daje“ belwederczykom. — W podobny sposób traktuje go i sam poeta, kiedy w programie muzycznym każe mu „ruszyć w galopie“ na wezwanie Eumenid (antrakt III), w scenie zaś IV udziela mu roli niebieskiego mściciela i wizją jego straszy Konstantego. Konstanty nazywał go przedtem ironicznie „czarodziejem białym“ i „świecącym bohaterem“; po napadzie wszakże spiskowców czarodziej ten przeraża go:

...— koń jego parska
 pianą i wyrzuca mnie krew za koszulę [?].
 On na koniu, sam śnieżny król, — wskazał buławą,
 a koń kopytem w pierś, — w pierś moją bije, —
 tratuje mnie, — na moje wdarł się łóżel!
 A rycerz król z kamienia krzyknął: Heljodorze!!!

Konstantemu, jak z tych (cokolwiek mętnych) słów wynika, wydaje się, że będzie ukarany przez zjawę na koniu, jak świętokradca Heljodor z watykańskiego fresku Rafaela.

Na tak szerokie potraktowanie pomnika Jana III wpłynęły niezawodnie obfite wzmianki o nim u wszystkich historjografów powstania (od Hoffmana do Barzykowskiego), przedewszystkiem jednak zapewne osobiste wrażenia poety z r. 1898.

8.

Wobec tytułu dowodów dobrej znajomości Łazienek — uderza nas, jako coś zupełnie z niemi sprzecznego, scenarjuszowa wskazówka obrazu II i szereg wzmianek zarówno w tym obrazie, jak w IV-ym, wedle których z okien pałacu Belwederskiego mamy widzieć w oddale-

niu staw parkowy i „posąg konny biały“! Jak to sobie wyjaśnić? Bo przecież w rzeczywistości widok taki jest zupełnie niemożliwy. Kotarbiński przypuszczał, że poeta „nie orjentował się zasadniczo w topografii Łazienek“ i że pomieszał Belweder z pałacem Łazienkowskim. — Tak jednak nie jest. Pałac Łazienkowski występuje jako teren akcji w scenie VIII, sceny zaś II i IV noszą wyraźny nagłówek: *SALON W BELWEDERZE*. Wyspiańskiemu były wprawdzie właściwe homerowe zdrzemnięcia (dość dużo wskazał ich prof. Sinko), w scenariuszu mogłyby się znaleźć łatwiej, niż gdzieindziej, bo poeta scenarjusze „dopisywał... dopiero do korekt drukarskich“ (jak stwierdza przyjaciel jego Adam Chmiel): — duża jednak ilość ważnych szczegółów treściowych wskazuje wyraźnie, że scena VIII rozgrywa się gdzieindziej, niż II i IV. — Wyspiański nie pomieszał Belwederu z Łazienkami, ale najwidoczniej wadliwie sobie Belweder zlokalizował.

Dwie rzeczy prawdopodobnie na to się złożyły.

Przedewszystkiem, będąc w Warszawie, Wyspiański wcale pewno Belwederu nie widział. O pałacu tym mógł być wówczas chwilowo zapomnieć albo wziąć za niego jaki inny gmach. Niema w tem nic tak bardzo dziwnego. Poeta może zwiedzał Łazienki sam i na jedyny z nich widok pałacu Belwederskiego (od drogi głównej), mógł nie natrafić. Przewodniki ówczesne o Belwederze również się nie rozpisywały; wspomniane wydawnictwo E. Skińskiego podaje o nim tylko krótką i niejasną notatkę. Mimo więc bytności w Warszawie mógł mieć poeta wyobrażenie fałszywe lub mgliste.

Ostatecznie zaś mógł go zdezorientować Barzykowski, którego studjował jako źródło historyczne przy pi-

saniu dramatu. — A ten historjograf powstania listopadowego bywa czasami nieściśły. Nieściśłości też dopuszcza się, opisując Łazienki. Belweder od szkoły podchorążych jest wedle niego odległy „o kilkaset kroków“. A oto jak przedstawia Barzykowski w swojej *Historji powstania listopadowego* zbieranie się spiskowców w gaju łażienkowskim: „Noc była jasna, księżyc oświecał cały horyzont, tysiące gwiazd jaśniało, — przez ogołcone z liści drzewa widać było z jednej strony Belweder, z drugiej pomnik Sobieskiego“. W rozrosłym, gęstym gaju łażienkowskim w r. 1830 niełatwo pewno było o miejsce, z któregooby jednocześnie i Belweder i posąg królewski można było widzieć, bo i dziś jeszcze takiego miejsca niema! — Wyspiański jednak Barzykowskiemu uwierzył, a oczarowany snąc jego romantycznym obrazem, postanowił wprowadzić na scenę obraz podobny. Wywnioskowawszy, że, skoro skądś z ogrodu widać było i Belweder i pomnik, to z Belwederu — ze wzgórza — pomnik ten również będzie widoczny, przepisał scenie znaną perspektywę obrazu II.

W której jednak stronie szukać tego „Belwederu Wyspiańskiego“? — Mamy na to dwie wskazówki w tekście. W scenie III („pod posągiem“) jeden ze spiskowców robi uwagę, że Sobieski „w stronę Belwederu wskazuje“. Sobieski — jak wiadomo — wskazuje bynajmniej nie w stronę Belwederu, ale na zachód — w stronę Pomarańczarni, Obserwatorium Astronomicznego i Szpitala Wojskowego. — Druga wskazówka zgodna jest z pierwszą. Wysocki (w scenie I), przedstawiając plan powstania podchorążym (w gmachu szkoły), powiada do nich: „Przelecimy koło Belwederu ku miastu“. Otóż naprawdę droga z oficyn łażienkowskich (gdzie była szkoła pod-

chorążych piechoty) wcale nie wie dzie koło Belwederu: przechodzi natomiast w pobliżu wspomnianych tylko co trzech gmachów.

Najprawdopodobniejsza tedy rzecz, iż Wyspiański Pomarańczarnię brał za pałac Belwederski. Pomarańczarnia stoi na wzgórku, dzieli ją od mostu na dzisiejszej Agrykoli kroków kilkaset (co właśnie Barzykowski pisał o Belwederze), sylweta jej zdaleka rysuje się monumentalnie. Perspektywę tylko źle poeta przedstawił: z okien Pomarańczarni posągu już nie widać. (Mamy więc tutaj niedokładność w ocenie dystansu, podobnie jak na planszy okładkowej.)

Przypuszczenia powyższe tłumaczą nam omyłkę poety, tak drażniącą dla wszystkich Warszawian, oglądających *Noc Listopadową* na scenie. A omyłki wytłumaczone o wiele mniej rażą, niż niewytłumaczone.

W świetle tych wyjaśnień możemy też lepiej zrozumieć koszarową wizję W. Księcia. Księciu się zdaje, że Sobieski najeżdża na niego koniem, a to stąd, że konny posąg widzi on ciągle *en face* i rozdygotanej wyobraźni wypada go tylko ożywić. Dodawać zbyteczna, że fantazja Wyspiańskiego rozmiary tego posągu wyolbrzymiła.

9.

Nie poznawszy Belwederu, zaznajomił się zato Wyspiański bliżej z pałacem królewskim nad wodą. Ślad tej znajomości mamy w umieszczeniu sceny VIII *Nocy Listopadowej* pod kolumnadą przysionkową tego pałacu. Wzmianka zaś o sali Królów, jako „drugiej sali, okrągłej“, zdaje się świadczyć, że poeta zwiedził wewnątrz sie-

dziby Stanisława Augusta. (*Przewodnik* Skiwskiego o wewnętrznem urządzeniu pałacu nie rozpisuje się bardzo dokładnie).

Popelnia wprawdzie poeta omyłkę, pisząc o stojącym jakoby w tej sali posągu Erosa z łukiem; takiego bowiem posągu nie było w Łazienkach. Trzeba jednak pamiętać, że od wycieczki warszawskiej poety do okresu intensywnej pracy nad *Nocą Listopadową* (w ostatnich miesiącach 1901 r.) upłynęły blisko cztery lata: pewne więc szczegóły mogły się w jego pamięci zatrzeć lub pogmatwać. Obok tego jednak inne rzeczy, których wrażenie było silniejsze, mogły bezwątpienia pozostać w pamięci wyraźne i świeże.

10.

A teraz, — nim przejdziemy do dalszych rozważań naszego tematu, — uprzytomnijmy sobie, na czem polega dramatyzm *Nocy Listopadowej*.

Poeta postanowił w niej przedstawić fatalność powstania 1830 roku, które wedle niego od samego już początku niosło ze sobą zaród zguby.

Ta jego tragiczność została rozwinięta w utworze w sposób znakomicie — systematyczny.

Zanim się jeszcze co zaczęło — w scenie I — pojawia się już złowróżbna bogini klęski — Nike Cheronejska — ze słowami:

Oto po Śmierć, po Śmierć dążę —

i z zapowiedzią, że bohaterowie nowego ruchu wojennego „będą jaśnieć przez chwilę“, wkrótce zaś legną „we krwi“, — jak ich poprzednicy z pod Maciejowic. — Tak

tedy pojawia się złowieszczy motyw zguby już w momencie przygotowania. — A powraca później we wszystkich scenach następnych — jak ich jest dziewięć. Poeta — na sposób jakby muzyczny — poddaje ten motyw rozmaitym przeróbkom. Raz brzmi on słabiej, drugi raz potężniej, — raz w pospolitym, to znowu w jakimś nadziemskim rejestrze, — to samotnie, to znowu z rozmaitą, bogatą, oryginalną, dziwnie wzruszającą, czasami niesamowitą harmonją: — ale zawsze jest to ten sam motyw. Słyszymy go i w scenach belwederskich i na ulicy, i w mieszkaniu Lelewela, i w szkole podchorążych, i w teatrzyku Rozmaitości i w parku Łazienkowskim, — i w straszliwej scenie ostatniej, kiedy znędzniała ruina bohatera bełkoce w łkaniu słowa modlitwy o wolność.

Akcja tu właściwie nie rozwija się, nie postępuje. Dramatyzm nie stąd wynika, aby w każdej scenie było coś nowego, ale przeciwnie — stąd, że w każdej jest właściwie to samo. Wszędzie poryw, a przy nim lub za nim widmo nieszczęścia. W dziesięciu scenach dziesięć razy czujemy grobowy wiew klęski; a przecie to dopiero jedna noc; co myśleć o całym roku?

II.

Scena VIII — przed pałacem królewskim — posiada jednak znaczenie osobliwsze w dramacie. Motyw fatalności dziejowej dźwięczy w niej najsilniej i najpełniej, chociaż zarazem najdziwniej. — O ile w scenach wcześniejszych widzieliśmy cząstkowe objawy tragizmu powstania, tutaj ogarniamy go w perspektywie ogólniejszej, szerszej: — symbolicznej. Bohaterka ze świata ludzkiego i bohater-bóg schodzą się w historycznym pałacu

poiskim, aby ta perspektywa rozlegle się mogła zarysować.

Przebieg akcji w tej scenie jest taki sam, jak w poprzednich; różnica tylko w aktorach i ich znaczeniu. — Do Łazienek przybywa Ares, upojony szalem pierwszych starć bojowych i obwołuje swoją „zwycięską moc“. Po walkach pragnie odpocząć. Boginie zwycięstw — Niki — zdejmują zeń pancerz i kask. Joanna-Afrodyta, porwana uniesieniem, oddaje się we władzę tryumfatora. Mają się święcić osobliwe „gody“ ich miłości. — Ale oto zaraz Niki „stulają skrzydła“ i „kładą się do snu w przysionku pałacu“; Ares oświadcza, że więcej już walczyć nie będzie; w chwilę zaś później zjawia się Kora, oznajmując, że dzieło Aresa skończone, że:

Dzisiaj kres — — —

i pocieszając tylko historjozoficznie, iż „krwi przelanej nie zmarni“.

Pojmuje się tę scenę przez jej niejako równoległość nastrojową do scen innych, przez jej „muzyczne“ niejako pokrewieństwo z niemi; — jej w ł a s n a wszakże logika dramatyczna, jej „treść“ w sensie ścisłym — nastrocza wszystkim komentatorom niezmiernie trudności i właściwie dotychczas wystarczająco wyjaśniona nie była.

Zdaje się jednak, że zawily ten rebus można rozwiązać — (na gruncie psychologicznym), — gdy tylko weźmie się pod uwagę tę — tak trafnie opisaną przez Adama Grzymałę-Siedleckiego — „liryczną“ a plastyczną zarazem pamięć poety. — Liryzm i plastyka pamięci szczególnie mają zastosowanie w odniesieniu do terenów, w których poeta mieści akcję swych dramatów. Nie byłoby *Akropolis*, gdyby nie było katedry wawelskiej. nie

byłoby *Wyzwolenia*, gdyby nie gmach teatru miejskiego w Krakowie; a jakąż rolę gra teren w *Legendzie* choćby, lub *Skalce*!

Znajomość też pewnych miejscowości, podobnie jak znajomość pewnych dzieł sztuki plastycznej bywa czasami konieczna do zrozumienia utworów Wyspiańskiego. Trudno zrozumieć *Wesele* temu, kto nigdy nie widział matejkowskiego *Wernyhory* i *Stańczyka*; wręcz nie sposób pojąć *Akropolis*, jeśli się nie zna wnętrza katedry krakowskiej choćby z fotografii. Rozumiał to dobrze poeta: książkowe wydanie *Akropolis*, przez niego sporządzone, mieściło aż pięć tablic z wizerunkami dekoracyjnego tła dramatu. W pierwszym wydaniu *Nocy Listopadowej* widnieje również (na okładce) ważna ilustracja dekoracyjna. — Znajomość Łazienek jest bez wątpienia potrzebna przy interpretowaniu tego utworu! Jest potrzebna zwłaszcza przy interpretowaniu sceny VIII

Bo wszakże w pokoju przedsionkowym pałacu Łazienkowskiego (a koło niego przecież rzecz się dzieje) znajduje się posąg *A r e s a* — ściślej: *M a r s a* — o d p o c z y w a j ą c e g o.

Stoi on po lewej stronie — we wnęce ściany przeciwległej wejściu i jest doskonale widoczny przez lewe okno z tarasu (Wyspiański mógłby mu się więc być przypatrzyć, nie wchodząc nawet do wnętrza). — Bóg wojny przedstawiony jest tutaj w pozie siedzącej, jako młody mężczyzna o mocnych kształtach, — bez szat i bez hełmu na głowie. Siedząc, lewą nogę opuścił swobodnie, prawą zgiął i oparł na kamiennej podstawie; na wzniesionem prawem kolanie złożył ręce; w prawej dłoni trzyma miecz, u lewego boku postawił tarczę; u stóp jego igra mały amorek i — przegiąwszy w tył główkę —

stara się zajrzeć w oczy groźnego boga. Na cokole widnieje napis: *MARS REQUIESCENS*.

I bez tego jednak napisu nie trudno byłoby poznać, kogo ma posąg przedstawiać. Zarówno bowiem w akcesorjach, jak w ogólnym charakterze kompozycji przypomina on bardzo sławnego Aresa z Villa Ludovisi. Rzeźba ta — dzieło nieznanego mistrza greckiego z drugiej połowy IV wieku przed Chr., przypisywane czasem Lizyppowi (w każdym zaś razie noszące wybitne znamiona jego szkoły), a nazywane zazwyczaj Aressem Odpoczywającym lub Aressem Zakochanym, — stała się prototypem całego szeregu różnych Aresów i — między innymi — pośrednio czy bezpośrednio — wpłynąć musiała na autora posągu warszawskiego. — Dzieło greckie bowiem wyobraża boga-wojownika — podobnie jak statua łazienkowska — z mieczem i tarczą, a bez szat i bez hełmu, przytem zaś w bardzo podobnej pozie; symetryczna jest tylko odmienność w ułożeniu rąk i nóg: na posągu greckim zgiął bóg nogę lewą i na lewem kolanie oparł ręce, w lewej też dłoni miecz trzyma. Różnica też uwydatnia się w traktowaniu głowy. Ares grecki ma wyraz twarzy miękki, oczy jego melancholijnie spoglądają w dal: „widzimy tutaj naprawdę zakochanego Aresa“ — powiada o nim historyk sztuki Furtwängler (w słowniku mitologicznym Roschera). Mars łazienkowski ma rysy twardsze, surowsze, ale również w dal patrzy, o jego zaś zakochaniu mówi nam wymownie mały amerek.

12.

Poetę, który był zarazem malarzem, a podówczas grażył się w studjach nad Homerem, musiał uderzyć ten posąg helleńskiego boga z łacińskim napisem, stojący przy

drzwiach do sali Królów. (Oczywiście przypomniał mu posąg starożytny, znany z reprodukcji fotograficznych lub gipsowych — może jeszcze z pracowni ojca). — Nie zastanawiał się pewno Wyspiański nad historją posągu: nad tem, kto go w Łazienkach postawił, ani kto go i kiedy wykonał. Gdyby go to interesowało, i takby niewiele mógł w tym przedmiocie dociec: historja bowiem tej rzeźby do dziś jest mało znana. Ale jego, jak wiadomo, interesowało nadewszystko życie społeczne i osobiste problemy artystyczne, a z przeszłości to tylko, co się z tem życiem i temi problematami bezpośrednio łączyło; rzeczy widziane rozważał w związku ze współczesnem ich znaczeniem lub z tem, co w danym momencie odczuwał, a nie w związku z ich dziejami. Stańczyk z *Wesela* niewiele ma wspólnego z historycznym wesółkiem króla Zygmunta: to upostaciowanie tego, co się przywykło w myślach kojarzyć (co w szczególności przywykł kojarzyć sam poeta) ze znanym dzisiaj obrazem Matejki; to samo jest z Wernyhorą. A czyż ożywione posągi *Akropolis* wymagają komentarza ściśle historycznego? Czy wiele obchodzi poetę w tym utworze historyczny Sołtyk, Ankwicz, Skotnicki albo autorowie ich nagrobków? Nic zgoła. Posągi katedralne wstają i żyją, aby wyrazić te myśli i uczucia, które im narzuca poeta pod wpływem swoich własnych dumań. — Tak było zapewne i z Marszem łazienkowskim. — Obraz tego niespodzianie tu spotkanego posągu wywołał cały szereg asocjacyj ze świata klasycznego, a szczególnie pewnie homerowego, któremu poeta świeżo wówczas tak wiele czasu poświęcił, ilustrując *Iljadę*, — połączył się nadto zapewne z temi myślami, które poecie stale towarzyszyły, gdy zwiedzał Łazienki. Co to były za myśli — tego

oczywiście nie wiemy napewno; rzecz jednak wysoce prawdopodobna, że ten, co już wówczas był autorem *Warszawianki*, a wrychle miał wydać *Lelewela*, chodząc po Łazienkach, myślał o powstaniu 1830 r. Wszak to powstanie tutaj właśnie — w tym parku — się zrodziło i stąd wybiegło lotnym płomieniem na Polskę. Ten posąg patrzył na jego rozwój! To był historyczny teren wypadków, które najbardziej wówczas z całych dziejów narodowych interesowały poetę.

Obraz kamiennego Marsa padł więc prawdopodobnie na tło stałych głębokich dumań o rewolucji listopadowej. Tem mocniej zaś na tem tle mógł się utrwalić, że harmonizował dobrze z zasadniczym tonem owych dumań. Jak wiadomo z *Warszawianki* i *Lelewela*, Wyspiański tłumaczył sobie w owym czasie bardzo wiele objawów ruchu 1831 r. działaniem „szału“. A tu właśnie stawał przed jego oczami zaklęty w kamień bóg, znany z Homera jako miłośnik szału bitewnego.

Być może, że w r. 1898 Wyspiański wcale jeszcze nie myślał, że kiedyś napisze dramat o 29 listopada; zdaje się wszelako, iż wrażenie oglądanego w przedsionku łazienkowskim Marsa zespoliło się najściślej — w liryczny związek nastrojowy — z myślami o powstaniu. I kiedy poeta ujął za pióro, związek ten zaważył wybitnie na koncepcji sceny VIII, — ba, nietylko sceny VIII, ale całego dzieła.

Rola bowiem Marsa-Aresa nabrała dla poety znaczenia centralnego w *Nocy Listopadowej*. Jeśli nie widać tego dostatecznie wyraźnie z samego dramatu, to wszelkie wątpliwości pod tym względem rozprasza program muzyczny (wcześnie już zauważyło się, że program ten jest właściwie uzupełnieniem treści tekstu dramatycznego).

Na samym początku tego programu czytamy co następuje:

UWERTURA: (ARES) MARS skarży się przed Zewsem, że nie mogąc zdobyć nowej Sławy, nie może zyskać miłości i oświadcza, że nie zezwoli na uprowadzenie Kory (Prozerpiny) dla Plutusa, jeżeli sam syty nie będzie.

(Zews powołuje Pallas i posłała [!] ją do Polski, Pallas staje w Warszawie).

Cała więc, jak widzimy, sprawa, wojenna, wszczęta listopadowym wieczorem 1830 r., wynikła wedle poety stąd, że Ares zatęsknił do nowej sławy i nowej miłości.

W dalszym ciągu programu imię Aresa powraca jeszcze kilkakrotnie, przyczem trzy razy pisze je poeta majuskulą (ARES); nikogo zaś innego z bogów tym środkiem graficznym nie wyróżnia.

Warto też zwrócić uwagę, że w pierwszym zdaniu „części muzycznej“ obok greckiej nazwy ARES występuje łacińska MARS, — jak na posągu łazienkowskim. — Wogóle greckie nazwy bogów mieszają się tu z łacińskimi. Obok Kory jest Prozerpina. Joanna nie nazywa się Afrodytą, ale Venus (bez warjantu nawet greckiego).

Przypomnieć także można, że i w tekście dramatu mamy łacińskie nazwy bogów. Bóg świata podziemnego nazywa się tutaj z łacińska Orkus: nie Hades, czy Pluton (jest jeszcze tylko błędna nazwa: Plutus). Wielki Książę w scenie X wita Joannę okrzykiem: „A! A! A! Wenera!“ Joanna zaś w półbłędzie, przypominając sobie noc minioną, mówi o Marsie („Mars mnie zabiera“).

A więc widzimy, że, aczkolwiek poeta nadał swoim

bogom piętno greckie, mieszały mu się jednak do tej greckości ciągle asocjacje łacińskie, bezpośrednio narzucone przez wspomnienia wrażeń warszawskich. Wiemy z nieocenionych zapisek Adama Chmiela, że pierwiastkowo miał Wyspiański i Palladę wprowadzić thorwaldsenowską — „w szatach długich — powłóczystych“: a więc stylowo bliższą warszawskim Łazienkom, aniżeli Atena Parthenos fidjaszowa. Ostatecznie Hellada zwyciężyła: poeta czuł się w niej swobodniej, niż w Rzymie, zarówno dzięki studjom homerowskim, jak i wrodzonym inklinacjom. Musiała się w nim jednak toczyć walka pomiędzy temi czynnikami a wspomnieniami Łazienek. Walka ta przetrwała przez cały okres komponowania dramatu i odbiła się jeszcze na później opracowanej „części muzycznej“.

13.

Wróćmy jednak do treści *Nocy Listopadowej*. Program muzyczny wskazuje nam, iż dla dokładnej interpretacji sceny VIII musimy rozszerzyć swoje widnokręgi i ogarnąć całą — ogólną — kompozycję dzieła.

Jakże się ona przedstawia?

Oto Mars zapragnął nowej sławy i miłości; zagroził przytem naruszeniem porządku życia w naturze, jeżeli jego pragnienia spełnione nie będą. Tedy Zews-Przeznaczenie przychyła się do jego pragnień i postanawia dać mu możność odznaczenia się a zarazem nową kochankę.

Gdzie się to ma spełnić, wyjaśnia nam pierwsza scena dramatu. Polska ma walczyć z Carem, a — jak informuje Pallas — w walce tej „szal ma być Aresowy“.

Ares, wedle dalszego przemówienia tejże bogini, „uleciał z Olimpu“ i podburza lud warszawski. Wedle informacji programu muzycznego, w antrakcie po scenie I, Ares „gromadzi wojska, wyprowadzając je z koszar“. Za objaw poniekąd aresowego uniesienia możnaby uważać już pewne szczegóły napadu na Belweder (scena IV). O dalszych postępach tego rozpędu słyszymy w scenie VI z ust Bronikowskiego i Lelewela:

Tłum ludzi pędzi, — tam, to tu —

tam krew —

Więcej jeszcze mówi o ruchu powstańczym Nike z pod Cheronei:

Mrą wasi wrogowie
i waszych świętości stróże
walczą!

.....

śmierć kosi!

.....

Tam krew i zawierucha!!

Potem z muzyki (antrakt VI) mamy poznać, że „Ares na czele wojsk polskich i rosyjskich idzie przez miasto na Belweder“. W scenie VII widzimy część tego wojennego pochodu. Uniesiony Ares obiecuje sobie, że

trupami zaściele pole!

Nie dba on o to, kto zwycięży; chce tylko, by przelewała się krew. „Szaleństwem oszołomiony“, „rozłącza się z rozumem“, co mu wyrzuca Pallas. Masy jednak porywa za sobą i, upojony czy „oszalały“, chęłpi się z władzy nad niemi. Zdobywa sławę, do której tak tęsknił.

Aby się to wszakże wszystko mogło dokonać, Zews-Przeznaczenie poruszył innych bogów, przedewszystkiem zaś Palladę. Przystana do Warszawy, ma ona przygotować grunt do wystąpienia boga-wojownika. Posłuszna woli zewsowej, ale nie wtajemniczona w ostateczne intencje jego rozkazu — Pallas przejmując się sprawą gorąco i szczerze, zwołuje podwładne sobie Niki, poleca im podburzyć miasto, sama zaś szczególną opieką otacza inicjatora ruchu powstańczego — Wysockiego: dodaje mu zapału, obiecuje sławę, przypomina pobudki spisku i uśmierza odruchy zazdrości. — Tyle czyniąc dla sprawy Aresa, pragnie wszakże mądra bogini, aby Ares działał z nią łącznie, wedle zasad niejako jej strategji; a strategja ta ma cel wyraźnie wytknięty: wywalczyć Polsce zwycięstwo. (Sam poeta tak to objaśniał Chmielowi.).

Ares jednak, stęskniony za rozlewem krwi i sławą, gardzi strategją, gardzi rozumem. A tłumy idą za nim. Jednostki tylko nieliczne zachowują kult dla Pallady; szuka jej Bronikowski, jak wiemy z jego słów zwróconych w scenie VI do Lelewela:

Ja tu biegłem i wbiegłem zdyszany,
bom sądził, że rozum zastanę,
że Pallas, że wróżka Ulissa
u ciebie przebywa z egidą.

Idą za nią (w scenie VII) Czechowski, Wysocki i Zaliwski. Lelewel natomiast sprzeniewierza się Palladzie.

Pallas, nieświadoma woli Przeznaczenia, pragnie z porywu Polaków zrobić coś więcej, niż popis aresowej bitności: chce zrobić rozumne dzieło. Że zaś „oszalałemu“ Aresowi przełożyć tego niepodobna, przeto postana-

wia usunąć go na czas jakiś od wypadków, a napelniwszy złudnem poczuciem zwycięstwa, uwięzić w rozkoszach miłości; działać zaś chce przez ten czas sama, — na własną rękę i o własnych tylko siłach.

Zamiar ten realizuje Pallas w scenie VIII: posłusznej Niki wiodą triumfującego Aresa wśród pochwał do pustego pałacu w Łazienkach. — Staje się zadość woli Pallady, ale Pallas nie wie, że spełnia się przez to zarazem wola Przeznaczenia. Poza Przeznaczeniem bowiem nic się tu odbyć nie może: co bogini uważa za swój podstęp, to w istocie jest tylko wypełnieniem losu. Ares się odznaczył w boju, teraz pozyska miłość: tak Zews postanowił.

14.

Wiadomo z Homera, z pieśni demodokowej w VIII księdze *Odysei*, że kochanką Aresa była Afrodyta, żona Hefajsta.

W r. 1830 jednak Ares występuje na innym niż u Homera terenie, a przeto i kochankę pozyska inną. Kochanka ta wszakże będzie mieć rysy podobne do Afrodyty i miłość jej ku bogu rozwinie się w okolicznościach podobnych do homerowej tradycji. Afrodyta była cudzą żoną, pożycie jej z mężem nie było dobre. I teraz wynajdzie poeta dla Aresa kobietę w małżeńskim życiu nieszczęśliwą. Będzie ona, jak Cypryda, piękna; jak ona, będzie ku Aresowi i jego dzielności porwana palącą tęsknotą miłosną.

Taką kochankę dla Aresa upatrzył poeta w bohaterce ze świata ludzkiego — Joannie, żonie W. Księcia Konstantego. Homerowska miłośnica Aresa była wpraw-

dzie boginią, ale mitologii starożytnej nie były obce podania o cudzołożnych stosunkach bogów z mieszkańkami ziemi; pod tym więc względem odskok od antycznej tradycji nie był znaczny. Wprowadzić tę zmianę było tem naturalniej, że przecież chodziło o przedstawienie nowej miłości Aresa, do której droga wiodła przez sławę zdobytą w 1830 r.: kobiecie-ziemiance łatwiej było wnieść z sobą na scenę ten element historyczny, aniżeli którejkolwiek z bogiń.

Księżna Joanna jest, jak Afrodyta, urodziwa. „Wenerą“ nazywa ją jej własny mąż. A z mężem tym żyje się jej nierówno, — podobnie jak Afrodycie z Hefajstem. Joanna roi oddawna o walecznym rycerzu, o bohaterze jak Sobieski, któryby „zadął w róg“ i zapalił burzę w całej ojczyźnie. Myślała, że mąż jej właśnie takim herosem będzie. Zawiodła się. Pograża się więc tylko w świat płomienistych marzeń... Nie bez złośliwości może, w każdym razie z plastyką zestawia poeta i zrównywa wielokrotnie te marzenia z nieokreślonymi tęsknotami erotycznymi. Joannę „szał... bierze“. Zmysłowo wierna mężowi, przywiązana nawet do niego bardzo, myślą daleko od niego odbiega. Zdradza go psychicznie (jak Afrodyta fizycznie zdradzała Hefajsta). Psychiczne też przedewszystkiem pobudki wiodą ją naprzeciw Aresowi. Ta, która przy czytaniu Lamartine’a rozmyślała o potędze chrześcijańskiego Stwórcy, a w ciężkich chwilach modlitewnie wzywała „Najświętszej Panienci“, korzy się teraz poddańczo u kolan greckiego boga, gdyż jest on realizacją jej rojonego ideału, spełnieniem jej tajnych marzeń o walce i wspaniałości rycerskiej. Jeżeli zaś w jej słowach tyle się czuje uniesienia zmysłowego, wytłumaczyć to można tem, że Niki wiodą ją do Aresa we

śnie lunatycznym (w który zapadła z końcem sceny IV), czy też bezpośrednio z tego snu zbudzoną (— rzecz nie jest jasna —); bądź co bądź działa tu senne podniecenie erotyczne oraz senne zmieszanie i zmącenie wyobrażeń; na takim tle wypełniają się tajone, idealne pragnienia Joanny; że zaś jest ona z natury zmysłowa, — więc w tych nadzwyczajnych okolicznościach — wobec wspa- niałego boga — nie tylko dusza, ale i zmysły jej płoną; zatraciwszy pamięć o więzach małżeńskich, poddaje się przemożnemu urokowi. — Wymaga tego zresztą Prze- znaczenie, a w kompozycji dramatu — względ literacki: potrzeba zachowania podobieństwa do dziejów Afro- dyty.

To pewna, że — jak tradycyjna wersja mitologiczna o miłości Aresa została odmieniona przez poetę, tak też — z drugiej strony — odmiennie nam się przedstawia w scenie VIII znana z wcześniejszych scen bohaterka-kobieta. Przeinaczenia te były nieodzowne, aby ci dwoje mogli się z sobą spotkać. — Wchodzi tu jednak w grę jeszcze coś innego.

Niki, prowadząc na początku sceny Joannę-Afro- dytę do Aresa, dodają „dziwną“ zdaniem T. Sinki uwa- gę, że „wstaje [ona] ze śmiertelnych mar“. W dalszym ciągu Joanna sama wypowiada cały szereg niemniej dziw- nych uwag, które właściwie nie jej osobistych stosunków dotyczą, ale czegoś ogólniejszego. Najwidoczniej otrzy- muje ona tutaj jakąś rolę reprezentacyjną. — Odczuwali to krytycy już dawno. A. G.-Siedlecki zaznaczył ducho- we pokrewieństwo Joanny z belwederczykami i całą ge- neracją powstańczą. Pietrzycki określił ją jako „symbol poezji w porywach powstańczych“.

Istotnie — już nawet we wcześniejszych scenach wy-

stępuje Joanna jako reprezentantka całego swego pokolenia w Polsce. „Polską czarownicą“ nazywa ją Wielki Książę. „Czar ciebie polski owiał“ — mówi gdzieindziej: „w blaskach ty polska dusza“... — Rozegzaltowana literaturą romantyczną, z „rysem dumy i bladością lica“ — charakterystycznymi znamionami czasu — marzy Joanna o podźwignięciu Ojczyzny przedewszystkiem. Posąg Jana III, pamiątka narodowej chwały, ciągnie ją „ku sobie urokiem“ i „uporczywie wbija [się jej] w oczy“. — Książę Konstanty wie, jakich ma słów użyć, aby ją poruszyć:

A chciałyś ty, — co — od morza, hej do morza?

Podobnie jak wielka część społeczeństwa karmiła się nadziejami lepszej przyszłości, mającej wyniknąć ze związku unji realnej z Rosją, tak Joanna spodziewała się, że mąż jej — rosyjski książę — stanie się wskrzesicielem Polski. Sceny II i IV wskazują dowodnie, ile ją to kosztowało gorzkości i łez. Straciła też wiarę w Konstantego. Na chwilę wiara ta wybucha jeszcze (w scenie II) pod wpływem gorączki zmysłów, — po to jednak tylko, by zaraz zgasnąć i już nie wskrzesnąć. — Wie ona, co się dzieje w duszach rówieśnych, wie, że w ich „sercach ogień wre“, że „czekają i rwą się już“. Zaczyna żyć ich nadzieją i z zachwytem najwyższym wykrzykuje słowo „powstali!!“ —

W psychice Joanny dokonywa się taka sama zmiana, jak w psychice całej generacji. Ze „śmiertelnych mar“ koncepcji politycznej rosyjskiej „wstaje“ Joanna, — jak całe jej pokolenie, — aby pójść w służbę wojennych szalów Aresa — we śnie bodaj.

A teraz przypomnijmy, że w przedśionku pałacu Ła-

zienkowskiego — po prawej stronie drzwi do rotundy — jako *pendant* do posągu Marsa odpoczywającego — stoi drugi posąg. Przedstawia on kobietę o radosnem obliczu, ustrojoną w uroczyście suknie i bogate kwietne girlandy, — dzierzącą w ręku berło. Na podstawie posągu jest napis: *POLONIA REFLORESCENS*.

Spotkanie więc Aresa z Joanną to scena, wynikła z ożywienia posągów w przedsionku królewskiego pałacu w Łazienkach, podobna do I aktu *Akropolis*, który wynika z ożywienia posągów nagrobkowych w katedrze na Wawelu.

Czy ta scena należy do akcji rzeczywistej, czy też jest czyjąś wizją senną? Joanna opowiada o niej w scenie X: „To sen był, — — taki był mój sen — tej nocy“. A. G.-Siedlecki, wielki zwolennik interpretacyj racjonalistycznych, wnosi stąd, że jest to istotnie tylko sen Księżny Łowickiej. Ale powiedzenie Joanny kwestji jeszcze nie rozstrzyga: nie może sobie przecież tych nadzwyczajności inaczej tłumaczyć jak tylko sennem widzeniem. — W akcji natomiast Aresa, Nik i Pallady jest ta scena najzupełniej realną: istotna część ich sprawy w niej się rozgrywa. — Nie pozostawia pod tym względem wątpliwości poeta, pisząc w programie muzycznym antraktu IX: „Ares i Joanna (Venus) b u d z ą s i ę“ i w dalszym ciągu potem opisując czynności Aresa. („W sen“ udali się Ares i Joanna z końcem sceny VIII). — Przyjęcie techniki Homera i jego motywów nastęrczyło tu Wyspiańskiemu więcej trudności, aniżeli w innych scenach. Umyślnie też może otoczył tę scenę atmosferą nieokreśloności, która ludzi czytelników — podobnie jak w licznych utworach romantycznych, gdzie sen i jawa mieszają się z sobą w sposób nieuchwytny.

15.

Czy poeta już w 1898 r. w taki sposób „wyjaśniał“ sobie przedśionkowe posągi Łazienek, jak w r. 1901 — dociec nie sposób; nie sposób też odpowiedzieć na pytanie, czy wspomnienie tych posągów było pierwszą pobudką do wprowadzenia świata mitologicznego na scenę dziejowego dramatu. Pewną wszakże zdaje się być rzeczą, że, kiedy w ostatnich miesiącach 1901 roku otoczyła Wyspiańskiego fala wspomnień warszawskich, obrazy posągów Marsa i Polonii wzbily się na wierzch tej fali, opanowały fantazję poety (w sposób zrazu może dla niego samego nawet nieświadomy), później zaś stały się ogromnie ważnym elementem w koncepcji dzieła, w szczególności zaś oddziaływały na obecne ukształtowanie sceny VIII. Być może, że dzisiejsze swe znaczenie dla dzieła uzyskała ta scena (i jej związki) dopiero w trakcie pisania dramatu przez poetę: Wyspiański bowiem, ułożywszy sobie w ogólnych zarysach plan, pozwalał później, aby osoby uplanowanego dzieła, „same do niego gadały“ (jak mówił do Chmiela), niektórym zaś szczególnie pozwalał, aby „same się już układały“, a więc biernie poddawał się napływowi wspomnień i podświadamnym poruszeniom psychiki. Dziś w każdym razie znaczenie tej sceny jest wielkie. Prócz doniosłości, jaką dla całego dramatu posiada rola Marsa-Aresa, do znaczenia szczególnego sceny tej przyczynia się owo — tak sprzeczne z logiką realizmu — skomplikowanie roli księżny Łowickiej, dokonane, jak wolno przypuszczać, pod wpływem statuy Polonii w Łazienkach i jej sąsiedztwa ze statuą Marsa. — Księżna Łowicka jest w tej sce-

nie właściwie jedną postacią o trzech rolach: nie tylko bowiem jest sobą, ale również Afrodytą i Polonią.

Kiedy mówi, że Eros ją ściga, kiedy upewnia Aresa, że jego pieśczętom wystarczy, „miłośnym chętna upałom“, — przypomina nam przedewszystkie rolę „lubieżnej Afrodyty“ (jak ją istotnie nazywają Niki).

Kiedy jednak powiada:

i uwiedziona wojny znakiem
na mieczów igrzysko wstałam
i jestem oto tu z orszakiem, —

gdy mówi:

poza mną, poza mną trumna,

gdy przypomina sobie, że

w nędzy i lęku się gięła

i kiedy wypowiada do boga wojny te koślawe słowa ufnej nadziei:

przez wstyd mój i hańby przeżyte
ty pomścisz mej niemocy,

czujemy, że nie jest wtedy ani Afrodytą, ani Joanną, jeno reprezentantką tej, co — w kamień zaklęta — tęskniła w pałacu Łazienkowskim do odkwitnięcia.

Jako indywiduum, Joanna prawie niknie, opanowana narzuconemi przez los obowiązkami podwójnego przedstawicielstwa, do którego była predestynowana przez swoją zmysłowość i przez patryjotyczną egzaltację. Jak Cassandra Kochanowskiego, mogłaby Joanna powiedzieć:

Nie władnę dalej sobą: nie jestem swoja.

Utożsamia się ona poprostu z postacią z posągu.

Choćbyśmy nie rozumieli wszystkich uzasadnień tego przedstawicielstwa, musimy się na nie zgodzić, kiedy Joanna w dalszym ciągu mówi o „niespokoju“ i trosce w swoim sercu:

bo walczył wzajem [?] mąż i brat
 a nie wiem jaki walki bieg
 i nie znam jeszcze krwawych strat,
 czyli mam płakać męża
 a cieszyć się brata zdrowiem,
 czy bratowego zgonu
 płakać, a męża kląć zabójcę —?

Rzecz oczywista, że są to i własne troski Joanny, lecz i troski wielu, wielu serc: inaczej przecież ten niepokój żony zdradzającej o los zdradzanego męża byłby tylko drobnym stosunkowo dramatem.

Tak jest już aż do końca tej sceny. Kobieta o troistej roli przynosi Aresowi w dani swoją miłość i oświadcza, że jest on tym, „w którego wierzy“. Ares ją wiedzie w głąb pałacu, a w tejże chwili boginie zwycięstw zapadają w sen. W Joannie-Polonii budzi się lęk i zwątpienie. Ares oznajmia jej wtedy, że „dzieło“ „spełnione“ i że wieńce już w łunach pierwszych walk zostały zdobyte... Joanna chowa „lice... wylęknione“, szłocha i drży, i zdobywa się tylko na krótkie, z głębi serca jednak idące słowa: „To źle“. — —

Dalszego ciągu dowiadujemy się ze sceny następnej i z programu muzycznego. —

Ares i Joanna udają się na spoczynek i w długiej pieśszczocie zasypiają. — Tymczasem przychodzi chwila,

że Pallas chce już wyrwać Aresa z „oków miłości“ i pociągnąć go znowu do wspólnych działań, by „wszystko ponurzy[ł] we krwi“. Ale wtedy właśnie objawioną jej zostaje wola Przeznaczenia. Pallas dowiaduje się, że była jedynie „igraszką“ „w ręku Boga“ (= Zewsa). „Ares [już] odebrał swą dań“: tyle mu właśnie przeznaczono sławy i zwycięstw, ile ich zyskał, nim, upojony, dał się opętać „Amorom“. — Posłuszna Zewsowi, powraca Pallas na Olimp. — Naród po „szczęścia błysku przez chwilę“ zostaje sam, z „krwawym głodem“, z zapaloną duszą, a „bez pomocy“: czeka go tylko niedola. — Po odlocie Pallady (znowu wiadomość z programu muzycznego) boski posłaniec budzi Aresa i Joannę. „Ares widzi się oszukanym, że uwierzył w zwycięstwo. Gdy go Joanna chce zatrzymać, odpycha ją“... „Ares rozpacza, rozwala drzwi pałacu i porzuca Joannę, by wrócić na Olimp“.

Jest to więc ta sama smutna pieśń o fatalnych losach porywu powstańczego, którą słyhać we wszystkich scenach.

Osobliwa jednak instrumentacja i przeosobliwa harmonja (jeśli się wolno posłużyć terminami muzycznymi) sprawiają, że w scenie VIII brzmi ta pieśń bardziej tajemniczo a zarazem bardziej przejmująco. Symbole tej sceny prowadzą nas już poza granice czasowe nocy 29 listopada i pozwalają w skrócie perspektywicznym ogarnąć cały przebieg powstania. Wchodzimy tu już na płaszczyznę allegorji...

Pallas pokłócona z Aresem — to rozum stanu w niezgodzie z porywem bojowym.

Ares „oszalały“ — to dezorientacja początków wybuchu.

Pallas, więżąca boga wojny — to dyplomacja, pragnąca obejść się bez szału.

Miłosne „gody“ Aresa i Joanny-Polonii — to bezmierny entuzjazm dla tych, którzy walczą.

Obawy Joanny o męża i brata — to refleks rozdwojenia narodu.

Ares wśród sławy i miłości obezwładniony — to osłabienie zapału i dzielności przez beczynność.

Spóźnienie Pallady i potknięcie się o własny podstęp — to losy niefortunnych zamysłów dyplomatycznych.

Odlot Pallady i Aresa na Olimp — to nieszczęśliwy koniec powstania.

W ten sposób można sobie tłumaczyć dziwne obrazy scen VIII i IX. Wybiega w nich poeta poza czas i przestrzeń oznaczone w scenariuszu, podobnie jak w III akcie *Bolesława Śmiałego*, i ukazuje nam w allegorjach fragment przyszłości... „Z tej jednej nocy — trafnie powiada Lack — pada światło na wszystkie zdarzenia późniejsze“.

Są w tem wszystkim koncepcje wysoce racjonalistyczne (jak we wszelkich allegorjach), nie można powiedzieć jednak, aby się one wiązały w jedną całość niemi racjonalnej dramatycznej logiki. Wiążą się nastrojami, muzycznie: bo nastrojowe motywy terenowe i nastrojowe pokrewieństwa były tu punktem wyjścia. Panuje tutaj logika muzyczna. W muzyce zaś Joanna, Venus, Polonia mogą brzmieć jednakowo, mogą stanowić jeden motyw...

Słowami Lacka (zastosowanemi do innego dramatu Wyspiańskiego: *Daniela*) możnaby powiedzieć, że „na dnie dzieła... była jakaś pieśń, jakaś melodia, jakiś rytm“:

one to stanowią jedność utworu. Na tem dopiero tle można wytłumaczyć sobie wszelkie paralele i substytucje Wyspiańskiego — wciąż pamiętając o tem, że racje logiczne ciągle się tu mieszają z racjami nastrojowemi. Razi to wielu ludzi nawykłych do sztuki realistycznej i ceniących nadewszystko jej wartości intelektualne; wielu wszakże innych wzrusza — i to nader intensywnie: — jak muzyka.

16.

Scena VIII odbywa się w pałacu Łazienkowskim, a główne postaci występujące w niej — Ares i Joanna — są, jak się okazało, spokrewnione ze statuami przedsionka. Ale Ares, Joanna-Venus i Niki to nie wszyscy jeszcze aktorowie tej sceny: scena nie kończy się też odejściem dwojga kochanków do komnat pałacowych — na sen. Gdy bowiem idą, pojawia się naprzeciw nich Kora „jako królowa“ i wyjaśnia zdumionym wieczyste koleje wszechrzeczy, których tajemną treścią jest kolejność zamierania i odradzania się przez śmierć. Pałac Łazienkowski przedstawia bogini jako „kraj tajemny“, część wstępną swojego królestwa, przez którą droga wiedzie w podziemne dziedziny Erebu; jest to zarazem jakby specjalnie polska część państwa erebowego: bezpośrednio pod pałacem — wedle słów Kory — mają się znajdować groby-śpichlerze, a w nich przechowują się dobre ziarna, mające kiedyś — na polach użyźnionych krwią — zakielkować ku chwale Ojczyzny. — W ten sposób rozszerza się rola pałacu Łazienkowskiego. — Z programu muzycznego dowiadujemy się o tej roli jeszcze więcej. Pałac jest miejscem, w którym Kora ukrywa się przed

poszukiwaniem Eumenid (antrakt III), a później spotyka się z Plutonem i święci z nim gody. „Gody odbywają się w ciemności w pałacu zamkniętym“ (antrakt VII). — Pomysły te — podobnie jak pomysł obdarzenia główną rolą Aresa — zrodziły się zapewne nie z bogatej tylko fantazji, ale pod wpływem wspomnień warszawskich poety i w tych wspomnieniach mają uzasadnienie.

Pałac królewski z jego bogactwem pamiątek historycznych i niepospolitych dzieł sztuki, z emblematami narodowymi na ścianach, z posągami królów w sali okrągłej i wyrytym nad nimi znaczącym wersetem Lukana: *UTILE MUNDO EDITI IN EXEMPLUM* — bez sztuczności mógł być uznany za jakiś „śpichrz zasobowy“ zamarłej kultury polskiej, jakim go mieni poeta. — Że zaś w sali Balowej — zaraz u wejścia (od strony łazienki) — stoi przy kominku kamienny Cerber, — można utożsamienie pałacu z państwem Hadesa i Kory uznać za zupełnie zgodne z logiką ogólną kompozycji Wyspiańskiego.

Kora jednak jest w *Nocy Listopadowej* nie tylko — jak u Homera — władczynią podziemi, ale także — jak u orfików — bóstwem, które włada całą naturą, każe wszystkiemu zamierać i wszystko znowu odradza.

Ta koncepcja bóstwa zapomocą rozmaitych nici myślowych jest związana z dramatem powstania.

Przedewszystkiem — główne uroczystości eleuzyńskie na cześć Kory odbywały się jesienią, i wówczas to przedstawiano misterjum zstąpienia Kory do podziemi. Powstanie zaś 1830 roku też zaczęło się jesienią: a dla Wyspiańskiego z r. 1901 była to okoliczność znaczenia nie-małego; wedle wiarygodnych pamiętników A. Chmiela, poeta między innymi „upatrywał przyczynę nieudania

się powstania listopadowego w tem, że poczęte było niejako w tej chwili, kiedy życie w świecie naszym zamiera, kiedy przyroda układa się do sennego spoczynku“. To mistyczne przeświadczenie było dostateczną racją, aby wprowadzić do dramatu zarówno Korę, jak i Demeter w charakterze (słowa Chmiela) „symbolów siły obumierającej“.

Ponadto Kora złączona jest z dramatem w dwojaki sposób: przez pewne uczestnictwo w jego akcji i przez wewnętrzne pokrewieństwo swej istności z istnością ludzkich aktorów. Jest jednym z osobliwych paradoksów *Nocy Listopadowej*, że o akcji czynnej Kory wiemy jedynie z „części muzycznej“, dramat zaś sam ukazuje nam jedynie muzyczno-nastrojowe związki jej dziejów z dziejami pokolenia powstańców.

Otóż z programu muzycznego wiemy, że Ares, spragniony sławy i miłości, zagroził, że — o ile nie uzyska okazji do ich zdobycia — nie zezwoli na konieczne z logiki rzeczy odejście Kory do Plutona. Zews wobec tego postanawia, aby się w Polsce dokonało powstanie. Kora gotuje się do odejścia (przez pałac Łazienkowski) i zabiera z sobą, jako dar ślubny, krew poległych (!), przyniesioną jej przez Kery (antrakty I, III, VII).

Z dramatu samego nie wiedzielibyśmy o tem wszystkim. Tam patrzemy na rolę Kory w świetle nastroju symbolicznego, roztaczanego przez nią, a następnie w świetle podobieństw i kontrastów dramatycznych.

A. G.-Siedlecki i T. Sinko zaakcentowali bardzo mocno, a nawet przesadnie, podobieństwo Kory do księżnej Joanny. Podobnie jak Kora opuszcza matkę i schodzi do kraju podziemnego, tak Joanna opuściła społeczeństwo polskie, wychodząc za W. Księcia. Czyniła to

wbrew poczuciu narodowemu, ale w imię miłości: — tak i Korze — żał rozstać się z matką, ale miłość ciągnie ją do Plutona. Joanna nadto marzyła o roli wskrzesicielki narodu (podobnej do Kory, która wskrzesza na wiosnę wszystką naturę): tylko że jej się to nie udało. Do swoich celów chciała Joanna dążyć przez agitowanie W. Księcia na rzecz polszczyzny; i tu podobieństwo się kończy, bo Korze taka akcja jest zupełnie obca. — Być może, iż nie są to wszystko podobieństwa przypadkowe; w każdym jednak razie nazbyt są szczupłe, aby można było się zgodzić z Siedleckim, że Kora to „helleński, mitologiczny prototyp“ Joanny.

Więcej już bodaj uwydatnia się związków pomiędzy Korą a powstańcami. Przedewszystkiem zresztą rzucają się tu w oczy kontrasty. Powstanie bowiem rodzi się wtedy właśnie, kiedy Kora odchodzi w kraj śmierci. Następnie: Polska — powstając — podnosi się przeciw z „trumny“ politycznego ucisku; tymczasem Kora, udając się do Hadesa, opuszcza ukochaną matkę i drogi nad wszystko blask słońca. Podobieństwo jednak pewne jest w tem, że zarówno dzieło powstańców, jak postępek Kory poczęte są z miłości.

W ogniach miłości stoję cała, —
a żar me piersi pali, —

tak może mówić nie tylko Kora, ale i Polska powstająca. — Więcej jeszcze analogij wystąpi na jaw, gdy się zastanowimy nad stosunkiem Kory do Demetry. Ich pożegnanie można uważać za odpowiednik pożegnania powstańców z pokoleniem rodzicielskim (najcharakterystyczniejszym reprezentantem tego pokolenia jest w *Nocy Listopadowej* stary Lelewel). — W słowach małżonki

Plutona dźwięczy ekstatyczna radość poświęcenia, do którego miłość popycha; — mogłaby ona dźwięczeć tak samo w ustach powstających Polaków. — Ból Demetry to jakby ból Ojczyzny, której dzieci rzucają się w niebezpieczeństwa, a szał Eumenid, przez nią pobudzonych do działania, miesza się z szałem powstańczym (część muzyczna, antrakt III).

Jeszcze jeden związek pomiędzy misterjum Kory a dziejami powstańców wyjaśnia się z przemówienia bogini samej w scenie VIII. Uwypukła się on na tle historjofji i metafizyki Wyspiańskiego. Podobnie jak Kora zstępuje do podziemia, aby

za drugą wiosną wrócić znów, —

tak i powstańcy nie giną na zawsze: owszem, treścią ich zapalu żyć będą

wieki i lata co przyjdą,

— bo za nadejściem jakiejś wiosny historycznej Kora na nowo powoła ich do życia.

I zapęd, i siłę skryję,
przechowam lata długie
i kiedyś ich — — — użyję!!

Tak ona sama o tem mówi.

W tych wszystkich związkach niema, oczywiście, racjonalnych uzasadnień i logicznej linii. A. G.-Siedlecki powiada nawet (i bodaj trafnie), że podobieństwo między sprawą Kory a sprawą powstania jest „nieuchwytnie dramatycznie“, aczkolwiek „przenikające“. Chodzi bo też tu raczej o związki nastrojowe. Dzieje Kory to jakby

poboczny temat muzyczny, który w pewien sposób bądź odpowiada, bądź przeciwstawia się tematowi głównemu. Logika muzyczna góruje nad logiką dramatyczną. Na to musimy się zgodzić, by móc w pełni zrozumieć i odczuć poetę.

17.

Tak tedy najważniejsze motywy mitologiczne *Nocy Listopadowej* — sprawa Aresa i sprawa Kory — dadzą się wywieść z Łazienek i dokładniej przez nie wyjaśnić. Można by poszukiwać w Łazienkach rodowodu także i dla szeregu drobniejszych, drugorzędnych motywów. Wywody takie jednak nie mogą już posiadać większego znaczenia i większej siły przekonywającej. Aczkolwiek bowiem możliwą jest rzeczą, że jakiś szczegół z pałacu Stanisława Augusta głęboko zapadł w pamięć poety i później z falą wspomnień wypłynął, trudno jednak dowieść, że nie mamy tu do czynienia z koincydencjami przypadkowymi. Komentatorowie wszakże Wyspiańskiego potrącają często i o takie drobne kwestje.

Tadeusz Sinko np. z aluzji do „Marjasowych fletni“ w przemówieniu Niki z pod Cheronei wyprowadza wniosek, że „widocznie Wyspiański pamiętał posąg jakiegoś Sylena z ogrodu Łazienkowskiego, a ponieważ i Marsjas był Sylenem, jego tu wprowadził“. — Jak wiemy, Wyspiański żadnego Sylena w ogrodzie Łazienkowskim widzieć nie mógł; mógł natomiast, jeśli zwiedzał wnętrze pałacu, widzieć satyrów na wypukłorzeźbie w łazience; mógł widzieć Sylenów na dwóch obrazach Jordaensa (w głębi pałacu), mógł wreszcie widzieć posąg marmurowy samego Marsjasza, podpiera-

jący wieko kominka w sali Balowej — przy wejściu do „gabinetu zielonego“. Być może, że coś z tego istotnie zapamiętał... Pewności mieć nie można.

Być może również, że utkwiała w pamięci poety Pallas, w dwojakiej postaci występująca w pałacu Łazienkowskim: raz w marmurze, w „popiersiu wielkich rozmiarów“, będącem (jak informuje *Przewodnik po Warszawie* Gomulickiego i J. Sobieszczańskiego z 1909 r.) „kopją... antyku w Muzeum Watykańskim, robioną przez Albacinię“; drugi raz w malowidle ściennem sali Balowej — tuż przy drzwiach do „gabinetu zielonego“ (w pozie siedzącej, — obok Herakła)... Być może... Pewności mieć nie będziemy...

Na jednej ze ścian sali Balowej mógł Wyspiański również widzieć wspomniane w *Nocy Listopadowej* „dzieci Eola“ z wydętymi policzkami. Czy je widział — nie wiemy.

Wyszukiwanie tych drobnych podobieństw wyższego celu, oczywiście, nie posiada, uzasadnione jednak jest przez fakt, że wyobraźnia Wyspiańskiego lubiła się często ograniczać szrankami lokalnymi (dramaty krakowskie; dramat rzymski w *Legjone...*). Skoro się zaś już owe podobieństwa wyławia, na jedno jeszcze możnaby zwrócić uwagę. Dziwny pomysł wprowadzenia Niki do teatru mógł zrodzić się pod wpływem przypomnienia dwóch Nik ze starej kurtyny Teatru Wielkiego w Warszawie. — Czy tak jednak było naprawdę — znowu nie wiemy.

18.

Wiemy natomiast z zupełną już pewnością, że z wszystkich tych motywów stworzył Wyspiański dzieło

niezwykłe oryginalne, o dziwnym a silnym uroku. — Raz przeczytane czy wysłuchane ze sceny — dzieło to pozostawia w pamięci trwałe ślady, które przy lada potrąceniu zmieniają się w plastyczne obrazy o charakterystycznej barwie nastrojowej. — Do plastyki obrazów tych przyczynia się w dużym stopniu czynnik topograficzny *Nocy Listopadowej*. — Bezsprzecznie też obrazy owe tem są dla nas wyrazistsze, im bliższy nam jest i lepiej znany teren dramatu. Kto zna i kocha Łazienki, dla tego scenerja tego utworu będzie wymowniejsza. — Moment informacyjnego a zarazem uczuciowego przygotowania, o którym tylokrotnie (i słusznie) mówiono przy „krakowskich“ dziełach Wyspiańskiego, nie jest bez znaczenia i przy jego dziele „warszawskim“. — Wiele więc z siły swego działania zawdzięcza *Noc Listopadowa* Łazienkom.

Tak dużo jednak zapożyczywszy od nich, spłaca im dług ten ze szczodrą nawiązką. — Jak wiadomo, miejsca mają dla ludzi wartość uczuciową nie tylko ze względu na bezpośrednie wrażenia, których dostarczają, ale także ze względu na swoją historję i na poezję, która dokoła nich została rozsnutą przez artystów. Świtez to dla nas nie tylko malownicze jezioro, ale jezioro z ballad Mickiewicza! — Możemy też przez pryzmat *Nocy Listopadowej* z jej monumentalnymi scenami mitologiczno-symbolicznymi spoglądać na Łazienki. I jeśli znajomość Łazienek może nas bardziej zbliżyć do dzieła Wyspiańskiego, to z drugiej strony owo dzieło może nasz związek uczuciowy z parkiem królewskim wzbogacić i umocnić. — Niejeden też zapewne z czytelników Wyspiańskiego, przechadzając się po uliczce koło oficyn pałacowych w Łazienkach, myślał o Demetrze i Korze, a pa-

trząc na ciemno-zielone wody stawu, przypominał sobie łódź Charonową ze sceny IX dramatu o powstaniu 1830 r.

Noc Listopadowa nie była pierwszym poetyckiem opracowaniem Łazienek w literaturze polskiej. Rozległy park królewski zdawna wabił ku sobie nie tylko miłośników przyjemnej przechadzki, ale i pisarzy.

Opisał go krótko już Krasicki (*Opisanie podróży z Warszawy do Biłgoraju*, wyd. 1782 r.):

.....rozkoszne gaje,
Kędy ptasząt liczne zgraje,
Gdzie się wietrzyk z trawką pieści,
Strumyk mruczy, liść szeleści,
Gdzie kunszt z gustem połączony,
Wabi oko z każdej strony...

Szczególniej pociągał imaginacje poetyckie w tym parku pomnik Jana Sobieskiego.

Już samo jego odsłonięcie — w dniu 14 września 1788 r. — odbyło się pod znakiem poezji: w teatrze ogrodowym wykonano uroczystą kantatę, napisaną przez Naruszewicza, o której gazeta społeczna powiada, że była „do łez pobudzająca“. W kantacie tej, obok hymnów na cześć króla-bohatera oraz uniesień patriotycznych, nie brak było i „podziwienia“ dla „łubej gajów odległych przestrzeni“. Występowały w niej osoby o sielankowych imionach Korydona, Tymoklei, Amarylli i Erofilli oraz „pospolstwo“ stanowiące chór. Na widowisko to, połączone z „baletem heroicznym“, wyległa cała Warszawa.

Trembecki nawoływał w tym czasie „swoich współziomków“, aby pod posąg „walecznego Jana“ szli skła-

dać przysięgi na niezłomną wierność i całkowite oddanie Ojczyźnie...

W r. 1819 dostały się Łazienki po raz pierwszy do powieści: mianowicie do sentymentalnego romansu Ludwika Skomorowskiego *Hrabia Ostroróg albo Okropna Tajemnica*. Młody i zapalny bohater tego utworu pod „kolosem Jana III“ marzy o dawnych rycerskich czasach. Rzecz dzieje się jesienią. Ta pora roku „z wielu odarła wdzięków“ Łazienki, jak powiada autor, „ale [one] zawsze podobać się muszą“...

Z pierwszym obszerniejszym artystycznym opisem Łazienek spotykamy się w powieści Elżbiety Jaraczewskiej *Zofja i Emilja* (1827). Zarówno droga do parku, jak i on sam są tu przedstawione bardzo malowniczo. Powieściopisarka zwraca uwagę na ciemną zieleń kasztanów łazienkowskich, przyjemne powietrze, pogodną toń stawu i odbity w wodzie widok pałacu. Damy, zebrane tutaj na „fete“, wydają jej się „jak nimfy lub młode Grecji dziewice, zabierające się obchodzić uroczystość bogini wdzięków lub kwiatów“; kiedy zaś zmierzch zapadł i wszystko „pokrył jednostajną szatą“, przypominają jej się znowu „cienie“, przechadzające się „po miłych Elizejskich polach“. — Budzą więc w niej Łazienki wspomnienia klasyczne, acz występują jako dekoracja wybitnie romantycznego widowiska i zabawy. „Osoby z towarzystwa“ mianowicie przedstawiają w teatrze nad wodą „nową melodramę“ — *Pani Jeziora*, ułożoną wedle poematu Waltera Scotta w przekładzie Karola Sienkiewicza; potem zaś następuje „przy ogólnej iluminacji“ bal w pałacu Łazienkowskim, a środkową część tego balu stanowi „anglez, ten jednostajny i ulubiony taniec Albionu“.

W charakterze *maestoso* wspominają o gaju Łazienkowskim i o posągu Sobieskiego pisarze powstaniowi. Karol Hoffman, pisząc (w *Wielkim Tygodniu Polaków*) o przejściu belwederczyków przez most na kanale parkowym, powiada: „uradowali zapewne cień patrzącego bohatera“...

Mniej natomiast miały Łazienki szczęścia do liryki pejzażowej, która od czasu *Sonetów Krymskich* rozwinęła się w literaturze polskiej. — Kondratowicz w swoich *Wrażeniach Pielgrzyma* z r. 1858 ledwo zwrócił na nie uwagę, banalnie określił, jako „strojne“ i „rozkoszne“, i tylko dla kamiennego króla znalazł żywsze słowo.

O sześć lat jednak już wcześniej otrzymały Łazienki w darze cały sonet — od poety zresztą niewielkiego. Poeta ten, podpisujący się inicjałami A. S.—S., a rodem, zdaje się, z Białej Rusi, opowiada w swym wierszu (*Łazienki Królewskie w wieczór*), jak chodził wieczorem do parku, a siadłszy w ustroniu „przed kaskadą“, pograżał się przy świetle księżycowem w dumach o swojej „rodzinnej stronie“ i o czasie, mijającym bez powrotu.

W powieści — w miarę rozpowszechniania się i rozwijania tego gatunku literackiego — pojawiały się Łazienki częściej. Trudno obecnie ogarnąć ilość i zdać sobie sprawę z jakości tych wzmianek.

Tu przypomnieć trzeba tylko chronologicznie bliski *Nocy Listopadowej*, a wspaniały w swoim artyzmie opis Łazienek w *Ludziach Bezdomnych* Żeromskiego (1899). Wielki stylista w nieporównanie ekspresyjnych słowach maluje jesienny koloryt parku. Opisuje kolejno różne drzewa łazienkowskie: klony, orzechy włoskie, drzewa octowe, sokory, topole „prawdziwie niebotyczne“, wierzby, świerki i olchy; — wspomina łączki, zarośla, ścieżki

i stawki, a ze szczególną lubością zatrzymuje się przy skrajnie południowej odludnej części parku. Droga zasłana liśćmi, woda „nieruchoma, ślepa i głucha“; — przerozmaite a przedziwnie oddane barwy, blaski, szmery i głosy, chłód powietrza, zapach nawet „miły, ostry“ liści zwiędłych: — wszystko to układa się w całość wspaniałą a surową, „która mówi o śmierci“. „Powiew śmiertelny“ i „wylękła cisza“ tego krajobrazu harmonizują z ciężkimi myślami człowieka (rozdział, w którym mieści się ten opis, nosi nazwę *Smutek*).

Noc Listopadowa pod względem środków stylowych ani się równać może z hypnotyczną siłą słowa Żeromskiego. Najpiękniejsze nawet jej wiersze, wyjęte z całości i zestawione z wspaniałym rozdziałem *Ludzi Bezdomych* — wydadzą się słabe i blade. — Ale bo też nie na stylu samym polega jej poezja: — jak we wszystkich dziełach Wyspiańskiego, ujawnia się ona dopiero w całości dramatu: w zharmonizowanym kompleksie różnorodnych czynników: obok więc stylu — także kompozycji, pomysłów scenicznych, motywów dekoracyjnych i muzyczno-nastrojowych skojarzeń.

Do „poezji Łazienek“ dodaje *Noc Listopadowa* momenty nowe: stawia ją mianowicie na płaszczyźnie historyzoficzno-symbolicznej, a niepomiernie wzbogaca przez dziwne połączenia ze światem wyobrażeń religii antycznej. Wedle pięknego powiedzenia Lacka, postaci mitologiczne „heroizują“ tu grunt łazienkowski. Niezwykłością obrazów utwór ten wnika w myśl, a symboliką zdumiewa głęboko.

Dzieł o podobnem piętnie niewiele posiadała Warszawa. Opiewano stolicę niejednokrotnie i na różne tony, opisywano rozmaite jej widoki i zakątki — z niepospoli-

tym częstokroć artyzmem (dość wspomnieć Gomulickiego), przeważnie jednak była to realistyczna lub nastrojowa *Kleinmalerei*. Na wysokości monumentalnej — bodaj tylko rzeczy z poezji Warszawy oprócz *Nocy Listopadowej* można umieścić: *Uspokojenie* Słowackiego — z przejmującą wizją Starego Miasta — i zakończenie *Oziminy* (1911) Berenta — z rozsymbolicznym obrazem *trivium* przed kościołem Św. Krzyża i melancholijnym widokiem równinnych brzegów wiślanych. Chronologicznie pomiędzy temi utworami stoi dramat, przy którego tworzeniu Wyspiański mówił Chmielowi, że chciałby go „tak napisać, żeby *Wesele* było niczem wobec *Nocy Listopadowej*“.

O „PRZEPIÓRECZCE“ ŻEROMSKIEGO

I.

Stefan Żeromski.

Te dwa wyrazy wypisane na tytule książki i na afiszu teatralnym, nie ułatwiły zrozumienia komedji *Uciekła mi przepióreczka...*

Krytycy, którzy oglądali jej premierę w warszawskim Teatrze Narodowym i ogłosili drukiem swoje wrażenia, przeważnie więcej mieli na uwadze osobę autora, aniżeli jego dzieło. („Przez cały czas nowej sztuki“ — przyznaje się jeden z nich — „rozpamiętywaliśmy podług jej słów — wspaniałość jego twórczości“). W samym dziele doszukali się przedewszystkiem związków z poprzednimi dziełami twórcy, śladów i znamion dawnej „żeromszczyny“. Wypatrzyli jej na podziw wiele! Wylegitymowali bliskie pokrewieństwo bohatera sztuki z Judymem, Sułkowskim, Raduskim, Wikiem Rudomskim. Bohaterkę rozpoznali jako młodszą siostrę *Silaczki*. Dla określenia całości wydobyli wysłużone formuły: „taniec wichrowej fantazji“, „samobiczowanie“, i t. p.

Niejedna z tych obserwacyj jest słuszna. Rzeczywiście, utwór ten „tkwi (jak się ładnie wyraził jeden z krytyków najbystrzejszych) najgłębszemi korzeniami w duszy i w twórczości Żeromskiego“. Rzeczywiście, w dawniejszem jego „gospodarstwie poetyckiem“ dałoby się znaleźć prawie wszystkie „motywy“ tej sztuki. Można by je nawet pedantycznie poklasyfikować, np.: a) entuzjizm

działalności społecznej (*vide*: Raduski, Judym, Nienaski, Ryzio etc.), b) praca, zagrożona zniszczeniem przez ingerencję pasji (*cf.* obawy Judyma, historia Bodzanty), c) heroiczna walka z miłością (porów. *Tabu*, *Aryman mści się*, *Sułkowski*), i t. d.

A jednak — gdyby nazwisko autora nie było nam dobrze wiadome, nie wiem, czy łatwo i czy wszyscy odgadlibyśmy, że to jego dzieło. Bo to tylko elementy są tu dawne, ale całość jest świeża, „osobna“. Głos tylko jest jakby znajomy, ale słowa są nowe!

Swoisty, mimo wszelkich analogij odrębny od wszystkich wcześniejszych dzieł pisarza, jest temat tej sztuki.

Swoisty jest jej żywy styl dialogowy, w którym każda osoba ujawnia swoje cechy indywidualne, a żadna nie mówi „językiem Żeromskiego“.

Swoista nadewszystko i zadziwiająca jest budowa tego dzieła. Cudzoziemski krytyk zauważył, że osiąga ona „jakąś absolutną doskonałość“.

Utrzymane tu zostały klasyczne trzy jedności: miejsca, czasu i akcji. Jedność czasu zachowana jest w najsurowszej swojej postaci: bo rozegranie się wypadków w rzeczywistości nie wymagałoby czasu więcej, niż przedstawienie teatralne. Akcja składa się z dwóch spraw: sprawy pracy społeczno-regionalnej i sprawy miłości: dwoista zrazu, rozwija się ta akcja wszelako konsekwentnie ku dramatycznej zbieżności, w której ujawnia jednolitość wyższego rzędu.

Groźna miłość, wywołująca konflikt dramatyczny w sztuce, wywodzi się z pracy ideowej i na jej tle nagle się ujawnia. Zapal ideologiczny i siła tej miłości stają niebawem przeciwko sobie. Wprawdzie dla konfliktu wystarczyłoby samo poczucie moralne (w grę wchodzi

szczęście i dusza trzeciego człowieka), ale atmosfera społeczeńskiego entuzjazmu wzmacnia, powiększa ów konflikt: bo jeżeli Przełęcki pójdzie za głosem ślepej miłości, to splami, może nawet zniweczy najdroższe dzieło swojego ducha. Z drugiej znów strony (przez tragiczną ironję rzeczy!) to właśnie dzieło ideowe i kult, jaki Przełęcki umiał dla niego wytworzyć, umożliwi mu jedyne rozwikłanie tego konfliktu: ale nie zdoła znowu tego rozwikłania dokonać inaczej, jak narażając owo dzieło na zniszczenie.

Dlatego to musimy przedewszystkiem poznać samą pracę Przełęckiego, jego energję w tej pracy i przywią-zanie do niej. Musimy się przekonać, że zasługiwał na miłość, i musimy się przekonać zarazem, że to, co zrobił, posiada wysoką wartość, której postawienie na kartę będzie krokiem heroicznym. — Poświęcony jest temu cały akt pierwszy. Widzimy w nim, jakie są wyniki wysiłków Przełęckiego, oceniamy jego serce i jego promieniowanie na otoczenie. Udziela się nam jego zapał dla regionalizmu, który, niosąc zdobycze wiedzy na głuchą prowincję, chce podnieść ją na poziom nowoczesnej cywilizacji, a zarazem pieczołowicie zachować wszystko to, co w niej jest cenną rodzimą tradycją. Kiedy też później dorobek jego będzie wystawiony przez niego samego na sztych, nie będziemy myśleli, że to tylko zwyczajne kursy prowincjonalne, ale bujne ognisko tężyzny duchowej. Na razie jednak: kurtyna spada.

Niektórzy krytycy skarżą się na zbyt tu rozciągnięcie scen z „drugorzędnymi“ postaciami. Psuje im to jednolitość architektury sztuki. Odpowiedziećby można, że u wielkich klasyków bywały nieraz mniej kompozycyjnie umotywowane rzeczy: *exemplum* rola Infantki

w *Cydzie*. — Inni sarkają na niecałkowitość ekspozycji w tym akcie. Zdaje się, że poetę bardzo niewieleby kosztowało tę ekspozycję rozszerzyć. Ale w obecnej postaci daje ona swoisty efekt: jej niezupełność niepokoii, intryguje, stawia wobec zagadki, wzbudza niepewność. Myślimy: co będzie? Przypuszczamy, że może mistrz osłabł. A on tymczasem, pewny siebie, zdaje się uśmiechać ironicznie: „przerwał, lecz róg trzyma“!

Ta sama „ironiczna“ metoda widoczna jest i w dalszej strukturze. Akt drugi wykończy ekspozycję w ciągu paru minut i odrazu stawia nas w środku perypetji dramatycznej. Słupem płomienia wybucha miłość kobiety. Ujawnia się niebawem ukryta i stłumiona dotychczas mocą woli miłość mężczyzny. Obydwie te miłości cechuje siła, w jaką jeden bodaj tylko Żeromski umie nam kazać tak szybko uwierzyć. Poznajemy trzecią duszę, która zdaje się skazana na spalenie w tym pożarze serc. Ukazuje się cała niszczycielska groza pasji. Dramatyczność z każdym słowem niepowstrzymanie, jak strzała, wznosi się ku jakimś wysokościami, aż oto zatrzymuje się na moment. To chwila wstrząsu bohaterskiego i decyzji: miłość będzie zdławiona! Ale gdy jesteśmy wpatrzeni w ten najwyższy punkt lotu strzały, kurtyna znowu spada.

I znowu nie wiemy, co będzie dalej. Żadnym bodaj sensacyjnym pomysłem technicznym w dawniejszych utworach nigdy nas Żeromski tak nie zaintrygował, jak tutaj prostem spuszczeniem zasłony. A dodać trzeba, że to sztuka bardzo uboga w ruch zewnętrzny, absolutnie nic nie mająca z kinematografem!

I wreszcie rozwija się bohaterska „komedja“ trzeciego aktu: komedja zaparcia się siebie, wobec której jakże nam błędnie zaparcie się rostandowego Cyrana, ko-

medja kłamstwa, wobec której jakąż nicością musi się nam wydać gloryfikowane „aktorstwo życiowe“ tak współcześnie głośniejszej sztuki Jewreinowa *To co najważniejsze!*

Ale nietylko sprawa jednostek tu się rozstrzyga. Chodzi przecie o bezwzględną wartość idei, której służył Przełęcki. O tej wartości zadecyduje środowisko: owi profesorowie, których Przełęcki skupił (teraz rozumiemy ponad wszelką wątpliwość, dlaczego trzeba nam ich było tak dokładnie poznać w I akcie!), zadecyduje sama Smugoniowa. Na nich teraz przerzucona jest połowa dramatyzmu. — Czy domniemana apostazja Przełęckiego nie zachwieje ich wiary, czy ich nie osłabi? — Nie! Skarb idei zostaje ocalony! Wytrzymują wszyscy.

Taka jest kompozycja tego dzieła: silna w napięciu dramatycznym, jasna i logiczna, a w zwrotnych punktach po mistrzowsku zatrzymująca nasze zaciekawienie znakami zapytania.

Charakter budowy sztuki odbił się wymownie w przyjęciu premjery warszawskiej (27 lutego 1925). Po pierwszym akcie oklaskiwano „tylko“ Żeromskiego; po drugim Jaracza i Osterwę, którym ten akt pozwolił rozwinąć świetną grę; po akcie trzecim dopiero posypały się oklaski dla samej sztuki i całego zespołu. Bo choć przez ten zespół nie wszystko było dobrze ujęte, w ostatnim akcie sztuka porwała wszystkich. Zestrojono się w żywy chór, a naczelnicy aktorzy wzniesli się do szczytowej wysokości swojego artyzmu. Złożyło się to na wrażenie, o którym pewno będzie się jeszcze długo opowiadać. Bo doprawdy, to pokolenie, które koło r. 1925 było „w południu życia“, nie widziało chyba polskiej współczesnej premjery równie silnej, równie znakomitej.

2.

W sprawozdaniach z tej premjery niemało było urojeń i nieporozumień. Znalazło się w nich jednak także wiele bystrych, „na gorąco“ dokonanych spostrzeżeń i trafnych określeń. Jeden z recenzentów w bardzo prostą a celną formułę ujął to, co dla *Przepióreczki* jest rzeczą najistotniejszą: „komedia Przełęckiego jest tragiczna“.

Zdanie sobie sprawy z tego jest kluczem do zrozumienia sztuki. Przełęcki chce uratować wysokie wartości moralne, bez których ani onby nie mógł chodzić z podniesionem czołem, ani nie mogłoby się dalej rozwijać jego dzieło społeczne. Ale, żeby to zrobić, musi złamać szczęście swojej miłości, a swoje ideowe dzieło musi wystawić na niebezpieczne ryzyko. Im wyżej się wznosi duchowo, tem więcej ryzykuje byt tej ukochanej pracy. Im zaś bliższy jest zwycięstwa, tem marniej musi wyglądać nazewnątrz, tem nędzniej musi się przedstawiać najserdeczniejszym, oddanym wspólnej myśli przyjaciołom i umiłowanej kobiecie. Triumf jego kategorycznego imperatywu wewnętrznego („Takie są moje obyczaje!“) jest równoczesny i identyczny z największem samoupodleniem wobec otoczenia.

Dramat jego jest tem większy, że Przełęcki cierpi w samotności. O prawdziwych motywach jego „komedji“ wie tylko jedna prosta dusza Smugonia. (Wbrew tekstowi reżyserja Teatru Narodowego kazała się domyślać czegoś Zabrzezińskiemu). Jego tragizm jest wewnętrzny i nieujawniony, a nie, jak nieraz u klasyków bywało, wystawny i chępliwy.

A jednak nie bez racji nazwał Żeromski swoją sztukę komedją!

Pierwiastków komicznych wprowadzie niewiele tu wi- dać. Na pierwszy rzut oka za jedyny motyw komedjowy możnaby uważać to tylko, że Przełęcki, niszcząc miłość Doroty Smugoniowej, uwalnia się zarazem od zastawia- jącej na niego sidła księżniczki, a jej urażoną ambicję hazardownym manewrem obraca ku swoim celom spo- łecznym.

Więcej komizmu znajdujemy w charakterystyce, mia- nowicie w charakterystyce profesorów i docentów, wy- kładających na zorganizowanym przez Przełęckiego kur- sie wakacyjnym. Jest to komizm bardzo delikatny. Wszystkich tych uczonych cechuje (najsympatyczniej- sza!) zaciekłość „fachowa“, naiwność w rzeczach ekono- micznych i trochę drażliwość intelektualistów. Jednego nadto wyposażył Żeromski w zabawne chaotyczne ga- dulstwo, innego w uszczypliwość.

W ich rozmowach pełno dowcipu. Ironizują wza- jemnie swoje „fachy“, okazują doskonały zmysł humo- rystyczny w ocenie swojej zbiorowej „roboty“, którą budują więcej zapałem, niż konkretnymi środkami. Za mało tego humoru dali aktorzy Teatru Narodo- wego. A jest to rys bardzo ważny! Dowodzi on przecie, że ci ludzie jak nieszczęścia boją się fałszu i wszystko, coby mogło wyglądać w ich pracy patetycznie, uroczy- ście, przykrywają wesołością; dowodzi to, że z pracą ową są serdecznie spoufaleń; dowodzi wreszcie, że nie są gromadką tylko marzycieli i pięknoduchów, ale mają zmysł życia rzeczywistego.

Najwięcej tego humoru jest w największym z nich wszystkich zapaleńcu — Przełęckim. Zupełnie mylnie powiedział o nim jeden ze sprawozdawców, że to jest w profesorskiej gromadzie „jedeny człowiek bez ćwieka“.

On ma właśnie „ćwieka“ największego: dlatego tamtych zebrał koło siebie! Ale dlatego właśnie (ile że do tej samej „rodziny“ należy) potrzebna mu jest silniejsza doza humoru. Osterwa najśluszniej wydobył ów humor ze swej roli i trafnie go wytrzymał. Przełęcki zachowuje humorystyczny ton nawet w dramatycznym dialogu ze Smugoniową. Nawet w rozmowie ze Smugoniem otrząsa się chwilami ze wzburzenia i stara się humorem pokryć silniejsze akcenty, które mu się wyrwywają z piersi.

Humor to wysoki: humor dojrzałości ducha, humor wyrosły ze zgłębienia myślą i sumieniem bezwzględnych praw życia! Moc przeświadczenia o tych nieugiętych prawach pozwala opanować własne cierpienie — i, choć z sercem rozbitem, „wyciągnąć ku światu ramiona uprzejme“ — i, choć ze smutkiem, uśmiechnąć się.

Norwid mówił o łzach potęgi drugiej. Moznaby powiedzieć, że tu mamy humor potęgi drugiej. Jest to humor wyższego porządku rzeczy, humor-wzniosłość. Rozpływają się w nim ostre zgrzyty tragizmu, ścisza się bolesna szarpanina sprzecznych uczuć.

A ten humor to nietylko Przełęcki, ale cały dramat: ów niezwykły dramat, rozgrywający się między samymi porządnymi ludźmi. Bo zważmy: w tragikomicznej walce trzeciego aktu triumfują najwyższe wartości ducha, a aktorzy przecież (poza Przełęckim i Smugoniem) tylko w małej części są tego świadomi. Przytem — utrzymanie tej części wartości wymaga od nich oburzenia, starcia, zerwania przyjaźni, wstrząsu zgrozy, rozczarowania i jego przewyciężenia. My jednak — widzowie — wiemy z Przełęckim, że w tej walce obydwu stronom o jedno idzie, że obie służą jednemu prawu. Jest tu coś podobnego, jak w zakończeniu powieści Chestertona o Czło-

wieku, co był Czwartkiem, kiedy to wszyscy domniemani przeciwnicy, którzy najzjadlej ze sobą walczyli, okazują się sługami jednej sprawy. Humor staje tu na płaszczyźnie metafizycznej. Rozpościerają się przed nami rozległe perspektywy życia.

Tak w finale sztuki brzmią akordy wypogodzenia i siły, choć dźwięczy w nich struna bólu. Jest to jakby utragizowana harmonizacja piosenki *Uciekła mi przepióreczka*, która dała sztuce tytuł i ton główny. W treści tej piosenki też jest coś ze smutku i też jest odruch rygoru wewnętrznego. Ale jest w niej także rytm zapału, zdrowie i humor.

3.

W epoce tylu teoryj, głoszących prawo artysty do „deformowania rzeczywistości“, najobficiej powtarzanym zarzutem względem komedji Żeromskiego był zarzut nieprawdopodobieństwa.

Cóż tu można uważać za nieprawdopodobne?

Że to i owo dzieje się „zbyt szybko“? — Ależ chyba zawsze wolno było poecie zgęszczać wypadki i upraszczać ich przebieg! Nora, opuszczając dom Helmera, pakuje się błyskawicznie, a nikt, zdaje się, nie miał o to do Ibsena większej pretensji.

A może nieprawdopodobna jest księżniczka? Ależ raczej nieprawdopodobnym musiałby nam się wydać Władysław Zamoyski, który darował narodowi Kórnik i Zakopane, a którego obywatelskiej zasłudze Żeromski oddał hołd w piśmie *Drożynna i Zamojszczyzna*. Księżniczka Sieniawianka to jakby minjaturowe zmniejszenie jego ofiarności, dokonane *ad anum Thaliae* (dokonane, dodajmy, z nieładą zmysłem komedjowym).

Więc może nieprawdopodobny jest ów pomysł uniwersytetu regionalnego i gromady profesorskiej, która mu służy tak zapamiętałe? Ależ to właśnie szczególnie mocno oparte jest na rzeczywistości! Taki uniwersytet „już się robił“ w okresie premjery sztuki i kursy takie, jakie w nich widzimy, już wtedy bywały! Dwie postaci sztuki, Przełęcki i Ciekocki, otrzymały nawet, zdaje się, kilka rysów dwóch rzeczywistych działaczy tej idei. Dawniej urządził podobne kursy... Ryszard Nienaski w powieści *Nawracanie Judasza*; gdy grano sztukę, pracowali już koło nich ludzie z krwi i kości, ludzie, którzy się karmili marzeniem Żeromskiego i którzy znaleźli poparcie tego marzenia w zachodnio-europejskiej teorii regionalizmu. Jeśli więc ktoś mówi, że cały pierwszy akt *Przepióreczki* to dawna socjalistowska „żeromszczyzna“, niech pamięta, że to już „żeromszczyzna“ wtórna: „żeromszczyzna“, która przeszła niejako przez filtr rzeczywistości i próbę zastosowania praktycznego.

Niestety, w wykonaniu Teatru Narodowego ta regionalno-profesorska część komedji wypadła najslabiej. Odprawdopodobniono ją, robiąc z profesorów przeważnie ludzi starych, znacznie wiekiem przerastających Przełęckiego (co wielu krytyków przypisało intencji autora, choć o tem ani słowa w tekście jego sztuki niema). Przewodnicze stanowisko Przełęckiego wśród nich wygląda wskutek tego dziwnie i drażniąco. — Niema wcale racji do przypuszczenia, że Przełęcki musi być najmłodszy z całego grona. Mógłby być i najstarszy! Wielkich różnic wieku w każdym razie nie należało wprowadzać. Zarówno ideowy akompanjament komedji, jak prawdopodobieństwo realno-historyczne nakazywały, aby profesorowie mieli po lat mniej więcej od 30 do 40 (w okre-

sie premjery sztuki przeciętny wiek profesora polskiego nie był chyba wiele wyższy). Tymczasem na scenie pokazano nam nawet dwu staruszków, wyglądających na lat chyba po 80. Przecież takich szanownych emerytów Przełęcki chyba nie fatygował do jakiejś Bochofnicy czy Koprzywnicy na kursy letnie! — Innych potraktowano znowu zanadto w duchu konwencjonalnego wyobrażenia o uczonych, które każe w nich widzieć nade wszystko cudaków.

Ale krytykom naprawdę nie tempo wydarzeń i nie tło realne sztuki wydawało się nie do przyjęcia, lecz jej struktura psychologiczna i moralna. — Czy jest możliwa i czy zasługuje na uznanie taka, jak u Przełęckiego, szczytność w traktowaniu idei i takie bezwzględne przywiązanie do niej? Czy możliwa i czy wartościowa jest obrona idei i przeświadczenia wewnętrznego, przeprowadzana zapomocą takich, jak Przełęckiego, poświęceń i wyrzeczeń? Ponieważ jesteśmy tu w świecie uczuć silnych, drugie pytanie możnaby także odwrócić i zapytać, czy możliwy i czy godny sympatji jest taki, jak u Przełęckiego, pietyzm, dla człowieka, pietyzm, który, by uratować jedną duszę ludzką, pozwala wystawić na niebezpieczeństwo ważne dzieło ideowe. Takiego pytania jednak nikt nie postawił. Roztrząsano natomiast dwa pierwsze i odpowiadano na nie obfitemi sprzeciwami i wątpliwościami. Jeden z krytyków powiada, że przeciw postępowaniu bohatera sztuki „buntuje się pospolita logika trzeźwego weryzmu“. Inny widzi tu „upiory minionego dnia (t. j. okresu „rewolucyjno-niepodległościowego“), przybrane w szaty jutrzejsze“. Zgadza się to z głosem trzeciego krytyka, który mówi, że wyobraża sobie dramat Przełęckiego nie tyle w dzisiejszej, ile

w „dawnej, niewolnej Polsce“, „w egzaltacji i mrokach podziemnych prac konspiracyjnych“. Jeszcze inny wyraźnie konstatuje w Przełęckim „kalectwo uczuciowe“, a jego moralną autotyranję tłumaczy sobie tem jedynie, że Przełęcki należy do pokolenia przejściowego i „wchodzi do wolnej ojczyzny z duszą nieco połamaną“.

Naturalnie, można powątpiewać, czy dzieło Przełęckiego jest dość ważne, aby być bodźcem poświęcenia. Oczywiście, kiedy pomyślimy, że to tylko zwykły kurs wakacyjny, otwieramy drogę sceptycyzmowi i patos Przełęckiego nabiera dla nas tonu „literatury dla młodzieży“. Ale to jest możliwe dopiero wtedy, kiedy wyrwaliśmy się z bezpośredniego wrażenia samej sztuki. Kiedy jednak ją czytamy albo oglądamy na scenie, słowa tekstu i działania postaci wzbudzają nieodparte przekonanie, że mamy do czynienia z czemś bardzo doniosłym. O „małości“ nie mówili nawet ci, którzy zajęli wobec dramatu Przełęckiego postawę niechętną. Owszem, od nich przecież słyszało się słowa: „koryto obowiązku narodowego“ i „balast dziedzicznych obciążeń“. Niechętni byli pomimo tego. Kto wie, czy, gdyby w tym samym czasie pojawił się wśród nas Eurypides i napisał tragedję o Ifigenji, która, jak wiadomo, dobrowolnie oddała swoje życie dla sprawy, ci sami krytycy (oklaskując tragedję za styl i rysunek charakterów) nie dosłuchaliby się w niej echa polskich „rewolucyjno-niepodległościowych“ poświęceń i ofiar?

Rzecz osobliwa! Kiedy „wybuchła Polska“, ci i owi zaczęli rozważać, jakie stąd, między innymi, miłe konsekwencje wynikają dla literatury: każdy (mówiono) — bez wyrzutów sumienia — będzie mógł pisać o czem mu się będzie podobać. Ale kiedy się okazało, że niektórzy

chęć nadal, obok innych rzeczy, pisać także o tem, o czem się dawniej pisało, usłyszeliśmy od tolerantów i egalitarystów estetycznych wyrazy przygarne i zniechęcające. Co? Pisać o „walce między prawem jednostki do pełni życia a wąskiem [koniecznie: wąskiem!] korytem obowiązku narodowego?“ Przecież jedyna literatura godna jednostki wolnej, to „zaprzepaszczenie się w odrębności swego życia wewnętrznego“. Taka tylko literatura dać nam może perspektywę *universum!*

Czy jednak owo rozumowanie jest bez błędu?

Zapewne, niewola ogromnie nas zubożyła. O całym szeregu rzeczy nie można było zupełnie myśleć, o innych nie można było myśleć dość szeroko. Dużo mamy do nadrobienia. Ale stąd wcale jeszcze nie wynika, żeby to wszystko, czem żyliśmy przez poprzednich lat sto, miało teraz pójść do lamusa. Czy nie należałoby raczej schować tego gdzieś bardzo blisko i zaglądać tam od czasu do czasu ku „nauce“ własnej i cudzej. Bodaj też, że moglibyśmy być dumni wobec innych z tego, że bądź co bądź przeżyliśmy (i naogół przeżyliśmy przyzwoicie) rzeczy, które wcale nie są pospolite w historii (które jednak mogą się gdzieś powtórzyć!). Przecież w tem jest wybitna indywidualność naszej literatury i wielki zarazem jej uniwersalizm. Bo co jak co, ale problemat narodowości-zbiorowości „przerobiliśmy“ dość wszechstronnie! I nic nie zyskamy, jeśli o tem zapomnimy. Jeżeli bowiem dużo także tandety powstało w związku z tą sprawą, z tego nie można jeszcze wnioskować, że w literaturze bez tego zagadnienia nie będzie tandety.

Co zaś do aktualności kwestji stosunku jednostki do zbiorowości narodowej, czyż jest słuszną uważać ją za przebrzmiałą? Czyż rok 1920 nie postawił nas nagle wo-

bec tego problemu „niewolnej Polski“? A w przyszłości czyż jakieś potknięcie się naszej polityki, albo jakiś dowcipny pomysł naszych sąsiadów nie może z przerażającą szybkością odnowić pytania: „Czy będzie Polska?“ Nie zapomina się o takich prawdach w literaturach Zachodu, któremi tak nas ciągle wstydzą nasi indywiduo-universaliści. Znakomici pisarze nie wahają się tam raz po raz stawiać przed sobą i swoimi czytelnikami pytania: „Czy będzie Francja?“, „Czy będzie Anglja?“. Bo wiedzą oni, jak u nas wiedział już Norwid, że do okrętu cywilizacji codzień cieknie woda i że co wieczora trzeba wołać: „W górę rękaw i do pomp!“

Skoro zaś mowa o niewoli, warto może zajrzeć do pism tego, który tę sprawę najgłębiej przemyślał, a który, choć żył w czasach „podległości“, był jednym z najwolniejszych duchów, jakich miała nasza literatura. Jakże to Norwid mówi?

Niewola jest to formy postawienie
Na miejsce celu.

Jeśli z tego stanowiska spojrzymy dokoła, nie w Żeromskim dostrzeżemy cechy myślenia ludzi niewolnych, ale raczej w jego ekshortatorach i monitorach, dla których forma-państwo rozstrzyga ostatecznie o wszelkich sprawach pozajednostkowych.

Żeromskiemu forma celu nie przesłania. Celem jest „pełnia życia“ (żeby się już trzymać tej zdawkowej terminologii), ale nietylko jednostkowego, lecz i zbiorowego, złączona więc nierozzerwalnie z owem, jak je nazwano, „korytem obowiązku“. Dla tego celu potrzebny jest taki sam hart ducha, jaki miewali dawni spiskowcy, taka sama odwaga, jaką odznaczyli się dawni rewolucjo-

niści, chociaż pole zastosowania tego hartu i tej odwagi będzie całkowicie odmienne. Osiągnięcie celu musi tak samo, jak osiąganie dawnych celów, zależeć od wewnętrznej siły ludzkiej, któraby była zdolna zwyciężyć... nawet siebie.

Myśl Żeromskiego o Polsce współczesnej i Polaku współczesnym dałaby się pewno wyrazić słowami norwidskiego *Psalmu Wigilji*:

Więc na arenie tej się nie ostoï
Przeciwnik żaden, jeno mąż bezpieczny —
I ten, co za się nierad szuka zbroi,
Ale zupełny, wcale obosieczny...

Odpowiada tym słowom Przelęcki: człowiek prawdziwie „zupełny“, prawdziwie „obosieczny“ w bezwzględności „swoich obyczajów“, nie chroniący się pod zbroję sofistyki, ale, przeciwnie, rozważający własną dotkliwą rozterkę serdeczną tak, jakby rozmawiał z... duszami swoich uczniów.

A ci uczniowie to jego najdroższa nadzieja: oni mają być „solą tej ziemi“, krzewicielami wiedzy, badaczami i piastunami rodzimej tradycji, wychowawcami nowej społeczności, budowniczymi wielkiego gmachu narodowej kultury. Tę nadzieję dzielają z Przelęckim i inne osoby w sztuce (przedewszystkiem zapalona gromada profesorów!); czuje się, że dzieli ją z niemi sam autor. To też, kiedy padają chropawe nazwiska tych *in spe* pracowników idei regionalnej, „Grzegorza Zielonki, Pawełka Smalskiego, Ryka, Władka Wrony“, ton uczuciowy dialogu szczególnie się podnosi. Ma się wrażenie, że tu bije serce komedji o *Przepióreczce*.

To nie „upiór minionego dnia“ tędy przechodzi, jak

się wydało jednemu z krytyków: to *vitae lampada traduntur*. Ustami największego żyjącego swego pisarza daje tu odzew „Polska niewolna“ ku wolnej. Ta, która wydała świetną literaturę i przygotowała naród do wznoszonej niepodległości, mówi do tej, która jeszcze drogi szuka. I zważmy, że w stosunku poety do tej nowej Polski, tak, jak on się tutaj rysuje, jest wprawdzie wielka powaga, ale jest zarazem także ogromna dobroć i miłość. On, tak czuły na ból i zło, obdarzony taką intuicją krzywdy, — tu nie wprowadził ani jednego złego człowieka. Jest wprawdzie zło: płynie ono z samego porządku rzeczy: ale staje się zaczynem i poręką dobrego. Z przedstawicieli zaś nowego pokolenia bije siła i rozumna szlachetność. To pochlebne przedstawienie przez poetę musi na twarzach tego pokolenia wywoływać rumieniec, a w duszach zobowiązywać, jak pochwała drogiego a surowego ojca.

ZEROMSKI I ŚWIAT KSIĄŻEK

I.

Przez całą twórczość Żeromskiego przechodzi jak-gdyby jakaś osobna żyła bibliotekarska.

Ile w jego pismach znajdziemy samych już opisów różnych zbiorowisk książek!

Oto w pokoiku dwóch inteligentów-nędzarzy (*W si-
dłach niedoli*) wisi na ścianie paka od mydła, nobilito-
wana na szafkę biblioteczną: leżą w niej jakieś skrypta
litografowane, *Historja literatury angielskiej* Taine'a,
tom poezyj Konopnickiej, „zwłoki“ jakiegoś słownika...

Oto zbiór książek „niedozwolonych“, przechowywa-
ny w drewnitni chaty chłopskiej na Podlasiu (*Mogła*).

Nie wiemy dobrze, jaka jest zawartość biblioteczki
Stasi-Siłaczki, ale wiemy, że jest w niej kosztowne wyda-
nie Spencera i że za inne książki, umierając, winna jest
Stasia księgarzowi jednaście rubli i sześćdziesiąt pięć
kopiejek...

Biblioteka państwa Płoniewiczów (w *Szyzyfowych
pracach*) bardzo widać starannie przez kogoś została ze-
brana. Jest tam Mickiewicz, Słowacki, *Historja powsta-
nia listopadowego* Mochnackiego, pamiątniki z 1831
i 1863 r., broszury polityczne, a obok tego wybitne
książki „cenzuralne“ współczesne lub mało co wcześniej-
sze od akcji powieści: wydawnictwa pisarzy XVI wieku
(pewno Turowskiego), przekład *Boskiej komedji* (przy-
puszczalnie Stanisławskiego), Szekspir (zapewne trzyto-

mowy Kraszewskiego), powieści Wiktora Hugo (może w tłumaczeniu Felicjana), Balzac (w wydaniach *Biblioteki najcenniejszych utworów* niewątpliwie) i utwory literatury, jak ją Żeromski w cudzysłowie nazywa, „miejscowej“...

Pokrewna biblioteka Płoniewiczów jest sztubacka „zbieranina druków“ z *Urody życia*, która taką rolę miała odegrać w życiu Piotra Rozłuckiego. Obok ramot, „starych śmieci“ i nowych studjów filozoficznych i historycznych jest tu znowu i Mickiewicz i Słowacki i Mochacki, są i „pożółkłe broszury polityczne“, a wszystko, na wypadek spotkania się z czujnym okiem opiekunów szkolnych, pieczołowicie spreparowane tak, że „tytuły i pierwsze stronicy... pochodziły skądinąd, niż zawartość środkowa“...

A oto innego rodzaju zbiór: biblioteka gimnazjum w Klerykowie. Zajmuje kilka dużych pokoi. W szafach oddawna nie otwieranych stoją opuszczone stare książki polskie z wieku XVIII, XVII, XVI, nawet inkunabuły. Niewielką część stanowi dział rosyjski, ale ten jedynie jest udostępniany do czytania: stąd młodsi uczniowie wypożyczają przekłady Mayne-Reida, Verne'a, Coopera, a starsi szkolnych autorów rosyjskich...

Oto znów cudowna antykwarnia w Łżawcu (*Promień*). Dwie sale najkompletniej „naładowane drukiem“. Mnóstwo książek z XVI, XVII, XVIII wieku. Inkunabuły. *Cimelia* w gablotach. Doskonały katalog kartkowy, o którym „bibularz“ właściciel opowiada z „ekstazą bibliograficzną“.

I znowu małe biblioteczki prywatne „inteligencji“ wiejskiej i miejskiej. Więc (w *Ludziach bezdomnych*) półka z książkami Teci, panny z „kilkoma tysiącami“

posagu i „wyprawą“: Klementyna z Tańskich Hofmanowa, stopy przekładów z angielskiego: jak ironicznie określa Joasia Podborska w swoim dzienniku, „zabytki bibliograficzne, t. zw. *książki dobre*“; wśród nich zaś — „o zgrozo! *Poezje* ni mniej ni więcej tylko samego Kazimierza Przerwy Tetmajera!“... — Więc znowu książki w „serwantce“ państwa Pobratyńskich (w *Dziejach grzechu*): *Choix de monuments primitifs de l'Eglise*, kilka powieści Kraszewskiego, trzy tomy *Biblioteki Warszawskiej* z r. 1856, *Meir Ezołowicz*...

W *Nawracaniu Judasza* mamy opis biblioteki prowincjonalnej snobki pani Żwirskiej: „znaleźli się tam De Quincey i mistrz Poe, Knut Hamsun i Strindberg, Nietzsche i Weininger, Dostojewski i Solłogub, nadewszystko wszakże“ (jesteśmy tu już w drugim dziesiątku XX wieku!) futuryści włoscy. Osobną sekcję tego zbioru stanowią książki okultystyczne.

A oto kontrast (w tejże powieści): „jedyna książka całego osiedla“ klasztornego pod Tatrami: żywot św. Franciszka z Assyżu, przechowywany wśród „najcenniejszych rzeczy“...

Oto znów szczegółowo opisany kram z drukami Umberta Donatego (w *Charitas*)...

A oto biblioteka rodzinna Rudomskich (*Ponad śnieg*), brutalnie, jako „miazga burżuazyjna“, zrzucana przez bolszewików z półek i palona w kominie: „oprawne w skórę tomy, stare dokumenty, pergaminy, zwoje papierów starych“...

O innej, podobnej i podobnie zniszczonej bibliotece (gdzie „tom w tom był oprawny w białą skórę“), opowiada Kleniewicz w *Przepióreczce*.

A oto znowu biblioteka Baryki-ojca, gdzie „wśród

tomów, poprawianych bardzo wspaniale w skórę złoczoną, wyciskaną i pokrytą tytułami [rosyjskimi pewno głównie!], leżał pewien tomik niepokaźny, specjalnie pielęgnowany, niczem w skarbcu klejnot najdroższy“...

Wyliczenie to możnaby jeszcze ciągnąć dalej.

2.

Niektóre z tych bibliotek są niezbędne dla akcji powieści czy dramatu. Książki Płoniewiczów, wyrzucone przez nich do pokoiku, w którym mieszka Radek, wywołują jedną z najdonioślejszych zmian w duszach gromadki uczniów klerykowskich. Postrzępione i pogmatwane książeczyska, które Rozłucki przechowuje uczniakom w swojej spiżarni, stają się jednym z najważniejszych czynników w jego powrocie do polskości.

Inne mniej są konieczne dla rozwoju wypadków, ale służą do charakterystyki osób działających.

Są jednak i takie, które z całością kompozycji związane są bardzo luźno. Ostatecznie, o zawartości sklepiku Umberta Donatego mogliśmy nie wiedzieć. Dzieścięciu stronic ze sceną w antykwarni w Łzawcu mogłoby nie być, a główny temat *Promienia* mógłby być mimo to rozwinięty. Nie było zgoła powieściowej konieczności, aby Rozłucki, Wolski i Bezmian, wracając z Ameryki, wstępowali do Muzeum Brytańskiego i „głębokie przeżyli wzruszenia, ...gdy na własne oczy mogli oglądać prastary, papyrusowy odpis pieśni Homera, mityczny zaiste, jak sama pieśń“. Nie było wcale rzeczą artystycznie nieodzowną, żeby Nienaski (w *Nawracaniu Judasza*) w Paryżu chodził do Biblioteki Polskiej na Quai d'Orléans

i żebyśmy przy tej okazji usłyszeli, że ta biblioteka stanowi „funkcję nowoczesnego życia polskiego“.

Jeśli więc te ustępy znalazły się w dziełach Żeromskiego, to najwyraźniej z powodów szczególnie osobistych, które były w pisarzu silniejsze od względów na kompozycję.

3.

W jednym z ostatnich pism swoich — we wspomnieniu o Marjanie Abramowiczu — nazwał się sam Żeromski „bibliotekarzem i bibliofilem“.

Był jednym i drugim.

Żeby się przekonać o jego upodobaniach bibliofilskich, wystarczy spojrzeć na fotografie jego pracowni w Konstancinie z szeregami książek ładnie utrzymanych, estetycznie ustawionych, wśród których nie widzi się bodaj ani jednej nieoprawnej. Wystarczy przypomnieć wiadomość, podaną przez dzienniki, że Żeromski zapisał Polskiemu Klubowi Literackiemu „zbiór korespondencji alfabetycznie i rzeczowo ułożony“ (żaden jeszcze chyba z poetów polskich nie posiadał czegoś podobnego!). — A z jaką sympatją mówił o bibliofilstwie Marjana Abramowicza albo Stanisława Krzemińskiego!

Bibliotekarstwo było przez szereg lat zawodem Żeromskiego: od r. 1892 do 1896 w Rapperswilu, a potem przez sześć lat w Bibliotece Ordynacji Zamoyskich. Stosunek Żeromskiego do pracy bibliotekarskiej pozwalają nam pośrednio określić *Ludzie bezdomni* w zestawieniu z broszurą *O przyszłość Rapperswilu*. Przytoczone w aneksach tej broszury urywki listów Henryka Bukowskiego świadczą ponad wszelką wątpliwość, że działał-

ność Judyma w Cisach była modelowana wedle historii pracy Żeromskiego w Muzeum rapperswilskiem, a jego korespondencja ze starym „Lesem“ („Kochanek dla kochanki nie ekspensuje takich stosów papieru, jak ci dwaj praktyczni marzyciele“) — to żywe odbicie korespondencji Żeromskiego z Bukowskim (broszura przytacza np. wyjątki z czterech listów Bukowskiego, pisanych w takich odstępach czasu: 16. VIII, 17. VIII, 20. VIII i 21. VIII 1895 r.!). Po latach ze wspomnień zawodowych narysował Żeromski (w *Snobizmie i postępie*) dwa prześliczne obrazki biblioteczne: opis „rewolucji“ w magazynie książek Muzeum rapperswilskiego i opis mądrej reformy, przeprowadzonej u Zamoyskich przez „genjalnego bibliotekarza“ Józefa Przyborowskiego. Z sympatji ideowej i zawodowego zrozumienia urodzi się też krótki, ale nadzwyczaj ciepły ustęp o powstaniu Biblioteki Publicznej w Warszawie (w odczycie *Literatura a życie*).

Dziesięciolecie życia bibliotekarskiego musiało wywrzeć pewien wpływ na kierunek wyobraźni pisarza. To też kiedy później będzie Żeromskiemu chodziło np. o obmyślenie złodziejstwa dla Łukasza Niepołomskiego, będzie to złodziejstwo biblioteczne (kradzież starych dokumentów, danych do skopjowania); podobny, również niejako biblioteczny charakter będzie miało łajdactwo Śnicy w *Charitas* (fachowe sfalszowanie dokumentu)... Barbarzyństwo rewolucji we wsi ukraińskiej szczególnie jaskrawo wyrazi się dla Żeromskiego w obrazie chodnika ułożonego na błocie z oprawnych w skórę książek (opowiadanie Kleniewicza w *Przepióreczce*)... Niedole uczo-nych współczesnych szczególnie plastycznie mu się upostaciują w obrazie zniszczonej w Petersburgu biblioteki Tadeusza Zielińskiego (*Drożynna i Zamojszczyzna*)...

Duchowa obcość Tatjany ujawni się Rozłuckiemu ostatecznie dopiero wówczas, gdy Tatjana poszarpie i opluje jego ukochaną książeczkę... Nawet dla satyrycznego przedstawienia kryjomych kobiecych zabiegów kosmetycznych będzie (w *Nawracaniu Judasza*) wprowadzona (z rażącym naruszeniem prawdopodobieństwa) książka: oto panie z pensjonatu, gdzie mieszka „Sabcia“ Topolewska, rużują sobie usta... ponsowym grzbietem oprawy *Genezis z ducha...*

4.

Ale Żeromski ma dla książek uczucie znacznie głębsze od bibliofilstwa w pospolitem rozumieniu i od przywiązań i reminiscencyj zawodowych. Oświetlają to uczucie słowa, które mówi stary antykwarz w *Promieniu*:

— Ile... to tu jest [w zbiorze książek] roztrzasań, dociekań, uniesień ducha, wizyj, marzeń, poetyckiego wzruszenia, napomnień, klótni, przekleństw i błogosławieństw...

A jak dzieje powstania książki, tak i dzieje jej rozpowszechnienia żywo mu się przedstawiają:

— Kto też i kiedy unosił ze sobą tyle książczysko, jaka miłość kryła się pod płaszczem i niosła za morze?

— Kto ją tu przywiózł, kto czytał, ile to z niej wyszło...?

Gdzieindziej tak samo zastanawia się nad dziejami książki Maurycy Zych (*Mogily*), myśląc o „czcigodnej ręce“ pisarza, o „wyzyskiwanym zecerze“, o jakimś wreszcie „nieznanym a na śmierć gotowym wyznawcy... idei“, co przenośli dziełko „jako zabroniony towar“ tam, gdzie „chciało marzenie prawych“...

Uczucie to znają różni bohaterowie Żeromskiego. Rozlucki np. nie chciałby się wdawać ze swymi sąsiadami gimnazjastami, ale żal mu się zrobiło ich „biblioteczek“, więc bierze ją na przechowanie. W inne wymiary rozrasta się to uczucie u Nienaskiego, kiedy marzy o zgromadzeniu w wieży w Gryfach zbioru druków i rękopisów arjańskich...

Jest to prawdziwy kult książki.

Możemy go śledzić na całej przestrzeni twórczości Żeromskiego, a autobiograficzne *Syzyfowe prace* pozwalają nam poznać jego powstanie: z pierwszych zetknięć z pozytywistycznym pojęciem cywilizacji, z pierwszych spotkań z dziełami poezji, z pierwszego poznania zakłętej w książce żywej tradycji narodowej.

5.

— Już przeszedł promień kultury i uderzył w zgniłe mroki!

Tak mówi w *Promieniu* antykwaryusz łzawiecki *à propos* jakiegoś późniejszego przypisku w inkunabule *Malleus maleficarum*.

Epizodyczne to zdanie tłumaczy tytuł powieści, a Raduski przypomina je sobie później w jednym z rozdziałów końcowych: „Promień... główny lewar istotnej cywilizacji“...

Pierwsze objawienie tej idei dała pewno Żeromskiemu, tak, jak to przedstawiają *Syzyfowe prace*, książka Buckle'a: „niby nagły błysk pochodni, ukazujący wśród ciemności przedmioty, niewyraźne kształty i stosunek tego, co widzieć można, do dalekiego, pełnego tajemnic przestworu!“ Upojenie dziełem angielskiego materjalisty

(ironizowanem już w opowieści *Szyzyfowych prac*) nie musiało trwać długo. Przeminał i zapął dla wspomnianego w pierwszych utworach Spencera (jedyna książka, którą Raduski mógł czytać po śmierci pani Poziemskiej, to były Spencera *Instytucje kościelne*). Ale na zawsze pozostała z dzieł pozytywistów w umyśle Żeromskiego idea cywilizacji i postępu. Pozostało w nim też do końca życia uwielbienie nauki.

— Nauka jest jak niezmierne morze...

Tak mówił do Andrzeja Radka jego nauczyciel, nędzarz i suchotnik Paluszkiewicz. — A po latach prawie że powtarza jego słowa Żeromski (*Sprawa Kasy im. Miąnowskiego*):

— Nauka — to przezyste, wysokie jezioro w górach, niebiosa nieskończoności odbijające...

Z pośród naukowców rekrutują się niektórzy jego bohaterowie (Niepołomski, Dan, Przełęcki i jego koledzy, poniekąd Gajowiec), a entuzjastycznym słowom Judyma: „Ująć w ręce ster życia, ...według praw nieomylnej nauki wznosić mur“ — wtórzy Żeromski we wszystkich swoich pismach publicystycznych. Czy *Początek świata pracy*, czy *Organizacja inteligencji zawodowej*, czy *Snobizm i postęp* — to wszystko próby budowania na danych naukowych. Ileż tam książek cytowanych — socjologicznych, ekonomicznych, filozoficznych, historycznych — jakie w stosunku do nich ciepło, wdzięczność! Mało który z pisarzy polskich spóżył tak blisko z nauką, w żadnym może nauka polska nie miała większego entuzjasty. Jakże wspaniale wysławiał zwłaszcza prace badaczy kultury i piśmiennictwa, etnografów i językoznaw-

ców! W ostatnich jeszcze dniach życia wyrażał uznanie dla jednej z najnowszych książek filozoficznych (Witolda Rubczyńskiego *Filozofji życia duchowego*), zwłaszcza za widoczną w niej „olbrzymią erudycję i pracę”. — W jakiej zaś mierze on sam umiał stawać w postawie naukowej wobec książki, o tem zaświadczyć mogą ściśle, systematyczne i jasne, a całym naukowym aparatem opatrzone wywody książeczki *O przyszłość Rapperswilu*, albo napelniony cytatami z dawniejszego piśmiennictwa artykuł *O czystość i poprawność języka*.

6.

Obok nauki idea cywilizacji obejmuje gospodarkę jej zdobyciami — oświatę. Jako narzędzie oświaty poetyzuje Żeromski książkę w szeregu obrazów, które należą do najbardziej epickich i najbardziej zarazem patetycznych ustępów jego dzieł.

Oto Paluszkiewicz z wyczerpaniem suchotniczych sił ciągnie swojego prześmiewcę Jędrka Radka, żeby go obrazkami w atlasie zoologicznym znęcić do nauki...

Oto, gdy Stasia-Siłaczka już umarła, przychodzi ogłupiały, zrozpaczony parobek i odnosi kilka tomików od niej pożyczonych...

Oto staremu dziwakowi Rzepkowskiemu (*Niedobitek*) marzy się przed śmiercią, że wygrał na loterji, więc zapisuje pieniądze „na książki dla *chamów*“...

Oto nauczycielka w *Charitas*, „uciekając z życiem“ przed strzelaniną armatnią, zabiera przecież z sobą do podziemia książki i wśród huku wystrzałów uczy dzieci...

We wczesnie już drukowanym swoim utworze,

szkicu *Ach gdybym kiedy dożył tej pociechy*, upoetyzował Żeromski zbiorowe czytanie *Pana Tadeusza* przez chłopów. Podobny zaś zupełnie obrazek (czytanie *Trenów* w warsztacie szewca) wplótł do jednego z ostatnich swoich pism, książki *Snobizm i postęp*. Z takim samem też wzruszeniem we wspomnieniu o Sienkiewiczu opowiedział, jak to w pewnym „małym miasteczku Królestwa, miasteczku pogrążonem w zabiegi około zarobku i przeżycia, w brud i pospolitość człowieczej wegetacji“, tłum „rzemieślników, rolników, terminatorów i wszelakiej małomiasteczkowej mizerji“, zbierał się „przed urzędem pocztowym, ażeby tamże na miejscu słuchać odczytywania na głos przez jednego z oświecieńszych czeladników z gazety, prenumerowanej za grosz składkowy — przygód pana Kmicica, powodzeń i niepowodzeń Rocha Kowalskiego i facecyj pana Zagłoby“.

W *Projekcie Akademii Literatury Polskiej* mamy opis rozsyłania biblioteczek okrężnych. Staje się on punktem wyjścia obszernych rozważań na temat, co dawać do czytania garnącym się do kultury rzeszom chłopskim. Złożywszy w pięknych słowach pokłon książkom Kraszewskiego (które są niby „prosta socha, z klęka piastowskiego w pokorze i trudzie olbrzymim wyciosana“), podniósłszy wartość niektórych dzieł Sienkiewicza, Dygańskiego i kilku innych pisarzy, kończy Żeromski smutnem stwierdzeniem wielkich naszych niedostatków w tej dziedzinie:

Czy powieści historyczne, pewien zasób informujących książeczek z zakresu nauk ścisłych, przeróbki i streszczenia, choćby najdoskonalej sporządzone, mogą zaspokoić wszystką ciekawość budzącej się inteligencji ludowej?

Wcześniej już (1907 r.) w opowiadaniu *Z odczytem* „wył w duchu“ na ten sam temat ubogi prelegent oświatowy pan Ryzio:

— Gdzie jest, jaki ma tytuł ta książka, którąbym ja jutro posłał Walczakowi?... Co dasz zbudzonemu ludowi swemu, literaturę polską?...

7.

Literatura polska była zresztą przedmiotem troski Żeromskiego i z szerszego względu. Widziała mu się wogóle ubogą i jednostronną. Żalił się jego Ryzio:

— Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki — otóż i cała literatura, której *nota bene* dotychczasowa szlagонерja narodowa nie była warta i w setnej części nie rozumiała... Ale i ta sztuka jest dziełem czasu rozpaczy. A gdzie jest nasz Plato, gdzie Arystofanes, gdzie Ajschylos, gdzie *Boska Komedja*, gdzie *Don Kichot*, *Raj utracony*, gdzie Shelley? Gdzie jest nowa sztuka polska, sztuka siły, sztuka męstwa?

Tak samo martwił się Nienaski w *Nawracaniu Judasza*: że „na całym... obszarze“ literatury polskiej niema „ani jednej książki, którą możnaby dać do przeczytania bezstronnemu i czującym człowiekowi z zachodu“.

Zarówno też Nienaskiego, jak Ryzia do głuchej pasji doprowadzało rozwielmożnienie się w ostatnim okresie tej literatury „pawio-papuziego“ snobizmu: „manja (słowami *Nawracania Judasza*) srok literackich, wydziobujących zewsząd na świecie kamyczki, guziczki, łebki gwoździków, haczyki, kółeczka, ząbki..., — znoszących to do kupy, ażeby olśnić ogromem błyskotek... siostry sroki“...

We własnem już imieniu rozwinął Żeromski te myśli w odczycie *Literatura a życie polskie* (1915), w *Projek-*

cie Akademji (1918) i w *Snobizmie i postępie* (1922, wyd. z datą 1923). Uznaje on oczywiście więcej wartości w literaturze polskiej, niż radykalny Ryzio lub Nienaski. Dał tego dowód, składając w odczycie zakopiańskim (którego zresztą drukiem nie ogłosił) wspaniały hołd Sienkiewiczowi. Dał dowód, wyrażając kilkakrotnie entuzjazm dla pism Stanisława Witkiewicza. Naogół jednak potwierdza Żeromski obserwacje swoich bohaterów. Nie poprzestaje wszelako na obserwacjach. Stara się dociec przyczyn słabości i obmyślić środki zaradcze.

Aby twórczość mogła kwitnąć, — wywodzi — trzeba jej swobody i kultury. Polskiej twórczości literackiej zbywało do niedawna zupełnie na swobodzie. Hamowały ją nietylko cenzury zewnętrzne, ale nadewszystko wewnętrzny niejako trybunał cenzury narodowej, nakładający na pisarza ciężar obowiązków i rozmaitych względów obywatelskich; stąd tyle w tej literaturze wymuszenia. Już w r. 1915 radował się Żeromski, że z odzyskaniem niepodległości ten trybunał straci rację bytu. Do ostatnich też dni występował jako szermierz literatury wolnej od pozaliterackich powinności.

Drugim czynnikiem „ukrócającym“ swobodę twórczości byli w przeświadczeniu Żeromskiego „krytycy“, których wymieniał w cudzysłowach, albo z dodatkiem słów „tak zwani“. Znajdziemy u niego ostre wyrazy o „ordynarnych dziennikarskich feljetonistach“, o ich „bezwzględności w sądach“, „bezkarnem znieważaniu sumiennej pracy“, „rozpędzie w napaściach“. Wyolbrzymiając w podnieceniu ich rolę, widział w nich „jedną z przyczyn zgorzknienia piszących w Polsce“ (antypatja jego obejmowała, jak świadczy jeden z przypisków w *Projekcie Akademji*, i Stanisława Brzozowskiego).

Przeciwstawiał im „głębokich i sumiennych“ badaczy przeszłości literackiej.

Z samej jednak swobody, nawet przy talentach (jak zwłaszcza ostatnie lata mogły przekonać Żeromskiego), nie wyrośnie bujna twórczość. Trzeba jeszcze kultury. Jej niedostatek jest główną przyczyną snobizmów literackich. Dopiero „wysoka cywilizacja stwarza kreację oryginalną“. W myśl tego przeświadczenia przedstawia Żeromski, ile bogactwa mogłaby znaleźć literatura, gdyby zajrzała do książek, w których zawarte są zdobycze badań naukowych: etnograficznych, archeologicznych, historycznych, językoznawczych, — w których spisane są tradycje i obyczaje poszczególnych prowincyj polskich. Przedewszystkiem jednak chodzi mu o wzmożenie kultury ściśle literackiej. Przyczyniając się tej sprawie, przypomina niesłusznie zapomnianych pisarzy (Lenartowicza, Dygasińskiego), krytycznie prześwietla najnowsze zjawiska literackie swojskie i obce (włoskie, rosyjskie, francuskie), słowami suggestyjnego zachwyty usiłuje wprowadzić w sferę polskiego życia literackiego szereg obcych twórców. Żeromski był bodaj pierwszym, który powiadomił polski ogół czytający o ważkości pism Duhamela (*Francja*), Francisa Jammes'a (*Nawracanie Judasza* i in.), Johana Bojera (*Literatura i życie*). Wcześniej stosunkowo poznał się na Chestertonie. A ileż przyczynił się do rozszerzenia znajomości Conrada!

Szczególne znaczenie ma dla kultury literackiej w jego przekonaniu sprawa przekładów: cały też rozdział broszury *Projekt Akademji* poświęcił na zestawienie naszego bilansu w tej dziedzinie. Ogromny ten katalog, suchy na pozór, jest przeniknięty najgłębszym uczuciem Żeromskiego: czytać go się też musi z takim wzruszeniem,

z jakim na początku wykładu o historii literatury polskiej czyta się najdawniejszy dokument polskiego czytelnictwa, spis książek biblioteki kapitulnej krakowskiej z XII-go wieku. Jest to poniekąd *pendant* do tamtej listy, ułożone po ośmiu stuleciach i tak samo jak ona (mimo licznych swoich niedokładności) zwierciedli społeczny stan kultury literackiej w Polsce.

Krytyczny bardzo, był wszelako Żeromski zapalonym czytelnikiem literatury polskiej najnowszej. Otoczył ją (zwłaszcza w ostatnich latach) jakąś ojcowską miłością, podnosił radośnie, co w niej było dobrego, dodawał zachęty... Jednemu z młodych poetów dedykował fragment poetycki. Od innego wziął motto do noweli. Innych wydobył z szarego mroku na światło powszechnej uwagi i pozdrowił ich pracę. Nawet dla krytyków młodego pokolenia znalazł słowa serdeczne. Kiedy zaś, mówiąc o miłej sobie idei Akademii literackiej, wznosił symboliczny toast entuzjazmu na cześć „wiecznej potęgi i wiecznej sławy literatury polskiej“, posłużył się wierszem jednej z najmłodszych poetek. Z dumą też przed cudzoziemskie forum (w odpowiedzi na ankietę *Nouvelles Littéraires*) słał wiadomość o samorodności najnowszej naszej poezji. Zdawało się, jakby chciał zaczarować tych młodych pisarzy swoją dobrocią i swoim ogniem duchowym.

8.

Idea jednak cywilizacji i miłość poezji nie wyczerpują jeszcze pierwiastków składowych kultu książki u Żeromskiego. Elementem trzecim jest to uczucie, które objawiło się w Borowiczu w *Szyzyfowych pracach*, kiedy pierwszy raz usłyszał recytowaną *Redutę Ordoña*.

Serce... szarpnęło się nagle, jakby chciało wydrzeć się z piersi, ciałem... potrzęsało wewnętrzne łkanie. Ścisnął mocno zęby, żeby z krzykiem nie szlochać. Zdawało mu się, że nie wytrzyma, że skona z żalu...

Albo kiedy tenże Borowicz, później, przeczytał *Dziady*:

Nie był w stanie z nikim mówić. Uciekł do najbliższego lasu i błakał się tam, pożerany przez nieopisane wzruszenie. W zachwycie jego tkwiło coś bolesnego, jakiego przypomnienie mętne i zamglone a przecie żywe, niby ciągle w uchu dzwoniący płacz nie wiedzieć czyj, nie wiedzieć kiedy słyszany, a może nie słyszany nigdy, tylko razem z istnością poczęty w łonie matki...

Z takim „nieopisanem“ wzruszeniem myśmy sami potem czytali nieraz... Żeromskiego.

Dziś książki, które takie wzruszenia wywoływały, nazywa się literaturą okresu niewoli. I Żeromski tak je nazywał i za historyczną konieczność uważał odsunięcie się ich w „duchowy czas miniony“. Ani się też zająknął, aby je stawiać za wzór pisarzom nowym. Ale on sam te książki, zawierające „historje błędzeń nad przepaściami Szalonego Orlanda Polski“ (jak mówi o nich *Uroda życia*), otaczał wiele razy wieńcami najtkliwszych i najświetniejszych swoich słów i po ostatnie dni dzieła „wielkich bezinteresownych duchów niewoli“ były w jego pojęciu „tęgiem winem, krzepiacem naszą jedność narodową“.

Potrafi je zresztą, jak wszystko, poetyzować i w inny sposób: krótkiem, epickiem, niedomówionem nawet napomknieniem.

Taka jest poezja podartego tomu Mickiewicza, który *Niedobitek*-Rzepkowski każe sobie włożyć do trumny. Taka jest tajemnica bezimiennego pamiętniczka z 1831 r.,

który dwa pokolenia Baryków „pilnują jak oka w głowie“...

9.

A jakżeż czyta się u Żeromskiego!

Dla uczniów klerykowskich „każda przyniesiona książka była nowością, do której rzucano się“; „czytano na wyścigi“; „wielka poezja wygnańcza“ i książki o historii porozbiorowej, były dla nich „niby gwałtowny, za usunięciem stawidła, wybuch wody z jeziora“; „zabronione“ rzeczy czytano „ze zdwojoną starannością“... Dusza Borowicza — pod wpływem czytania „poezji i literatury epoki Mickiewicza“ — „stała się raz na zawsze w kształt niezmienny, niby do białości rozpalone żelazo, rzucone w zimną wodę“.

A Rozłucki! „Zrazu przez ciekawość, a później z rosnącą pasją począł czytać“... „Płonęły nieznane dotąd wyrazy i, jak żywa muzyka, ozwały się precudne dawne rymy“... „Pisarze... stawali się towarzyszami czującymi, rzeszą braterską, co, jak chór, westchnieniem odpowiadał na każde westchnienie“... „Wyrażenia mowy... wżerały się w serce... i nitowały z niem na zawsze“... „Począł wgryzać się nocami w zagmatwane sploty umysłowania polskiego“... „Czytał coraz systematyczniej i uważniej książkę po książce“... „Nad niektórymi szpargałami prowadził formalne studia“.

To samo było z Nienaskim, choć inne książki go porwały. „Czytanie... ogarnęło go jak epidemiczna choroba“. „Co inni czytali z wierzchu od strony wyrazów, albo sylogizmów, on ujrzał od środka, od samego uczuciowego wnętrza“.

I Niepołomski bywało, że tak czytał, choć charak-

ter jego lektur był jeszcze inny: — „Każdą wolną chwilę — opowiada — poświęcałem Szekspirowi... Samotne dnie z oczyma wlepionemi w symbole, pogarda zewnętrżności życia, ostrowidzenie istoty rzeczy człowieczych, dotykane tajemnic ducha, świętego świętych istnienia nagiemi igłami nerwów“...

I Krzysztof Cedro, spotkawszy się pierwszy raz z książkami Russa, „na amen oddał się lekturze“. „Niezwyczajnie myśli... opromieniały mu czoło niby blask samoistny“; „napływ nowych, tryskający, widać, z wierszów książki, w coraz go głębsze, piękniejsze i bardziej zupełne pogrążał zdumienie“.

I młodzi chłopci z organizacji Walczaka (*Z odczytem*) pragną takiej intensywnej lektury:

— Żebyście nam wskazali tytuły książek takich, żeby to można było duszką czytać. Różne, żeby niby zachwycające, — żeby się połykało. Przecież są takie książki?

Kto zresztą u Żeromskiego nie ulega pasji czytania! Joasia opowiada o „wchłanianiu“ książek.

Ewa „mnóstwo chłoneła“ książek.

Jasiołd „stosy książek“ wyczytywał „forsownie“ (co nb. trudno się daje pogodzić z warunkami jego życia w powieści i nawet pewną sprzeczność w niej wywołuje).

Piotr Olbromski opowiada Rafałowi:

— Już w szkole, uważasz, zaczęła się była komocja w umysłach. Dużośmy czytali... *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego*, *Żywot Chodkiewicza*, to były jakby światła pochodni w noc ciemną...

Książę Gintułt mówi (do Rafała):

— Ja w tym czasie, gdy ty siałeś i żąłeś, nabrałem manji do czytania książek...

Nawet Rafał „z pewnym rodzajem satysfakcji wciągnął się w przedziwną dysputę św. Augustyna z przeciwnikami Kościoła“.

Nawet tak, zdawałoby się, daleka od wszelkich upodobań książkowych Xenia, miała pisarzy, „których lubiła“.

Nawet w Granowskim, chociaż dopiero w starości (a więc psychologicznie bardzo osobliwie!) „wytwarzała się i rosła nowa satysfakcja przyswajania nieiszczalnie doskonałych i pięknych dzieł przeszłości, tęsknota do nieznanych“...

10.

W jednym z artykułów o Józefie Conradzie powiada Żeromski, że najpiękniejsze dzieła tego pisarza posiadają cechę „portretowości“, malowania z „żywego modelu“, że w utworach, gdzie tej „portretowości“ niema, Conrad „najmniej jest sobą“.

W podobny sposób, niewiele tylko robiąc wyjątków, możnaby powiedzieć o Żeromskim, że najwięcej jest on sobą tam, gdzie portretuje rzeczy widziane i gdzie wybuchu liryzmem (w jakiegokolwiek działoby się to formie): w tych więc dziełach czy częściach dzieł, które posiadają niejako cechę „pamiętnikowości“.

Kiedy się odczytuje jego książki wszystkie po kolei, ma się nadewszystko to wrażenie ogromnego pamiętnika. Sprawia to ciągle powracanie pewnych spraw, zagadnień, motywów, wzruszeń. Niewyczerpane one u Żeromskiego zaiste: zawsze świeże i silne, zawsze w czemś nowe, w ar-

tystycznym ukształtowaniu zupełnie nieraz samoistne i odrębne, a przecież w najgłębszej istocie swojej ciągle te same. Wystarczy przypomnieć spalającą tęsknotę miłosną jego bohaterów, ich zmysłowe wżywianie się w niedolę ludzką, albo ich serdeczne „pobratymstwa“ w naturze (głóg Radka, akacja Judyma, „łaka-kochanka“ Rafała i Heleny, drzewko brzoskwiniowe Baryki...). Wracają te motywy w niezliczonej ilości i zachwycającej piękności warjantów, ale wracają nieustannie, jak tylko chyba sprawy czy wspomnienia najbardziej osobiste mogą powracać w orbitę myśli człowieka.

Jednym z takich powtarzających się wielokrotnie motywów jest także pełne pasji zatapianie się w książce.

Zwłaszcza człowiek samotny z książką jest szczególnie bliskim Żeromskiemu obrazem.

„Mustrowałem swoją krnąbrną duszę“ — mówi Rozlucki o swoim życiu w forcie: „Czytałem i milczałem. Dla odmiany: milczałem i czytałem“.

Podobnie Niepołomski po wyjściu z więzienia: „Chodził do biblioteki publicznej. Czytał zawzięcie. Milczał... Żył zdaleka. Znowu czytał“.

A iluż innych czytających samotników wśród jego postaci!

Temu specjalnemu uczuciowemu nastawieniu zawdzięcza pewno swoje piękno przedziwne wspomnienie Żeromskiego o Felicjanie Faleńskim (w *Projekcie Akademji*):

— Jak anioł srebrnowłosy, przesuwa się w mem wspomnieniu przez ciemne aleje Nałęczowa ze swym Ariostem w ręku, zatopiony w nim, jak w modlitewniku, daleki od świata, sam jeden, zaiste obcy na ziemi.

II.

Czytanie bywa u Żeromskiego radością, upojeniem, „niewysłowioną rozkoszą“, „nieopisanem wzruszeniem“.

Oto Ewa czyta św. Cyprjana:

— O, Boże mój!... — wzdychała z radością, wzdychała weselnie nad temi cudnymi wierszami. Zrozumiała ich pachnący, jakoby lotny i rozkwitły sens i unosiła się oczyma ku niebu.

Oto Umberto Donati czyta wiersze Dantego na tablicach w sieni florenckiego Palazzo Vecchio:

Dziwne... słowa... dziwnie przypadają do duszy... Śmieją się do tego wiersza oczy. Klaskają ręce. Wargi powtarzają te słowa przedwiekowe, jakoby skargę najbardziej własną...

Mówi też Żeromski (w *Charitas*) o tęsknocie „do niepoznanych... stronic“ „mądrej i pięknej książki“...

Upojenie to płynie nadewszystko z poznania, z odkrywania w książce siebie, ze znajdywania wyrazów dla własnych uczuć i myśli.

„Najpierwsze samoistne uczucia“ chłopców z *Syzyfowych prac*, ich „namiętne miłości, marzenia i sny znajdowały swój wyraz, dźwięk i barwę w utworach pisarzy rosyjskich“.

Cedro, przeczytawszy pierwszych kilka stronic Russa, prawie krzyczał:

— To są moje własne myśli!... Rafał! Gdybym ci to mógł słowami wyrazić, jakie to szczęście i jaki dziwny ból znaleźć swe myśli potwierdzone i wykryte, wyciągnięte z mroku!

„Ogień miłości“ Rozluckiego „zapalał ognie, zawarte w wierszach dawnych poetów“. „W dziwnych, napół dostępnych słowach ledwie poznanego języka znalazł się

wyraz dla tajnych kurczów, szlochów, westchnień i radosnych łez duszy“.

Nienaski w książeczkach i broszurkach społecznych „począł... odnajdywać swoją własną duszę, odkrywać swą istotę, która nieznana mu spała aż dotąd“.

I tylko w moralnej rozterce bywają książki źródłem cierpienia. Piotr Rozłucki bywało, że „tłukł w jakąś książkę pięściami i „rugał“ ją ostatniem, sobaczem, moskiewskiem wyzwiskiem“... Jasiołd „nieraz musiał precz cisnąć ciekawą książkę, gdyż drżał, że wyczyta na stronicach jej, dotąd jeszcze niepoznanych, jakieś oskarżenie, czy wyrok nie do zniesienia“.

Ale to jest cierpienie oczyszczające.

12.

Wobec tej wielkiej roli, jaką w poetyckim obrazie rzeczywistości odgrywa u Żeromskiego świat książek, nie jest rzeczą dziwną, że jego powieści tyle nam zwykle mówią o tem, co czytali, czem się czytając zachwycali ich bohaterowie.

Lektury wychowawców klerykowskiego gimnazjum znamy w ich kolejności. Naprzód powieści podróżnicze. Potem rosyjscy poeci w związku z kursem szkolnym. Potem *Dzieje Polski* Bobrzyńskiego. Potem Buckle. Potem literatura wielkiej emigracji polskiej. A obok tego wielka mieszanina literatur wszech czasów i ludów: Dante, *Faust*, Szekspir, *Jerozolima wyzwolona*, naprzemiany z Balzakiem i Wiktorem Hugo, z Eugenjuszem Sue i bezimiennymi „powieściami z angielskiego“... Po latach opowie Żeromski o podobnych lekturach swoich własnych — w autobiograficznym obrazie *Wybieg instynktu*: „Czyta-

liśmy co tylko gdzie było na placu, w jakiegokolwiek szafie: Wiktora Hugo i Karola Libelta, Słowackiego i Turgienia, Henryka Tomasza Buckle'a i Brandesa, Mickiewicza i Drapera, Quineta i Sienkiewicza“.

Znamy przeciętne powieściowe lektury Judyma z godzin oczekiwania na pacjentów: Dumas, Zola, Jokai, Lam...

Wiemy bardzo dużo o wielkiem czytaniu Joasi Podborskiej. Po kartach jej uroczego dzienniczka przewijają się nazwiska Tolstoja, Ibsena, Zoli, Maupassanta, Ludwiki Ackermann, Hauptmanna, Nietzschego, Ady Negri. Zaciekawiają ją niektórzy polscy pisarze najnowsi: Witkiewicz, Tetmajer, Przybyszewski, Sieroszewski. Z respektem, ale bez szczególnego zapału, mówi o *Potopie* i *Faraonie*. Cytuje dwukrotnie Krasińskiego. Jej żywe zainteresowania czytelnicze sięgają aż do klasyków starożytnych: Owidjusza, Eschylosa. Zna też biblię: spotykamy w jej pamiętniku cytaty z ewangelij, Pieśni nad pieśniami, Eklezjasty...

Ewa czytuje Jaśniachowi jako jego „ulubionych pisarzy“: Rabelego, Russa (*Confessions*), Shelleya, Poego, Maeterlincka, Verlaine'a i Platona (*Fedon*). Wiemy też, że bliskim mu jest Baudelaire i jeszcze inni pisarze.

Nienaski, zawiesiwszy swoje prace społeczne, „zatonął w Viollet-le-Duc'u, w Bréhier i innych gotycystach“.

Snob lat przedwojennych Pasielski (w *Nawracaniu Judasza*) obnosi się z De Quinceyem, *Misterjami* Hamsuna, Anną Vivanti i wreszcie futurystami włoskimi (Sofficim i Tavolatem).

I w historycznych *Popiołach* słyszymy o lekturach osób powieściowych: Piotra Olbromskiego, Cedry, „współdryblasów“ Rafała z Akademji, Gintuła. Gintuł

należy do wielkich czytelników: studjuje św. Augustyna, św. Hieronima list do Heljodora, św. Bernarda *Exhortatio ad Milites Templi...* Jego zaś rozmowy ukazują jeszcze inne dziedziny lektur: wspomina w nich nie tylko o Homerze i Hezjodzie, ale (co w jego epoce osobliwsze) o Szekspirze i Dantem.

13.

Wogóle o obszarze czytania bohaterów Żeromskiego najwięcej dowiadujemy się z ich napomknień i cytat w rozmowach i listach. A jest tych napomknień i cytat bardzo dużo.

Oto np. Maurycy Zych w *Mogile* wspomina Lermon-towa i Puszkina, a cytuje Karpińskiego i Mickiewicza. — Wawelski w noweli *Oko za oko* cytuje: Heinego, Mickiewicza, Szekspira, Holbacha, Chamforta. — Raduskiemu w *Promieniu* nasuwają się reminiscencje z Szekspira i Leopardiego. — Warjat z *Tabu* powtarza ciągle czterowiersz z *Endymjona* Asnyka. — Korzecki w *Ludziach bezdomnych* cytuje Mickiewicza, Leopardiego, Platona. — Judym cytuje piosenkę Bruanta. — Czarowic cytuje *Pielgrzymę* Tetmajera. — I t. d.

Najwięcej pierwiastka książkowo-reminiscencyjnego jest w *Dziejach grzechu*. Niepołomski cytuje albo wspomina: Pascala, Nietzschego, Apokalipsę, Platona, Cyce-rona, Wiktora Hugo, Mickiewicza, psalmy, szekspirowskiego *Otella*, Krasińskiego, Vigny'ego, Montaigne'a, Herodota, Holbacha, Diderota. — Jaśniach cytuje *Makbeta* i *Hamleta*, Emersona, Whitmana, Apokalipsę, Hoene-Wrońskiego, legendy egipskie i indyjskie. — Szczerbic wspomina Szyllera, Chateaubrianda, *Otella*, żywot Marji Egipcjanki napisany przez Sofronjusza, etc. — Bo-

dzanta cytuje: Pytagorasa, księgę Joba, ewangelje, Pascala, Mickiewicza, Krasińskiego, wspomina Staszica, petronjuszową *Ucztę Trymalchjona* i legendę o Krysznie... — Kanalja (ale dowcipny) Płaza-Splawski szydzi z tej mnogości cytat: — „Teksty szanowne! — powiada do Bodzanty — Ja ci tekstem za tekst zapłacę“. I jak z rękawa rzuca lekceważąco kolekcję nazwisk: „Heraklitów i Empedoklesów, Helmholtzów, Du Bois Reymondów, Thomsonów, Jamesów Clarków Maxwellów“, bierze porównanie z Macchiavella, przytacza jakieś zdanie egipskie... — Cytuje tu i stary Nycz (Arystofanesa), i Róża Niepołomska (księgę Joba), i ksiądz, spowiednik Ewy (Nowy Testament i pisarzy kościelnych); Horst parodjuje Lenartowicza i Krasickiego, a błyska erudycją w zakresie Swetonjusza, markiza de Sade i t. p.; nieobce są asocjacje literackie i samej Ewie („Galeottem“ nazywa Niepołomskiego, „tkliwym Wertherem“ — Horsta; kiedyindziej przesuwają jej się przez głowę jakieś wspomnienia z Byrona, Vigny'ego, Lermontowa); nawet stara lichwiarka Barnawska zdobywa się na literacko-erudycyjną ironję, nazywając Ewę „złotowłosą Elsinoe!“ Jest w tej powieści przykry nadmiar erudycji — tak, jak jest przykry nadmiar wielu innych rzeczy.

Jakgdyby dla uprzytomnienia granic tego bądź co bądź niebezpiecznego stylu cytatowego, którym tak często w rozmowie i piśmie jego bohaterowie się posługują, wprowadził Żeromski w *Zamieci* karykaturalną postać poety Wacława Jaktora:

Był to człowiek... przesiąknięty „kulturą łacińską“ tak dalece, iż literalnie cuchnął cytatami. W każdej rozmowie wychodził stamtąd, albo tam wracał. Wciąż miał na ustach *Tête d'Or*, albo *La Ville Claudela*, przytaczał *Jamnes'a*, *Péguy*, *Retté*.

Jakaś rozmowa z nim kończy się „oczywiście na cytatach z Benedetta Croce“.

Zresztą i Nienaski skłonny jest do reminiscencyj książkowych. Poza autorami z ekonomji społecznej i architektury — oto pisarze, których myśli i nawet często słowa przytomne są w jego umyśle: Mickiewicz, Słowacki, Lenartowicz, Ujejski, Norwid, Francis James, Bergson, Leopardi, Leonardo da Vinci, św. Hieronim... W jego notatniku, który po jego śmierci odczytuje w *Charitas* Granowski, znajdują się wypiski z Montaigne'a, z pieśni starosaksońskiej, z *The Duchess of Malfi* Webstera, ze św. Tomasza z Akwinu, ze św. Ambrozego...

Słowa myślicieli i poetów przytaczają i liczni inni bohaterowie Żeromskiego.

14.

Cytata bywa czasem znakomitym środkiem charakterystyki. Klasyczny w tym względzie przykład to cztero-wiersz Romanowskiego, wpisany do albumu przyjaciółki przez „Birutę“ Stogowską w *Szyzyfowych pracach*. Przepiękna ta postać jest jakby Kordelją Żeromskiego. Nie słyszymy od niej ani jednego słowa, nie mamy ani jednego jej wyznania, ani jednego znaku o życiu jej duszy — prócz tych wybranych wierszy poety:

Ach, kiedyż wykujem, strudzeni oracze,
Lemiesze z pałazy skrwawionych?
Ach, kiedyż na ziemi już nikt nie zapłacze,
Prócz rosy łąk naszych zielonych?...

I w innych wypadkach tak bywa, że cytata, dowód lektury, wzbogaca charakterystykę nowym rysem, albo

wzmacnia rysy, które ujawniły się skądinąd. Wiadomość o tem, że Teresa von Arffberg (w *Wietrze od morza*) „lubiła powtarzać sobie“ „naiwne słowa“ Novalisa, jest szczegółem charakterystycznym. Fakt, że antykwaryusz łzawiecki zachwyca się *Państwem Słońca* Campanelli, przyczynia się do charakterystyki antykwaryusza. Cytowanie Dostojewskiego przez Rozłuckiego, albo listu św. Pawła do Koryntjan przez „brata Tytusa“ (w *Nawracaniu Judasza*) jest w zgodzie z przebiegiem życia i charakterem tych ludzi.

Ale bywa i inaczej. Kiedy generał Henryk Dąbrowski cytuje w *Popiołach* Dantego, kiedy Krzysztofowi Cedrze w Roncevalles przypomina się *Chanson de Roland*, kiedy Granowski cytuje *Dialogi fikcyjne* Landora albo pismo Bacona *Of Death*, kiedy Anzelm (w *Róży*) robi wzmiankę o innem piśmie tegoż Bacona *Of Truth*, i t. p. — to trudno widzieć w tem rysy dla tych postaci charakterystyczne. Czasem nawet trudno pogodzić te cytaty z charakterystyką i dziejami umysłowemi wypowiadających je osób.

Bo też rzecz jawna, że wielka część tych cytat wcale nie ma na celu uzupełnienia lub wzmocnienia charakterystyki, ale podniesienie tonu uczuciowego. Zjawiają się one po to, aby jakąś scenę, wywód, rozmowę zamknąć niejako pieczęcią dawnego mistrzostwa. Wprowadza je nietyle powieściopisarz-charakterolog, ile poeta-krytyk, znawca i miłośnik tradycji książkowej. Mniej one są znamienne dla postaci powieściowych, niż dla ich twórcy.

Przekonywa o tem powtarzanie się niektórych cytat w różnych dziełach Żeromskiego. — Pisze np. Niepołomski do Ewy:

— Może po latach życia, może po śmierci, jak poeta wierzy, „u Boga w niebie, po wiekach wieków kiedyś spotkam Ciebie i tam przynajmniej odetchnę wraz z Tobą“...

Te same słowa Krasińskiego znajdują się później w *Charitas* w opisie miłości Jasiółda:

Czarujące cudne słowa wyrażały jego własną modlitwę...: „bym u Boga w niebie po wiekach wieków kiedyś spotkał ciebie i tam przynajmniej odetchnął wraz z tobą“.

Zdanie Platona o dajmonionie, które wypisuje Korzecki w liście do Judyma, przypomni się także (w cokolwiek tylko odmiennym przekładzie) Baryce w ostatniej części *Przedwiośnia*.

Zdziwić też nieraz mogą zbieżności dość niepospolitych lektur u bohaterów tych samych utworów. Róża Niepołomska cytuje ze szczególnem uczuciem pewien werset z księgi Joba (XIV, 2): ten sam werset jest wypisany w kościele Bodzanty. Panna Ościeniówna (w *Urodzie życia*) czyta w wagonie *Laona i Cytnę* Shelleya: utwór ten nieobcy jest i jej sąsiadowi z wagonu Piotrowi Rozłuckiemu, a zna go i Bezmian. Nienaski w rozmowie z bratem Tytusem cytuje Francisa Jammes'a: okazuje się, że ten pisarz dobrze jest znany bratu Tytusowi...

15.

Nieraz bywa tak, że słowa cytowane przez jakąś postać powieściową czy dramatyczną Żeromski później cytuje sam od siebie w swoich pismach publicystycznych. Tak np. wiersze Wacława Potockiego:

Nikt do nas, my na wszystkie posyłamy światy
Po trunki, po korzenie, szkiełka i bławaty, etc. —

przycaczane przez Drugiego widza w trzecim obrazie *Róży*, powtórzy Żeromski jeszcze dwa razy: w odczycie o literaturze i w *Snobizmie*.

Początek norwidowskiego *Bema pamięci żałobnego rapsodu* po raz pierwszy w drobnym urywku zacytowany w opisie przeżyć Rozłuckiego w *Urodzie życia*, będzie przytoczony później jeszcze w broszurze o Rapperswilu, w odczycie o literaturze i w *Snobizmie*.

Wiersze Krasińskiego o ojczyźnie („Ty nie jesteś mi już krajem, miejscem, domem, obyczajem“ i t. d.), które cytuje Bodzanta, niebawem będą powtórzone przez Żeromskiego w *Słowie o bandosie*.

Wiersz Słowackiego „Anioły stoją na rodzinnych polach“, który w *Urodzie życia* śpiewa Kama Rozłucka, przytoczy Żeromski ponownie w rzeczy o *Ewakuacji Krakowa*; po raz trzeci zaś zacytuje go w *Snobizmie* i wysławi jako „bezcenną perłę, wydobytą z morza bytu i niedoli poszarpanego i porozdzielanego narodu“.

Wogóle w swoim własnym imieniu Żeromski cytuje nie mniej, jak przez swoich bohaterów, ujawniając w ten sposób bezpośrednio swój wielki kult dla dzieł słowa.

Kiedy chce np. suggestywnie przedstawić zamierzchłość czasu, w którym szczerp polski dotarł na wybrzeża Bałtyku (*Wisła*), przytacza — w pięknej transpozycji — *cantilenę* Gallusa, „wielkiego — jak go nazywa — naszego pisarza narodowego“ (po raz drugi przytoczy tę pieśń po łacinie w *Międzymorzu*).

Przedstawiając wielowiekową niedolę ludu polskiego w *Słowie o bandosie*, powołuje się na świadectwo poezji Szymonowicza. — — —

Patrząc na zamek malborski (*Itawa-Kwidzyn-Malborg*), przypomina sobie jedno z przysłów, „zapisanych

przez cichego polskiego pracownika Grzegorza Knapskiego w jego genialnej, wiekopomnej książce p. t. *Adagia*“ (już wcześniej z takim uznaniem mówił o Knapskim przez pośrednictwo notatnika Nienaskiego w *Charitas*).

Widok miejscowości na prawym brzegu Wisły pod Warszawą (*Pomyłki*) przywodzi Żeromskiemu na pamięć *Hymn zwycięstwa* Garczyńskiego.

Los polskich poetów-wygnañców (*In memoriam T. Micińskiego*) przypomina mu chór harfiarzy *Lilli Wenedy*. — Smutek młodości Conrada wyraża mu się najlepiej przypomnieniem spółczesnego wiersza Romanowskiego. I t. d.

Bywają i tytuły utworów czy rozdziałów o charakterze cytat, jak np. *Ta tza, co z oczu twoich splywa* (w *Ludziach bezdomnych*) — z wiersza Asnyka.

Bywa czasem znów tak, że Żeromski wprawdzie nie cytuje, ale odwołuje się do naszych wspomnień czytelnicy. Najczęściej się to zdarza w *Dziejach grzechu*, które — wogóle — ze wszystkich dzieł Żeromskiego najwięcej obciążone są „książkowością“. Oto np. żal Ewy:

W pracy tego żalu, jak w pracy pił bezzębnych, była głęboka mądrość, niby mądrość, ukryta w słowach duńskiego królewicza, wpatrującego się w ogniłą czaszkę śmieszka Yoricka.

Złudzenia Ewy, jak czytamy nieco dalej, były zbudowane „niemniej ściśle, niż systemat Schellinga“. Gdzieindziej jej cierpienie jest nazwane „sofoklesowskim siepaniem się ducha edypowego“. Rozpacz (znowu gdzieindziej) „przychodziła [do niej] niewiadomo kiedy, jak ów Złodziej z Apokalipsy“.

O umiłowaniach czytelniczych Żeromskiego mogą nam zapewne najwięcej powiedzieć nazwiska tych autorów, których cytował najczęściej.

Przedewszystkiem można tu zaobserwować pewien szczegół negatywny: Żeromski bardzo rzadko i mało mówi o powieściopisarzach. Wylicza ich wprawdzie cały szereg w katalogu przekładów i postulatów przekładowych w *Projekcie Akademji*, za dużą lukę kulturalną uważa to, że nam „brak kompletów trzech arcymistrzów romansu nowoczesnego, Stendhala, Flauberta, Balzaca“; Sienkiewiczowi poświęcił po jego śmierci piękny odczyt, a wspomina w nim dla porównania o Manzoni i Fogazzarze, Stendhalu i Balzacu, Flaubercie i Bourgeoisie; w odczycie o literaturze i w *Snobizmie i postępie wśród wielkich twórców nowoczesnych* wymienia jeszcze Goncourtów i Dostojewskiego, wydobywa z cienia literatury polskiej Dygasińskiego, wynosi wartość dzieł kilku romansopisarzy doby najnowszej — obcych i polskich; stara się — później — o spopularyzowanie Conrada; ale tam, gdzie niema pobudki krytyczno-publicystycznej, zewnętrznej, rzadko się w jego pismach nazwiska powieściopisarzy pojawiają: kilka ich znajdzie się w spisach lektur klerykówian, Joasi, Judyma i paru jeszcze osób we wczesnych nowelach; kilku powieściopisarzy rosyjskich („genjalnego melancholika północy“ Turgieniewa, Dostojewskiego, Gleba Uspienskiego, Wsiewołoda Garszina, Macztieta, Korolenkę, Szczedrina) wymieni artykuł krytyczny *Sędzia* — „*obrusiciel*“ w związku z ich stanowiskiem w sprawie polskiej; Turgieniew będzie wspomniany jako lektura gimnazjalnej młodzieży kieleckiej

(w *Wybiegu instynktu*) i jako lektura domu generała Rozłuckiego; przewinie się kilka, obojętnych naogół, wzmianek o *Klubie Pickwicka* (w *Promieniu*, broszurze o Rapperswilu, *Nawracaniu Judasza*), i to bodaj wszystko...

Najczęściej cytowanymi u Żeromskiego autorami są Szekspir i Mickiewicz. — Obrazy lub wyrażenia z Szekspira wspominane są w noweli *Oko za oko*, w *Promieniu*, *Ludziach bezdomnych*, *Popiołach*, *Dziejach grzechu*, *Sułkowskim*, *Nawracaniu Judasza*, *Snobizmie i postępie*, *Pavoncellu*... W niektórych z tych utworów spotykamy się z Szekspirem po kilka razy. — Słowa Mickiewicza przytaczane są w *Mogile*, *Oko za oko*, *Szyzyfowych pracach*, *Ludziach bezdomnych*, *Dziejach grzechu*, *Słowie o bandosie*, *Róży*, *Urodzie życia*, *Nawracaniu Judasza*, rzeczy o ewakuacji Krakowa, odczycie o Sienkiewiczu, odczycie o literaturze, *Organizacji inteligencji*, artykule *Na broń*, *Snobizmie*, *Sprawie Kasy im. Mianowskiego*, *Międzymorzu*. Dodać należy, że w r. 1898 Żeromski napisał osobny artykuł o Mickiewiczu, który wszedł jako wstęp do *Katalogu zbiorów mickiewiczowskich znajdujących się w Muzeum Narodowym w Rapperswilu*.

Do częstych należą przytoczenia z biblij (w *Ludziach bezdomnych*, *Popiołach*, *Dziejach grzechu*, *Urodzie życia*, *Nawracaniu Judasza*, *Charitas*, *Złem spojrzeniu*) — wielokrotne w niektórych utworach (najczęściej cytowane są psalmy).

Bardzo musiała Żeromskiego pociągać filozofja chrześcijańska i literatura hagiograficzna. Cytaty ze św. Tomasza z Akwinu spotykamy w *Dziejach grzechu*, w *Charitas* (sam tytuł tej powieści z tekstu Tomasza z Akwinu się wywodzi) i w *Początku świata pracy*. W *Dziejach*

grzechu nadto cytowany jest św. Cyprjan i św. Franciszek Salezy, w *Nawracaniu Judasza* — św. Hieronim, w *Charitas* — św. Ambroży i św. Jan Damascen, w *Początku świata pracy* — jeszcze raz św. Ambroży. Dodać tu można teologiczne lektury Gintułta. — Reminiscencje z hagiografji mamy w *Promieniu* (*Żywoty św. Hieronima*), w *Dziejach grzechu* (życiowit św. Teresy, św. Katarzyny, Marji Egipcjanki), w odczycie o literaturze (legenda o św. Stanisławie), w *Wietrze od morza* (życiowit św. Wojciecha), w *Snobizmie* (o św. Aleksym i św. Franciszku z Assyżu)...

Rzecz znamienna dla Żeromskiego, że tuż obok literatury chrześcijańskiej, jako o jednym z największych jego umiłowań czytelniczych, trzeba mówić o Shelleyu. Poeta ten był mu pod niejednym względem pokrewny. Zapoznać się z nim musiał wcześniej. *Szyzyfowe prace* mówią, że Shelley wraz z Keatsem należeli do ulubionych poetów profesora Sztettera (Bema?). Cytaty jednak z niego znajdujemy dopiero w dziełach późniejszego okresu, poczynając od *Róży*, mającej motto z Shelleya. Kilkakrotnie mówi się o nim w *Urodzie życia*; między innymi jest tam wspomniany „późny, odchodzący księżyc, którego smutne zjawienie Shelley tak nieśmiertelnie przyrównał do samotnego cierpienia chorej kobiety, co w nocy wstała i bez nadziei, bez pociechy znowu za chwilę upadnie w łóżko boleści...“; a Bezmian cytuje (w części III) słowa z *Laona i Cytyny* (VIII 9) po angielsku i po polsku („Cóż jest siła? Siła jest tylko mniemaniem, bardziej wiotkiem niż chmura, która zasłania blask księżyca“). — W odczycie o literaturze jest Shelley nazwany „wiekuiście kwitnącym“, w *Nawracaniu Judasza* „pół-bogiem“, w *Snobizmie i postępie* — „synem bo-

gów“. Wspomina go Żeromski jeszcze w *Złym spojrzeniu*, a najwyższą pochwałą, jaką może oddać *Nostromowi* Conrada, jest powiedzenie, że powieść ta „staje obok *The Revolt of Islam* Percy Bysshe Shelleya“. T. zw. *Dziennik z podróży* świadczy z jakim wzruszeniem Żeromski odwiedzał w Rzymie w r. 1907 grób Shelleya u piramidy Cestjusza; a jeszcze silniejszym dowodem kultu są nieco wcześniejsze zapiski z Capri:

— Idąc, mogę czytać Shelleya *Kolizeum* i cudowny poemat *Maskaradę Anarchji*.... — i ten cudowny poemat sprowadza do serca pociechę, że nie sam jestem na ziemi, że byli tacy ludzie, jak Shelley...

Dosyć często spotykamy się u Żeromskiego ze Słowackim: w *Ludziach bezdomnych*, *Róży*, *Urodzie życia*, *Nawracaniu Judasza*, odczycie o literaturze, *Zamieci*, *Snobizmie*...

Do poetów częściej wspominanych i cytowanych należy jeszcze Dante (*Źródło*, *Popioły*, *Charitas*, *Projekt Akademji*); w *Róży* z Dantego, z pieśni XXI-ej *Piekła*, pochodzą nazwy koni Bożyszczka: *Calcabrina* i *Graffiacane*: trudno o wymowniejszy przykład upodobań erudycyjnych); należą jeszcze: Leopardi (*Promień*, *Ludzie bezdomni*, *Róża*, *Literatura a życie*, *Zamieć*...), Krasinowski (*Ludzie bezdomni*, *Dzieje grzechu*, *Słowo o bandosie*, *Charitas*, *Początek świata pracy*...), Lenartowicz (*Dzieje grzechu*, *Nawracanie Judasza*, *Literatura a życie*, przedmowa do *Nulla i jego towarzyszy Bielańskiej*, *Snobizm i postęp*...).

W jednym z pośmiertnie ogłoszonych listów (do Bernarda Chrzanowskiego z 1917 r.) pisał Żeromski o pewnej książce:

Jest to jedna z tych książek, które się czyta tyle razy, iż się jej uczy niemal na pamięć.

Wyznanie to rzuca światło na podstawy tak licznych przypomnień literackich u Żeromskiego.

Mechanizm znowu tych przypomnień pozwalają nam w pewnej mierze przeniknąć opisy ich w powieściach.

Joasia np., przypominając sobie jakiś wiersz, tak o tem pisze: „Tak mniemam... i nie wiem kiedy myśli moje wpływają w słowa harmonijne, w dźwięki czci-
godne, które to wszystko zawierają w sobie“...

Niepołomski, cytując Platona, mówi: „Brzmiały mi te słowa w duszy“...

Bolesne myśli doktora Zenona (w *Złem spojrzeniu*) „spływały samochcąc w przedwieczne słowa psalmu“...

Czasem przypomnienie jakichś słów czytanych wy-
daje się snem, albo objawieniem czegoś nieznanego. Ce-
drze „śniły“ się słowa pieśni o Rolandzie, „słowa dawno
zapomniane, z kraju niewiadomego płynące“... Ewie „ja-
kieś bolesne, zapomniane wiersze, jak nieznanego poety,
przepływają przez duszę“...

Intensywność uczucia, towarzyszącego takim przypo-
mnieniom, daje nam poznać ta scena w *Zamieci*, gdzie
dla Nienaskiego „głęboka radość wiała, jak wiatr wio-
senny, ze słów [*Choratu*]“:

— na drgającym szatana ciele
Zatkniemy sztandar zwycięski Twój.

Tak musiało być i z Żeromskim samym: według słów wspomnianego listu, książka „upragniona” „ukazywała [mu] się niespodziewanie i rozniecała w sercu dziwną radość”. Wchłaniał ją, by zachować na długo pamięć jej najwyższych wzniesień myślowych i ekspresyjnych, by potem mu się „śniły”, by wstawały w jego świadomości jako „jedyne”. Czem była dla niego w szczególności lektura poetycka, to określił wyraziściej jeszcze (w *Projekcie Akademji*):

— Poeta [jest]... źródłem rozkoszy, przyjacielem z za świata, z za bezmiar lat i ogromu ziem, który raduje i pociesza serce, gdy jest strudzone i konające,... — doskonałym wyrazem dla mocy i bezsily ducha, co, jak niemowa w swej nieudolności, wewnętrznej męki wyrazić nie może.

Jest to przepiękne określenie stosunku czytelnika do poety. Że i twórca, tak, jak Żeromski, bogaty darem słowa, może być takim czytelnikiem, to nas nie dziwi. Jak mówi Norwid: „chórzysta w innej prymem jest operze, a prym chórzystą, widzem w nieswej atmosferze”. Ale Żeromski nawet tworząc czytelnikiem być nie przestaje. Te jego powoływania się na cudze słowa, przypominania cudzych obrazów to jakby chwile schodzenia ze stanowiska twórczego na czytelnicze. Kiedy o tem, o czem myśli, przypomina sobie słowa czyjeś, i słowa te go zachwycają, w zachwycie i pokorze wplata je do słów swoich, jakby szukając w nich dla siebie confirmacji. A przecież wiemy, że jego wielkiemu, oszołamiającemu bogactwu słownemu w najmniejszej mierze tego nie było potrzeba, że, gdyby nawet większą część tych cytat z jego dzieł usunąć, nie byłoby to dla nich żadnym uszczerbkiem. W niektórych wypadkach byłoby może nawet ko-

rzyścią. Jest to jeszcze jeden, a najwymowniejszy może z dowodów nierozzerwalnego związku tego wielkiego poety życia ze światem ksiązek, w którym od młodych lat ukochał relikwje narodowej przeszłości, pomniki i nadzieje cywilizacji, siedlisko niewysłowionego czaru, „rozkosz umysłu i pociechę serca“.

18.

Namiętne czytelnictwo Żeromskiego, które jego piśma tak dokładnie pozwalają nam poznać tłumaczy także szczególną „bluszczowość“ w jego korzystaniu z pewnych źródeł historycznych. Jakże często się zdarza, że do jego tekstu przechodzą z nich całe obrazy, cała nieraz atmosfera i nawet rytmy. Posłuchajmy naprzykład:

— Z nad Eufratu, z nad Nilu, z nad sąsiedniego Dunaju, nowi goście na skinienie potężnego władcy nad Dniestr zawitali. Azja i Afryka, jakby z posad swoich wzruszone, gotowały się runąć na Podole. Bezmierne i różnoplemienne wojska szły na granice sarmackie...

Czy to nie jest urywek z *Dumy o Hetmanie*? Albo ten oto:

— Starzy, w węgierskich wojnach wyćwiczeni żołnierze, ciałem, duchem, a nawet odzieżą do innych Turków niepodobni, zachowali na sobie ślady dawnych chrześcijańskich osadników. Kopyjnicy stali u nich na czele.

Albo ten jeszcze:

— Dzikie tłuszcze wprzód doznały ramienia polskiego, niż zasłyszały polskie imię; bo pęd ich pochodu, szybki jak kula działowa, szybszym był od samej wieści.

Albo ten:

— Rozliczne zwierzęta, jako bawoły, wielbłądy i muły z dalekiej i pozbawionej deszczów krainy szły, wzbudzając gęstą jak chmura kurzawę.

Otóż nie! To wszystko nie jest proza Żeromskiego, ale... Syrokomli. Przytoczone urywki pochodzą z *Pamiętnika Wojny Chocimskiej* Jakuba Sobieskiego, który Syrokomla przełożył z łaciny i wydał w r. 1854. Jeśli zajrzemy do *Dumy o Hetmanie*, przekonamy się, że „pozbawiona deszczów kraina“ zamieniła się w „strony, których deszcz nie nawiedza“, że „gęsta kurzawa“ jest wspomniana w innym zupełnie związku i nie jest przyrównana do chmury (nie usuniętej jednak z obrazu, skoro już pierwsze zdanie utworu mówi o „chmurach ponad morzem wyrosłych“), a „rozliczne zwierzęta“ zostały wzbogacone epitetami („garbaty wielbłąd, porożysty bawół i pracowity muł“).

Podobny stosunek dwu tych tekstów możemy stwierdzić i w innych miejscach. Oto np. jak Sobieski (ciągle w tłumaczeniu Syrokomli) wylicza „pospolitą broń, jakiej Turcy zwykle używają“:

— ...łuk, zakrzywione szable, krzywe żelazne haki, rohatyny, a najczęściej krótkie żelazne włócznie, któremi rażą, ciskając na nieprzyjaciół...

A oto transpozycja Żeromskiego:

— Pożąda krwi zakrzywiona szable, dzeryd-spisa, wielka włócznia i hak.

Tak samo jest z opisem proporca (u Sobieskiego: „Jazda świetna strojem i pięknnością rumaków, proporce

błyszczące u wierzchu złożonemi galkami — piękne dawały widowisko“; u Żeromskiego: „Lśni nad pochodem plemion pyłem okrytych połysk złotego proporca“), z opisem instrumentów muzycznych (u Sobieskiego tylko: „piszczalki i trąby rześisty a przykry dla ucha rozgwar wydawały“; u Żeromskiego wiadomo jakie bogactwo!), z charakterystyką potęgi Osmana (u Sobieskiego „zwycięskie znamiona Ottomańskiego trzema światami władającego państwa ukazały się na naszej ziemi“; u Żeromskiego: „prawica najjaśniejszego, najwielmożniejszego Osmana, Mekki i Medyny cesarza, siedem monarchij i cztery kąty świata trzymająca, podniosła chorągiew w stronach dalekich“), etc.

Krótko mówiąc, dwa te teksty mają zupełnie różny charakter. Tem dziwniejszą jednak jest rzeczą, że u Żeromskiego tyle jest zbliżeń, nawet wyrazowych, do siedemnastowiecznego pierwowzoru. Najwidoczniej pewne szczegóły starego pamiętnika wywarły na nim tak silne wrażenie, że stały się czemś nieodłącznym od wszelkich potem wyobrażeń o podobnym przedmiocie. Do analogicznych wniosków dochodzi się, czytając uwagi Heleny Jastrzębskiej (w *Ruchu Literackim*, 1929) o stosunku rozdziału o św. Wojciechu w *Wietrze od morza* do średniowiecznych życiorysów tego świętego, albo przeglądając z myślą o *Popiołach* wspomnienia Ignacego Dominika Radziszewskiego, ogłoszone w *Pamiętniku Świętokrzyskim*.

Zdaje się jakby przejęty cudzym tekstem czytelnik brał w Żeromskim czasami nawet górę nad torującym własne drogi pisarzem.

19.

Listy Żeromskiego, ujawnione już po ogłoszeniu większej części powyższych uwag w pierwszym wydaniu, potwierdziły nową serją dowodów to, co tu się mówiło o autobiograficznym charakterze motywów czytelnicych w jego utworach. Wiele zwłaszcza tych dowodów przyniosły listy do narzeczonej z r. 1892.

W uniesieniu radości marzy Żeromski nie tylko o tem, aby „coś pisać niezwykłego“, ale i o tem, aby „czytać coś pięknego, niezwykłą książkę“ (list z 26. IV). Czasem zaś takie marzenia dotyczą nawet książek zupełnie wyraźnie określonych. W jednym z listów (9. V) znajdujemy słowa następujące:

— ...możnaby sobie, jak ongi, usiąść i komedje Fredry poczytać, albo i starego jak słońce, a nowego wiecznie jak słońce *Pana Tadeusza*.

A w innym liście (6. VI):

— Gdy będziemy razem, będzie chwileczka wolnego czasu, siądziemy w kąciku kanapki i cichutko, przytulając się do siebie, słuchając, jak w nas krąży życie, myśli i krew, przeczytamy jeszcze raz takie cudne komedje, jak *Wiele hałasu o nic*, *Wieczór trzech króli*, *Zimową powieść*, *Cymbelina*, *Troilusa i Kressydę*, i t. d.

A oto jak znów pisze Żeromski o samotnej lekturze Szekspira:

— Lubię wczytać się w Szekspira i zginąć w nim, zupełnie jak się ginie w górach...

O tem zresztą, czem był dla niego Szekspir, opowiadają te listy dużo [szczegółowiej](http://pauze.pl). „Czytałem go, a raczej

czytałem ludzkość przez niego“: mówi Żeromski, wspominając warszawski okres swojej młodości. Okoliczności, w jakich się ta lektura odbywała („rano w Ogrodzie Botanicznym, a w nocy w domu“ — „na piątym piętrze na Chmielnej“) wplótł poeta potem bez zmian do historii Łukasza Niepołomskiego, którego obdarzył własnym kultem dla dzieł szekspirowskich. A kult to był rzeczywiście wielki i głęboki.

Czytając Szekspira, wyczytywał w nim Żeromski siebie. Piosenka Pandarusa sprawiła mu w okresie warszawskim „wielki ból“, bo odpowiedziała ówczesnemu stanowi jego uczuć. W r. 1892 własne wyznanie miłości ubierał w formę cytaty z *Wiele hałasu o nic*. Co więcej: Szekspirowi przypisywał odkrycie prawdy o roli jaką w życiu ludzkości gra litość. A miał świadomość, że jest to zarazem najistotniejsza prawda jego własnej duszy, bo przecież pisał, że tę prawdę „napróżno stara się określić, wyważyć z siebie, nazwać w rozmaitych utworach“ (28. V.).

Nic też znamiennejszego nad zachwyty Żeromskiego dla tak rzadko naogół podziwianej sztuki szekspirowskiej, jak *Troilus i Kressyda*. Cóż go w niej zachwycało? „Błyskawice poezji w brutalnej formie“, rzeźba charakterów, dokonana „rylcem szalonym“ (ukazująca „ludzi namiętnych, prawdziwych“, o duszach oświetlonych „zorzą wiecznej a całkiem nowej jasności“), nadewszystko jednak śmiałość kompozycji, niesłychanie swobodnej, przypominającej dzieła natury.

— Jest to jeden z utworów przyrody, napozór bezmyślny, bezkształtny, stanowiący stek strasznych obrazów, słów dzikich, nielogicznych zestawień — zupełnie jak jańcuch wirchów tatrzańskich. Ale kto na niego patrzy — znajduje nieskończoną piękność, stra-

szliwą prawdę i wieczną poezję — tylko trzeba patrzeć zbliżka, żyć takim życiem, pozbyć się filisterji, wejść w te góry, złomy, tytaniczne formy i potworne kształty.

Ma się wrażenie, że jest to jedno z marzeń Żeromskiego o przyszłych własnych dziełach, zwłaszcza że w innym liście ten sam obraz powtarza się jako obraz całej twórczości Szekspira: obraz „szczytów, mchów, rozpadlin, szczelin, przepaści i tego słodkiego powietrza, jakim utwory swe otacza ten słodki, straszliwy, nadziemski genjusz“.

Szekspiryzm Żeromskiego był zresztą szeroki. Obejmował bardzo różnorodne wartości dzieł mistrza, między innymi i dowcip — „siarczysty, szalony, podobny do skoków dzikiego konia“.

Również i kult dla Mickiewicza zaznaczył się w tych listach wymownie. Opisując wycieczkę do Wodogrzmotów Mickiewicza w Tatrach, podziwia Żeromski odpowiedniość ich nazwy (17. VI):

— Najcudniejszy... to pomnik jego — starego niedźwiedzia litewskiego. Męka tej wody — to historia jego duszy, tak doskonała i prawdziwa, jakiej żaden krytyk nie odzwierciadli.

Cytatę z Mickiewicza nasunął mu zresztą i widok Morskiego Oka (13. VI).

Wogóle cytat poetyckich w tych listach sporo. Spotykamy się w nich i ze Słowackim, a z młodszych z Tetmajerem. „Pozwól, najmilsza, — zwraca się Żeromski w pewnej chwili (10. V) do narzeczonej — że ci jeden z tych prześlicznych, prawdziwą zawierających poezją wierszy przytoczę“. I cytuje wiersz *Wichrze*, — *na bory, pola nieś* (wcale zresztą nie taki piękny: wobec poezji

Tetmajera nie był Żeromski, przynajmniej wtedy, dość krytyczny).

Notatki osobiste Żeromskiego, ogłoszone przez H. Mortkowiczównę p. t. *Dziennik z podróży* (1933), świadczą o równie intensywne lekturach z późniejszych czasów: wśród zapisek np. z okresu pobytu we Włoszech w r. 1906/7 znajdujemy spore wyciągi z Arystofanesa, Petronjusza, Macchiavellego, ciekawe rozmyślenia o Nietzschem, i t. p. O wierszach Słowackiego zapisze Żeromski w Neapolu pod datą 5. II. 1907 r., że „są obłokami ziemi polskiej“ i że bez nich „ziemia polska byłaby jałową pustynią bez nieba“. Cytaty z Shelleya i wzmianki o nim spotykamy kilkakrotnie.

Tak świadcząc o stałości pewnych kultów czytelnicy, notatki te są równocześnie dokumentem wzrastającego z latami krytycyzmu Żeromskiego wobec bieżących sław literatury nowoczesnej. Pod tym względem szczególnie ciekawe są uwagi o *Judaszu Andrejewa* („Coś w tem poziomego, jak u Niemojewskiego“) i o *Tragedji florenckiej* Wilde'a („Nic oryginalnego, przeciwnie, nuda. Gdyby to napisał człowiek o nieznanem nazwisku, nie wiem, czyby mu wydrukowano ten utwór. Zabawne to zjawisko, to powtarzanie się typów literackich, mody literackiej, szablonów, upodobań i rozgłosów“.)

Listy 1892 r. mówią też nam nareszcie o tem, o czem zamało wiedzieliśmy skądinąd: o lekturach Żeromskiego powieściowych. O bohaterce szekspirowskiej (w przytaczanych już rozmyśleniach nad *Troilusem i Kressydą*) przeczytamy tu, że jest kobietą „tak rzeczywistą, jakby

była wyjętą z jakiejś powieści Balzaca lub Flauberta“. Gdzieindziej jest cytowany aforyzm Turgieniewa. Jeszcze gdzieindziej zdanie Maupassanta. Kilka razy wzmiankuje Żeromski *Głód* Hamsuna (nigdzie zresztą nie zastanawiając się nad jego artyzmem). Jest wzmianka o Bret Harcie. Najwięcej jednak słyszymy w tej korespondencji o trzech powieściopisarzach: Dickensie, Prusie i Tołstoj.

Dość nieoczekiwanie Żeromski okazuje się entuzjastą *Dawida Copperfielda*. Jest to, co prawda, najwidoczniej entuzjazm zaszczepiony mu przez narzeczoną, niemniej jednak prawdziwy i silny. Tom *Copperfielda* towarzyszy Żeromskiemu w pierwszej podróży zagranicznej. Robi do niego nieustanne aluzje. Narzeczonej nadaje imię bohaterki dickensowskiej — Agnes. Wyczytuje też w słowach powieści swoje własne uczucia:

— W wagonie otworzyłem Dickensa i zacząłem czytać: „Spuciła się na mnie noc ciemna, pełna mar zawiedzionych nadziei, wspomnień omyłek, boleści, żalów...“ Och — ta noc ciemna.

Znajdując takie słowa, podziwia przenikliwość psychologiczną pisarza: „Dobry Dickens, jakże dobrze zna pustkę wszystkich miejsc na ziemi, gdy nam dokucza »cierń w głębi serca«“ (12. I). Ten „cierń w sercu“ powtórzy się jeszcze i później (1. II). A potem (4. II) jeszcze inny posępny ustęp znajdzie Żeromski w *Copperfieldzie* i, wypisawszy go w całości, wyjaśni, czemu to robi:

— Nieraz mi się już zdarzało, szczególnie w chwilach smutku lub podniesienia duszy, znajdować w książce czytanej — jakby dalszy ciąg własnych myśli, nieraz nawet jakby wyjaśnienie nieświadomych ucisków, niejasnych przeczuć.

A oto jeszcze inny motyw sympatji do książki:

— Coraz bardziej lubię *Copperfielda* za to, że w Agnieszce zobrazował istotę tak do Ciebie podobną...

Podobnie z wpływem wybitnej indywidualności narzeczonej wiązać się zdaje bliższe zainteresowanie się Żeromskiego Prusem. Jak ją często nazywał „Agnieszką“, tak raz (26. III) nazwał ją i „Madziuchną“. Było to wtedy, kiedy właśnie *Emancypantki* wychodziły w odcinkach. Żeromski chodził specjalnie w Krakowie do cukierni dla ich czytania. Tu jednak zainteresowanie bardzo rychło nabrało charakteru ogólniejszego. Z okazji noweli *Pojednani* napisał Żeromski w liście cały szkic krytyczny o dowcipie Prusa, ujmując go z entuzjazmem, ale bardzo precyzyjnie, uwydatniając jego swoisty charakter przez porównanie z Dickensem, Szczedrinem i Lamem:

— On nie pisze zdaniami i słowami... ale asocjacjami rażących sprzeczności — jednej doda więcej o źdźbło i tworzy wesoły, dobry śmiech dickensowski, jednej ujmie i zanurza całą naszą duszę w świat prawdziwej melancholji. Gdyby Prus żył przed stu laty, to dziś znaczylibyśmy w literaturze od niego jej epokę. Nie mogę pojąć, jak on wogóle jest niedoceniony w Europie.

Humor Prusa wydaje się Żeromskiemu godnym porównania tylko z humorem Szekspira (6. VI). Aczkolwiek też jego stosunki osobiste z Prusem nie były bardzo serdeczne, nazywa go w jednym z listów „kochanym »szlachcicem starym« z jego szczerozłotym humorem“ (21. IV). — Obserwując krytycznie Galicję, żałuje Żeromski, że Prus w niej nie mieszka („Onby tu za jaśniał dopiero prawdziwą wielkością swego talentu, tuby go zużytkował“) (9. III). Oceniając wysoki gatunek hu-

moru Prusa i oceniając społeczną tego humoru doniosłość („nikt inny, żaden polityk, żaden zaciekły postępowiec, żaden filozof skrajny — tylko on swoim zimnym spokojnym uśmiechem, swoją drwiną niezrównaną“), oceniał zarazem Żeromski zdolność kompozytorską Prusa i uświadamiał sobie, że w tym zakresie jemu do niego daleko (22. V):

— Jabym z gustem Prusowi np. dostarczał tematów do powieści — tak nie umiem powieści „robić“.

Pisarzem wszelako, który dał Żeromskiemu w tych czasach najwyższe pojęcie o kompozycji powieściowej był, zdaje się, Tolstoj. W jednym z listów (22. V) pisze:

— Czytam Tolstoja, i to czytanie naucza mię mądrości darcia własnych utworów.

A w liście z dnia następnego:

— Czytam... Tolstoja *Wojna i mir* — i uczę się prawdziwej psychologii...

Lektury literackie Żeromskiego miały więc rozległą skalę, a zawsze wysokie napięcie.

PO ŚMIERCI ŻEROMSKIEGO

W chwili wielkiego zgnębienia spadła na nas wiadomość o śmierci Żeromskiego jak kamień. Zasypane zostało bujne źródło, które jeszcze przed niewielu tygodniami poilo nas żywą wodą wysokiej poezji. Odszedł pisarz, którego, jak nikogo innego — po śmierci Prusa i Sienkiewicza, — śmiało i wszyscy mogliśmy nazywać pisarzem narodowym. Wypadła z mistrzowskich rąk pochodnia wzniosłego liryzmu. Ciemno się robi i pusto. Kto znowu rozżarzy światło podobne?!

Jego twórczość była chlebem duchowym dwóch pokoleń. Nikt prócz niego nie umiał nam kazać płakać. Nikt tak, jak on, nie umiał hartować naszych dusz żółcią i piołunem. Nikt tak, jak on, nie podnosił i nie targał naszych serc. Był tym, wobec którego niemożliwa była obojętność.

Miał największe wśród współczesnych odczucie krzywdy. Narzucił nam obraz cierpiącego człowieka i nie pozwolił o nim zapomnieć. Rozdartą sosną *Ludzi bezdomnych* wznosił niby sztandar heroiczny i nigdy go nie opuścił. A gdy w walce nie było nadziei, rozsnuwał przed nami czarodziejskie baśni o niszczących niedolę ludzką fundacjach, o leczących zło falansterach, o dziwnych szklanych domach...

Ale nie na samych tylko skrzywdzonych społeczną nędzą spoczęło jego serce. Ogarnął niem nieszczęście i poniżenie całego narodu. Z mogił i pobojowisk powstańczych, z szeptanych wieści domowych, z udręczenia cho-

wanych w obcej szkole dzieci wyczytał niezłomny „zakon“ sprawy narodowej. Szukając jego utwierdzenia, dociekliwym i czujnym okiem przyglądał się przeszłości narodu, odtwarzał przed nami przełomowe chwile dziejów — wędrując od czasów żywych jeszcze w tradycji — wstecz — aż ku legendarnemu przedświtowi. Nie krzepił słodko temi obrazami przeszłości, jak Sienkiewicz; wielkość, która z nich biła, ierozdzielnie była spleciona z bólem; ale tem silniej wybrzmiewała z nich nieprzeparta moc uczucia, przykazanie wewnętrzne honoru i obowiązku.

Nie upraszczał zaś sobie obrazu życia. Nie składał wszystkiego złego na nieprzyjaciół postronnych. Wiedział, że „największa tyranja w nas samych“ i tej wewnętrznej tyranji był najbardziej bezwzględny badaczem i sędzią. Bezlitośnie ujawniał, jak z seraficznością sąsiaduje bestjalstwo, jak w tej samej duszy obok szczytnych umiłowań gnieździ się zbrodnicość, jak dwoistem stworzeniem jest człowiek i jak złudna jest jego równowaga.

Dzieła jego też nie były równe. Dużo i słusznie pisało się o ich niedostatkach. W każdym jednak z nich, nawet najmniej szczęśliwym, było coś, co nas wstrząsało. Było w nich zawsze liryczne widzenie, a raczej jakby jakieś ogarnięcie świata wszystkimi zmysłami. Był bowiem Żeromski obdarzony niezwykłą intuicją fizycznej, zmysłowej rzeczywistości, a zarazem wielkiem uduchowieniem, zdolnością jakby wznoszenia się w nieskończoność. W jego wspaniałym języku znajdujemy szereg nieznanym komukolwiek przedtem wyrażen na oznaczenie tego szczególnego połączenia życia zmysłów i ży-

cia ducha. Uczyniło to z niego wielkiego poetę przyrody i wielkiego poetę miłości.

Skala jego sztuki była rozległa. Był powieściopisarzem, nowelistą, dramaturgiem. Nadewszystko jednak lirykiem. Obszar zaś liryki rozciągnął daleko poza jej tradycyjne granice, obejmując wszystkie zagadnienia indywidualnego i zbiorowego bytu człowieka nowoczesnego. Tym bowiem człowiekiem nowoczesnym był w całej pełni, ogarniając nietylko artystyczną, ale i intelektualną kulturę swojej epoki.

Liryczny podkład jego twórczości tłumaczy niepojęte nieraz wyjaskrawienia w jego dziełach i kompozycyjne ich niekonsekwencje. Przy najbardziej plastycznym rozwinięciu treści epickiej zawsze są one przedewszystkiem spowiedzią samego autora; wyrazem jego wewnętrznego dramatu. Najrozmaitszych bohaterów obdarza Żeromski własnem uczuciem. Dlatego to tak trudno było nieraz określić jego stanowisko ideowe w niektórych dziełach. Rzecz w tem, że jest on zazwyczaj zarówno sędzią jak i oskarżonym.

Bo i w nim jest ta dwoistość, którą tyle razy przedstawiają jego dzieła. Porywają go obrazy zmysłowego piękna, obrazy osobistego szczęścia człowieka poza względami na jakiegokolwiek prawo. Ale, jak wiemy, obrazy takie są najczęściej gwałtownie przecięte i znowu narzuca swój żelazny imperatyw „czujące wiedzenie“ o cierpiącym człowieku, o zagrożonym narodzie.

Artysta z instynktu, artysta nowoczesny z kultury, występował Żeromski kilkakrotnie w obronie swobody sztuki i jej prawa do istnienia niezależnego od wszelkich spraw ideowych. Jego własna jednak sztuka nigdy na dłużej od tych spraw nie odchodziła — posłuszna nie-

zwalczonemu wewnętrznemu głosowi. Co więcej — potrafiła iść nieraz w służbę nawet bieżącej potrzeby w publicystyce.

Jego świat moralny był surowy i w stosunku do porywów jego artyzmu tragiczny. Kochanek przyrody, miał pełną świadomość jej okrucieństwa. Poeta miłości, nie widział w niej żywiołu wznoszącego, ale raczej niszczący. Człowieka, wiecznie upadającego Adama, dźwiga w jego świecie tylko kategoryczny nakaz wielkiej sprawy, tylko wyrastająca z tego nakazu bezwzględna, przygotowana na wszelkie cierpienia woła. Jest w tem blask ducha religijnego, który nad tym światem się unosi. Żywe bo jest tu poczucie obecności Boga i żywy zmysł łaski, która może przemienić wszystko. Jak refren też twórczości Żeromskiego brzmią tyle razy powtarzane przez niego słowa psalmu:

Asperges me, Domine, hysopo, et mundabor...

20. XI. 1925.

KRYTYCY ŻEROMSKIEGO

I. J. E. SKIWSKI

Studja zebrane w pierwszej książce Jana Emila Skiwskiego *Poza wieszczbiarstwem i pedanterją* (1929) prawie wszystkie były uprzednio już drukowane w czasopiśmie. Czytało się je tam z prawdziwym zainteresowaniem. Ujmowały rozległością tematów, swadą, jasnością, niezależnością stanowiska. Puszczano się też mimo uszu oczywiste ich omyłki i drażniące czasem koncepty, prym dając radości, że oto w ubogiej (jakże ubogiej!) naszej krytyce zjawiała się nowa indywidualność tak świeża, śmiała i wymowna. Skupione razem stają dziś te artykuły wobec poważnej próby „drugiego czytania“, w którym wszystko już być musi wazone równomiernie, a zarzuty nie mogą być osłabiane względami na czasopiśmienniczy pośpiech i doraźność.

Założenia ogólne autora (przedstawione w najlepszym z całej książki szkicu *O krytyce naukowej i pedanterji*) są zdrowe. Przeciwwstawia się on tu dwu grupom, które uważa za panujące w naszej krytyce, a które określa nazwami „wieszczbiarzy“ i „pedantów“. Wieszczbiarze to ci, co zamiast mówić o literaturze, jaką mają przed sobą, mówią o swoich marzeniach na temat literatury przyszłości; pedanci to ci, co zamiast mówić o żywych całościach literatury, poświęcają swoją uwagę szczegółom, i to często podrzędnym. Zapewne, ani jedni, ani drudzy nie mogą wystarczyć. Skiwski jednak nie wymierzył jed-

nym i drugim sprawiedliwości równej: przyznał, że krytyka „profetyczna“ ma jednak pewne swoje zasługi; w krytyce „pedantycznej“ natomiast zasług takich się nie dopatrzył, i nawet o Piotrze Chmielowskim („pedancie“ wielkiej przecież zupełnie miary) wyraża się z lekceważeniem. I to nam odrazu określa niedostatek jego prac własnych: za mało w nich samych pedantyzmu! W obawie przed krótkowzrocznością „szperaczy“ Skiwski popada w bardziej jeszcze anormalną dalekowzroczność: widzi może dobrze odległy horyzont, ale rzeczy znajdujące się bliżej nie mają w jego oczach wyraźnych zarysów. Z przekąsem mówi o tych, co dostrzegają tylko różnice, a przeocząją podobieństwa, ale on sam za wiele widzi podobieństw. Z lekkim sercem adoptuje Barrèsa do katolicyzmu, godzi Nietzschego z chrześcijaństwem (co więcej, zdaje mu się, że już Chesterton zaprojektował tę unję), Zygmunta Wasilewskiego przedstawia jako typ „empiryka“, i t. d. W rezultacie żaden z jego „portretów“, mimo trafności niektórych (czasem wielu) rysów, nie zadowala w całości; najłatwiej jeszcze zgodzić się ze Skiwskim co do Millera (Jana Nepomucena), ale też Miller najłatwiejszy był do sportretowania!

Najobszerniejsze w książce jest studjum o Żeromskim; najwłaściwiej też chyba będzie na niem zademonstrować zalety i wady autora. Zaletą jest jasność podstawowych tez: Żeromski (1) jest artystą w ograniczonym tylko zakresie, (2) nie jest konsekwentnym myślicielem, i (3) reprezentuje w literaturze typ współczesnej polskiej inteligencji, z licznymi tego typu wadami. Na te tezy można się zgodzić! Gdyby też tylko o nie chodziło, możnaby uspokoić Skiwskiego, że to wcale nie taka „herezja“, jak mu się zdaje. My, którzy kochamy Żeromskiego, mówi-

liśmy już o nim to wszystko, mówiliśmy nawet (i będziemy mówić) gorsze jeszcze rzeczy. Że Żeromski sam przez swoich bohaterów mówi w niezgodzie nieraz z logiką kompozycji? Ależ prawda! Kiedyż to już Irzykowski pisał o tej rurze, która Żeromskiego łączy z jego postaciami?! Że w charakterystyce figur pierwszorzędnych powtarzają się u niego pewne schematy? I to prawda. Że w stosunku do konkretnej rzeczywistości bywa często bezradny? Wiemy i o tem. Możemy służyć każdej chwili bardzo złośliwymi przykładami. Natomiast o przykładach przytoczonych przez Skińskiego nie da się powiedzieć, aby były zupełnie szczęśliwie dobrane. Czy właśnie Nienaski i Odrowąż są tylko dwiema odbitkami tego samego schematu charakterologicznego? Czy Xenia jest tylko powtórką Salomei? Czy te właśnie symplifikacje nie są za grube? Nie rozumiem też, jak człowiek tak krytycznie wobec Żeromskiego nastrojony może do najlepszych jego kompozycji zaliczać *Przedwiośnie!* Przecież, gdzie jak gdzie, ale tu chyba właśnie brak dostatecznej motywacji w postępowaniu bohatera i pełno rzeczy naiwnych i z wątkiem głównym nie związanych. W pewnej chwili znowu Skiński przeprowadza porównanie pomiędzy dialogiem Żeromskiego i Dostojewskiego, nie spostrzegając, że odnośne urywki nie nadają się do zestawienia, bo w jednym mamy do czynienia z humorystycznym, a w drugim z niehumorystycznym traktowaniem rzeczy. Już to wogóle dla humoru Żeromskiego mało tu względów: jego styl, zdaniem autora, to typowy styl inteligencki, który „kpi płaczkliwie i płacze kpiąc; napada poto, aby móc żałować napadniętego“. Brzmi to tak, jakby Skiński nie odróżniał Żeromskiego od Makuszyńskiego!

Ale idźmy dalej. Następnym zarzutem Skiwskiego jest ten, że Żeromski zawsze zożydza życie: że je zawsze ukazuje jako coś strasznego i beznadziejnego, jako jakieś trzęsawisko, nad którym unoszą się osłabiające i duszące opary. Jest to zarzut zarówno estetyczny (w tym charakterze ma on „tłumaczyć“, że powieści Żeromskiego są „jednocześnie wstrząsające i — nudne“), jak, oczywiście, moralny i społeczny. Czyż jednak można, przy normalnym odczuwaniu estetycznym, naprawdę powiedzieć, że Żeromski jest poetą rozpaczy tylko i opuszczenia rąk? On, który nam wbił w pamięć słowa o chlebie razowym karmiącym młodość i siłę, o fizycznym rozrastaniu się duszy, o urodzie życia? Nie dowierzając już sobie i chcąc sprawdzić swoje wrażenia, sięgam po książkę Stanisława Strońskiego (*Pierwsze lat dziesięć*, Lwów, 1928), i oto co tam znajduję:

— Przez trzydzieści lat dzieła jego twórczości padały w życie polskie jak burze z przerażająco czarnej chmury, miotając piorunami, oślepiając błyskawicami strasznych i mocnych obrazów, użyzniając dusze ulewą wrażeń, przelśniewając zrzadka ale cudnie uśmiechami błękitu i słońca.

„Zrzadka ale cudnie“! A przecie autorem tej (nawiasem mówiąc, kapitalnej) formuły jest nie żaden egzaltowany impresjonista i człowiek wcale nie należący do najbliższych ideowych przyjaciół Żeromskiego.

Tutaj jednak Skiwski spotka nas wywodem następującym. Wszystko to, co jest pozytywne, ze sfery życia ludzi, w twórczości Żeromskiego, to są programy naki, przepisy, maksymy, odezwy, fantazje; to jest tylko „intencjonalność“, tylko „projektowiczostwo“ idealistyczne; sam obraz życia natomiast jest zawsze okropny

i zniechęcający. — Zapytajmyż tedy nareszcie, na czym, zdaniem Skiwskiego, polegał talent Żeromskiego. Bo i on przecież przyznaje mu talent: nawet wielki, nawet potężny; nie cofa się nawet przed wyrazem „genjusz“. Jakież to genjusz? Nie charakterolog, nie kompozytor, nie realista, ale — liryczny „genjusz słowa“. Konstatując to jednak, Skiwski nie wie (i, co gorsza, nie czuje), jakie z tego wypływają konsekwencje. Styl to dla niego coś „artystycznego“ wprawdzie, ale zupełnie niejako autonomicznego, bytującego jakgdyby całkowicie niezależnie od tego, co się w nim wyraża. Otóż w tem właśnie jest olbrzymie nieporozumienie! „Genjusz stylu“ to jest nie co innego, jak zdolność narzucenia nam jako prawdy tego, co jest w ten styl wcielone. Jeśli więc Żeromski jest genjuszem lirycznym, to właśnie to, co jest w jego dziełach apelem, nawoływaniem, pobudką, marzeniem, czy „projektowiczowskim“ zachwytem, będzie silniej na czytelnika oddziaływać, aniżeli to, co będzie tylko perypetją charakterów i realistycznym (w zamierzeniu autora) obrazem życia. I tak jest. Nie potrafiłbym opowiedzieć treści *Zamieci* czy *Białej rękawiczki*, ale pamiętam doskonale, jak się kołysał kwiat w *Urodzie życia*, jak dusza Ewy wybiegała z obłokiem, jak cudownie rysowały się przed Nienaskim abstrakcyjne obszary pracy polskiej, jaką poezją zbiorowego trudu promieniały w *Wiśle* potoczne słowa: „węgiel, sól, nafta“.

I o charakterach Żeromskiego zresztą mówi Skiwski rzeczy z gruntu mylne. „Prawdą“ w tym zakresie ma być u autora *Popiołów* zawsze tylko człowiek ze złamaną wolą, człowiek pokonany i zagłuszony przez przyrodę. Jakto? Więc niema u Żeromskiego ludzi hartownych i ludzi walczących? Judym, Krzysztof Cedro, Sułkowski,

Przełęcki (chwytam pierwsze nazwiska, jakie mi się przypominają) czyż nic nie znaczą? Tak, odpowiada Skiwski, ale to zawsze tylko heroizm w sylwetkowym profilu, heroizm zaznaczony od zewnątrz, a nie pokazany od środka. Polemizować z tem zdaniem byłoby to ulegać inteligenckiej pasji przekomarzania się, przed którą Skiwski słusznie przestrzega swoich krytyków. Wspomnę też już tylko krótko, że erotyka bohaterów Żeromskiego zostaje tu równie ryczałtowo potraktowana — przez sprowadzenie do „tęsknot fizjologicznych“ (więc Judym? Sułkowski? Przełęcki?), a ich namiętności zironizowane jako nie tyle wielkie, ile gwałtowne („namiętność jest tu napastnikiem, człowiek — ofiarą“ — oburza się Skiwski: ależ nawet najbardziej wydyscyplinowani duchowo pisarze nie sądzili, aby to były sprawy godne pogardy: *c'est Vénus toute entière à sa proie attachée*: to temat wielkiego klasyka!).

Przejdźmy jednak do krytyki ściśle już ideologicznej, której poświęcona jest druga część studjum Skiwskiego. W stosunku Żeromskiego do życia widzimy dwie postawy, które są sobie przeciwne: raz pokazuje nam on, jak wszystko na świecie rozbija się i niszczy, innym razem wzywa nas do wysiłków i budowy. Pocóż mamy budować, jeśli wszystko pójdzie na marne? „Żeromski nie wprowadził dwóch światów: wiecznej ruiny i konstrukcji w żaden obrót dialektyczny, nie pogodził ich w żadnej harmonii, choćby sztucznie wymyślonej, lecz je po prostu koło siebie *postawił*“. Pomińmy w tej chwili kwestję, czy to uogólnienie jest słuszne jako obserwacja; zgódźmy się bez zastrzeżeń, że tak; czyż to jest jednak zarzut wobec artysty? i czy takie „postawienie“ równorzędne zła obok dobra i proklamowanie predylekcji ku

dobru (choćby bez żadnych argumentów) jest zupełnie bezwartościową filozofją życiową? Czy to nie lepsze od „sztucznie wymyślonej“ harmoniji? Poczóż Skiwski wzywa nadaremno imienia stoików?

Żeromski zresztą ma swoje argumenty, kiedy nawołuje do pracy i walki, i to nie jest tu zaprzeczzone; z powodu jednak tych argumentów Skiwski gromi go najsurowiej. Dokonywa się to na tle porównania Żeromskiego z Jerzym Sorelem. Jest rzeczą wiadomą, że Żeromski w pewnym okresie bardzo się przejął sorelowską ideologją syndykalizmu. Otóż Skiwski obserwuje, że jego droga do tej ideologii jest zupełnie inna, niż droga Sorela. Pobudką Sorela jest (cytuję Skiwskiego) „interes pracy, myśl o jej absolutnym rozkwicie i panowaniu“; chodzi mu o to, aby „pełnia pracy triumfowała“, kwestja natomiast szczęścia ludzi jest dla niego podrzędna, „gdyby zaś ktokolwiek wysunął ją jako czołową — należałoby (ze stanowiska sorelizmu) w myśl takiego hasła prowadzoną akcję najbezwzględniej zwalczać“. U Żeromskiego jest wręcz przeciwnie: „szczęścia ma zaznać człowiek — oto sprawa zasadnicza“. I otóż sformułowałszy tak plastycznie te różnice, Skiwski każe nam podziwiać stanowisko Sorela, jako stanowisko śmiałej myśli, a stanowisko Żeromskiego potępia i wyszydza jako... sentymentalne. Tu już stajemy wobec czegoś, z czem nie da się nawiązać porozumienia (chyba że przy zupełnej abnegacji ze zdrowego rozsądku!). Cóż nas, u licha, mogą obchodzić jakiegokolwiek „triumfy pracy“, jeśli nikt nie ma być szczęśliwy? Jeśli praca nie ma nikomu dawać szczęścia, cóż ma nas skłaniać, żebyśmy robili z niej bożyszcze? Dziwne są gusty i dziwne rozumowania ludzkie! — To jedno trzeba przyznać Skiwskiemu, że jest

w swoim potępieniu „sentymetu“ konsekwentny; kiedy też pisze o stosunku Żeromskiego do komunistów, wynika z jego przedstawienia rzeczy, że Żeromski... nie dorósł myślowo do komunizmu: bo komunizm jest w prawdzie złą i niską, ale ponadsentymentową koncepcją życia. Proszę posłuchać:

— W istocie... trudno znaleźć typy bardziej rozbieżne psychologicznie, niż mdłego humanitarysty o melancholijnej i przewrażliwionej duszy — i komunisty, trzebiącego wrogą doktrynie opozycję ze spokojem i planowością wytrawnego szachisty.

Któryż z tych dwóch typów jest dla autora miłszy? A przecież autor deklaruje się jako katolik. Szczególna to formacja katolicyzmu, która odrzuca litość i współczucie Żeromskiego, a natomiast wyciąga ramiona ku Nietzsche! Gotowi jesteśmy oczekiwać deklaracji à la Maurras (który wyraźnie powiedział kiedyś, że w katolicyzmie cenne dla niego jest to, co stworzył długi zastęp biskupów i księży Kościoła, natomiast mało go obchodzi to, co czterech ciemnych żydów spisało w ewangeljach), albo deklaracji à la Montherlant (który ogłosił, że tyleż uznaje katolicyzm, ile nie znosi chrystjanizmu). Skiwski niewątpliwie daleki jest od takich deklaracji, nieświadomie jednak wpada w ich ton. Czyż ta np. krytyka Żeromskiego nie jest zarazem krytyką chrześcijaństwa? Cytuję:

— Reformuje więc na papierze ludzkość, wyręczając niejako historję, zagłuszając na chwilę jej głos imperatywny, który go przeraża, i równocześnie dając sobie złudzenie, że wchodzi w jej rolę, że historję można tak poprostu poprawić i nauczyć na przyszłość posłuszeństwa wobec postulatów sentymetu.

Jakaż zresztą ideologia nie zaczynała się od „reformowania ludzkości na papierze“? Ale tu Skiwski robi się empirykiem (nie był nim przy Sorelu) i powiada, że hasło może mieć twórczą wartość o tyle tylko, o ile wyrasta z jakiejś heroicznej historii, albo przynajmniej wspiera się na jakimś odbytym eksperymencie. Chrześcijańska miłość bliźniego jest twórcza, bo wyrasta wiadomo z jakich dziejów. (Czy więc, zanim te dzieje się zaczęły, była bezwartościowym frazesem? Czy nie zostały tu pomieszane rozmaite kryteria?)

Nie chciałbym wzbudzać przekonania, że wszystko to co mówi Skiwski, uważam za nieprawdziwe. Owszem, wypowiada on o Żeromskim niejedną prawdę, ale są to przeważnie prawdy cząstkowe, niedociągnięte, a występują w charakterze całkowitych i udowodnionych. Takie np. twierdzenie, że Żeromski „zbyt wiele mocy przypisuje jednostce, a zbyt mało wysiłkowi kolektywnemu jako czynnikowi postępu ludzkości“ nie jest niesłuszne, ale w tej postaci mało użyteczne, bo jednak w pewnych wypadkach Żeromski bardzo wierzy w wysiłek kolektywny; trzeba by zbadać, kiedy i w jakiej mierze. Prawda też, że Żeromski lubił sobie imaginować cudowne wypadki, wynalazki i t. d., ale stąd nie wynika, żeby źródło zła i ratunek na nie widział tylko poza człowiekiem. Można by w tych cudownych wypadkach Żeromskiego widzieć właśnie przejaw zmysłu praktycznego, który poucza, że sam wysiłek moralny człowieka nie wystarcza do zmiany rzeczywistości historycznej: że trzeba jeszcze narzędzia i — konjunktury.

Szczególna rzecz jest patrzeć, z jaką zawziętością pisze o Żeromskim ten przeciwnik uczuciowych odruchów, głosiciel umiaru i równowagi wewnętrznej. Kiedy mówi

o Nietzschem, ciągle bije na to, iż jego twórczość trzeba koniecznie rozważać w związku z podłożem psychologicznem i okolicznościami, w których wyrosła. Kiedy Nietzsche powie: „kto padnie, tego kopnij jeszcze“, Skiwski usłużnie wyjaśnia, że to znaczy tylko: „znoś cierpienia twardo i pomagaj w tem bliźniemu, godzien bowiem jesteś, by brać się za bary z losem“. Dla Żeromskiego niema „okoliczności łagodzących“. Zarzut pada na niego za zarzutem, uszczypliwość za uszczypliwością. Między innemi, okazuje się, że „lektura Żeromskiego nie zmienia czytelnika, lecz pozostawia go w tym punkcie rozwoju, w którym go zastała“. Oto przykład „śmiałego“ zdania! Ileż kwestyj zmieszanych na *cocktail* i podanych w kilkudziesięciu literach druku! Cóż począć z takim zdaniem? Niechże Skiwski i przytakujący mu czytelnicy zajrzą chociażby do cytowanej już rzeczy Strońskiego!

Słusznie może ktoś zapytać, dlaczego o tej książce piszę tak dużo. Otóż robię to z dwóch powodów. Pierwszy jest ten, że sam autor wyraził życzenie, abym o niej napisał, choć wiedział dobrze, jaki jest mój stosunek do Żeromskiego. Chciałem możliwie lojalnie (i wobec niego, i wobec tematu) spełnić to, do czego mię zobowiązał. Drugim powodem są wielkie pochwały, z jakimi się ta książka spotkała. Nie byłoby dobrze, gdyby pozostały bez przeciwwagi, aczkolwiek nie są nieuzasadnione. W książce Skiwskiego znajdzie się niemało zdań bystrych. Oto jedno z nich:

— Fałszerstwo psychologiczne daje o sobie znać głosem bardzo mocnym i nie dopuści nigdy do spokojnego zamknięcia salda, zawsze „bokiem wylezie“, manifestując się czy to w wyraźnem zalamaniu, czy w mglistości i wieloznaczności zarysowującego się obrazu.

Jest to święta prawda. Dowodem jej samaż książka *Poza wieszczbiarstwem i pedanterją*, chociaż jej „falszerstwo psychologiczne“ jest, oczywiście, najzupełniej bezwiedne.

2. S. ADAMCZEWSKI

Data książki Stanisława Adamczewskiego *Serce nie-nasycone* (1930) jest dosyć daleka od daty debjutu autora w literaturze krytycznej. Już w r. 1913 była drukowana jego rozprawa *Szlakami historjozofji literackiej*. Później jednak, przez szereg lat, zajmowały go inne prace. Wrócił do krytyki w ogłoszonej w r. 1928 książce *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza*. Książka była świetna: śmiała w tezach, oryginalna w metodzie, napisana z wysokim smakiem artystycznym. Nowe dzieło, które w tak niedługi czas po tamtem się zjawia, jest w większej jeszcze mierze wybitnem zjawiskiem: bo nietylko już przez oryginalność planu i subtelność opracowania, ale nadto przez samą wielkość tematu i ogromny zakrój przeprowadzonych nad nim studjów.

Urodziła się ta książka z entuzjazmu dla Żeromskiego. Zaznacza to autor w pierwszych już jej słowach, a przypomina jeszcze w ostatnich, wyznając, że trudem w nią włożonym chciał się odplacić za rozkosz, którą dziełom tego umiłowanego pisarza zawdzięcza. Entuzjazm to jednak nie zaślepiający. Już pierwsza stronica świadczy, że nie zamyka on autorowi oczu na to, co w Żeromskim jest słabością. Aczkolwiek też w całej książce przeważać będą tony zachwyty, nie zbraknie w niej i niekorzystnych dla badanego twórcy obserwacyj i nieprzy-

chylnych osądów krytycznych, które na ogólnem tle entuzjazmu będą brzmiały tem ostrzej.

Wypowiadanie zresztą sądów, takich czy innych, uważa autor w swojej książce za rzecz wtórną. Ambicję główną streszcza w słowie: opis. Metoda jego ma być przede wszystkim deskrypcyjna. Znacząco też zaczyna od porównań geograficznych.

Przedmiotem badania jest wyłącznie Żeromski-twórca. W czem szukał wartości artystycznych i jakimi sposobami te wartości w dziełach swoich realizował: to są naczelne pytania, na które książka *Serce nienasycone* chce dać odpowiedź.

Odpowiedź ta kształtuje się w kilkunastu obszernych rozdziałach, w których — przy ciągle bijącym tętnie zapału autora — każde słowo jest ważne, każda opinia dokumentowana długim (czasem za długim) szeregiem dowodów. Przechodzą przed naszymi oczami przede wszystkim poszczególne grupy motywów tematycznych Żeromskiego: poezja cielesności i poezja modlitewnych uniesień ducha; „uroda życia“ i „polska ponurość“ (ta niezupełnie szczęśliwie dobrana formuła cytatowa obejmuje tu poczucie wszelkiego rodzaju zła i krzywdy); dalej: ekstazy i męczarnie miłości; wrażenia muzyczne i ich asocjacje; odzwierciadlanie się duszy w rozmaitych tworcach przyrody; różnorakie wreszcie kwestje charakterologiczne. Przedmiotem dalszych rozważań jest różnorodność zmysłowego ujęcia zjawisk w dziełach pisarza (elementy wzrokowe, słuchowe, dotykowe, motoryczne i t. d.) i ustosunkowanie w jego opisach czynników zmysłowych do nastrojowych czynników lirycznych. Równie obszerny jest przegląd środków techniki artystycznej, zwłaszcza zaś stylu.

W skrupulatności Adamczewskiego wyraża się zarówno umiłowanie przedmiotu jak wyszkolenie badawcze i rozległa kultura literacka. W planie swoim książka jego jest zupełnie samoistna, od żadnych wzorów niezależna; a przecież znać na niej szeroką znajomość współczesnego piśmiennictwa krytycznego w jego rozmaitych rozgałęzieniach, przemyślenie dużych dziedzin jego problematyki i metodologii. Wiele też książka ta przynosi spostrzeżeń o Żeromskim zupełnie nowych, wielu dawniejszym wyznacza nowe proporcje, we właściwy sposób je pogłębiając i rozszerzając. Nikt dotychczas trafniej nie ujął pierwiastków religijnych w twórczości Żeromskiego. Nikt dokładniej nie zanalizował antynomji, jaką tworzy w nim frenetyczny zachwyty dla wszystkiego co jest w życiu rozkoszą, pięknem i siłą, przy niemniej intensywnem odczuciu wszystkiego co jest w temże życiu męką, ohydą i nędzą. Nikt sumiennie nie przestudjował typów personelu w jego powieściach. Do najbardziej własnych i najbardziej ważkich zarazem należą stwierdzenia Adamczewskiego z zakresu stylu. Rozdziały p. t. *Królestwo superlatywu i manjery* i *Odnowicielska siła żywostowu* samym swoim charakterem badawczym stanowią coś w naszej literaturze krytycznej zupełnie osobnego. Dużo tu rzeczy po raz pierwszy poruszonych, niemało zapewne powiedzianych ostatecznie. Do najznakomitszych kart współczesnej krytyki stylistycznej należy to co tu znajdujemy o „ekstremizmie wyrazu“ Żeromskiego, o jego „obsesjach słownikowych“, o jego „technice dysonansowej“. Obok najczęstszych i najważniejszych stara się Adamczewski sumiennie badać i rzadsze i pomniejsze pierwiastki składowe dzieł pisarza, wierzy bowiem, że dopiero drobiazgowo dociekania mogą ujawnić w całej

pełni bogactwo jego artyzmu i organiczną logikę jego twórczości. W takim też dopiero szczegółowym ujęciu to, co jest słabością pisarza, ukazuje się we właściwym stosunku do tego, co jest jego siłą.

Ze wszystkich książek, które Żeromskiemu dotychczas poświęcono, ta zawiera najwięcej ścisłych wiadomości o mechanice jego sztuki, jest najrozleglej zakrojonym przeglądem jej środków. W piśmiennictwie o Żeromskim zapewnia to jej wysoce poczesne miejsce. Zgodnie też z pragnieniem autora, będzie ona pewno dla wielu i na długo „przewodnikiem po krainie wielkości poety“.

Tę rolę przewodnika pełniłaby może jeszcze lepiej, gdyby autor nie był uległ pewnej sugestji badanego przedmiotu. Ma się wrażenie, że żywotność i wysokie napięcie emocjonalne dzieł Żeromskiego jak gdyby przejęły go obawą, iż, stosując do nich pospolite terminy języka krytycznego, przyniesie im ujmę, wytworzy jakiś dysonans. Postanowił tedy od tych terminów i ich schematyzmu jak najbardziej się oddalić. Ujawnia się to już w tytułach rozdziałów. Skutek, niestety, nie wszędzie odpowiedział tej (przypuszczalnej) intencji. W książce tak wielkich rozmiarów szczególnie się pożąda przejrzystej dyspozycji. Nie przyczynia się zaś do przejrzystości okoliczność, że wywody o motywach religijnych mieszczą się w rozdziale p. t. *Niedosięgte oczy*, a wywody o powściągnięciu manjeryzmu stylistycznego w rozdziale p. t. *Czuj*. Ta tytułatura zresztą jest tylko symptomatem. Rzecz idzie głębiej. Obawa „pedanterji“ zdaje się przenikać całą budowę książki. Nie widać w niej tak wyraźnych linii architektonicznych, jak w książce o Zimorowiczu. To też zupełnością i spoistością kompozycyjną to drugie dzieło krytyczne Adamczewskiego znakomitemu

pierwszemu nie dorównuje. Ugrupowanie zagadnień jest w paru wypadkach bardzo luźne (dlaczego np. różnora-kiej natury uwagi o śmiechu i uśmiechu, dotyczące psychologii, techniki charakteryzowania i stylistyki, związane zostały mechanicznie z rozdziałem o dysonansach i „czujności wobec banału“?), przy wielkiej też szczegó-łowości i podziwu godnej subtelności w badaniu pewnych kwestyj uderza bardzo szkiecowe traktowanie lub zgoła pomijanie innych. Przy tak szerokiem uwzględnieniu znaczenia, jakie ma w dziełach Żeromskiego muzyka, dlaczego prawie zupełnie zostało pominięte niemniejsze w nich znaczenie sztuk plastycznych (mówi o niem tylko krótki dopisek, komentujący ilustracje)? Niezmiernie szczegółowo zostały przedstawione predylekcje krajobra-zowe Żeromskiego, nic natomiast nie słyszymy o jego predylekcjach obyczajowo-środowiskowych. Podobnie przy analizie stylu — wobec skrupulatnego i obszernego przedstawienia słownictwa — zadziwia dorywcze tylko i częściowe zaznaczenie roli rytmu w prozie Żeromskie-go. Czytamy o nim jedynie w rozdziale o literackiej transpozycji wrażeń akustycznych, co nb. może niektórych czytelników zdezorientować, budząc w nich prze-konanie, że rytmiczność ujawnia się w prozie tej wów-czas dopiero, gdy staje przed nią zadanie ujęcia jakiegoś szumu morza, odgłosu siekier, szczekania psów, — czegoś wogóle co się daje słyszeć. Jest to trochę tak jak gdyby ktoś za punkt wyjścia w interpretacji Beethovena obrał sobie tę sławetną kukułkę, która się odzywa w *Symfonji pastoralnej*. Czynniki dźwiękowe języka zostają sprowa-dzone do roli onomatopei, a żałości tej roli nie osłoni piękna nazwa „ewokacji dźwiękowej“. Książka Adam-czewskiego jest jako całość tak mądra i zasobna, że bez

ceremonij można powiedzieć, iż ustęp o muzycznych elementach stylu (z uwagami takimi np., jak „konsonantyzm w doborze dźwięków ustępuje wokalizmowi“ itp.) jest jej piętą Achillesową. Dla wyraźnego określenia miary zarzutu śpieszę dodać, że w zakresie innych spraw artystycznych z żadną podobnego rodzaju ocmą interpretacyjną się nie spotykamy. Wytknąłbym autorowi tylko pochwałę pseudo-archaizmu „bodze-podobna“, nazwanego tu „ślicznym“, podczas gdy jest to właśnie coś szczególnie niefortunnego, wysnutego z rozumowania, że skoro „w Bogu“ w dawnej polszczyźnie brzmiało „w Bodze“, to „Bodze“ będzie tem samem, co „Bogu“; tymczasem wchodzą tu przecież w grę dwa różne przypadki!

Lecz oderwijmy wreszcie uwagę od szczegółów, których tu taka mnogość, i zapytajmy, czem je autor połączył, na czem osadził. Odpowiedzią ma być tytuł książki, który jak refren powraca w zakończeniach wszystkich rozdziałów, a którego znaczenie jako formuły konstrukcyjnej autor mniej domyślnym czytelnikom wyklada jeszcze w osobnym przypisku. Otóż ta uporczywie powtarzająca się formuła stanowi drugą ze strony autora rezygnację z pryncypjów krytycznych na rzecz „literatury“, i równie jak pierwsza zbytęcną. Książka bowiem bogatsza jest i lepsza od swojego tytułu.

Serçe nienasycone: godło to byłoby trafne dla jakiegoś Balmonta („ja Mieksikaniec żestokij, — ja radostnyj Ellin, ja wolnyj Aráb, — ja żadnyj, biezumnyj stookij“...), może nadałoby się dla Whitmana; ale Żeromski? Po tej książce trudniej jeszcze przyjąć takie określenie, niż przed nią. Bo przecież niema w niej jednego rozdziału, z któregooby nie wynikało, że Żeromski, odczuwając drama-

tyczne przeciwieństwa życia, odczuwał zarazem potrzebę hierarchizacji jego wartości i „ujarzmiania żywiołu“ (nie tylko w zakresie kompozycji i stylu, o którym traktuje rozdział pod takim właśnie tytułem). Jak się to wyrażało w przebiegu jego twórczości? w jakich etapach? z jakim powodzeniem? O tem nie mówi ta książka z dostateczną plastyką. Motywy, które kształtowały ogólne plany twórcze Żeromskiego, wydają się być w jej świetle rzeczami, nad którymi najmniej warto się zastanawiać. Podobnie niegdyś pisał Chlebowski o Słowackim: nie pytajcie o logikę jego dramatów, o konsekwencję charakterów, o planowość akcji; o tych rzeczach przy tym poecie wogóle niema co mówić; zachwycajcie się tylko różańcem szczegółów: obrazów, błysków, rytmów, porywów... Podobna myśl zdaje się wynikać z książki Adamczewskiego o Żeromskim: — nie pytajmy o idee tego poety! Idee jego były chwiejne i zmienne, i to co z idej jest w jego twórczości jest w niej najmniej istotne i najmniej trwałe. Badajmy raczej cechy jego arcyzmu! Zupełnie słuszne to stanowisko, jeśli idee będziemy rozumieć w sensie filozoficznym (albo — publicystycznym). W nazbyt jednak trochę ryczałtowy rachunek włączone zostały tu i idee w sensie innym: w sensie ogólniejszych zasad strukturalnych świata uczuciowego i wyobraźniowego. To też w książce tej widzimy mnóstwo elementów sztuki Żeromskiego, stosunkowo mało natomiast powiązań (jeśli owego uniwersalnego „serca“ nie liczyć). Poeta rysuje się przed nami nietyle jako indywidualność z pewną historją, ile jako bogata jakaś antologja (wrażenie to powiększają obfite i nadmiernie nieraz obszerne cytaty). Być może, iż takie przedstawienie odpowiada relacji wartości poszczególnych czynników w dziełach Żerom-

skiego. Ale brak nam ogniów wywodu tego twierdzenia. Ma się nieraz wrażenie, że autor opisuje nam jakieś wspaniałe zjawisko — przyrodnicze. Chcielibyśmy trochę więcej usłyszeć o „uświadomieniu się“ tego zjawiska „w swoim jestestwie“, o jego „kształtującej woli“ (to wyrażenie jest zresztą wyrażeniem Adamczewskiego, lecz użytem w bardziej ograniczonym znaczeniu).

W pewnym względzie tedy ta entuzjastyczna książka surowsza jest dla Żeromskiego od wielu innych, mniej przychylnych: z niemałej bowiem rzeczy w nim rezygnuje, nie podejmując nawet dyskusji.

Odbija się to na niej samej: jest świetnie napisana, zbywa jej wszelako na tej strzelistości, którą tylko ujednolicony temat może nadać. Jest zbiorem studjów szczegółowych.

Wybitne to jednak, mimo wszystkie zastrzeżenia, dzieło: świeże i zajmujące, oświecające obfitemi i dobrze udokumentowanemi konstatacjami, a zarazem dające wysoką satysfakcję estetyczną.

JAN KASPROWICZ

I.

— „Przed tobą, walko! przed tobą, pokoju! — zwycięstwo! klęsko! zwątpienie i wiaro! — radości! smutku! nagrodo i znoju! — błogosławieństwo! straszna przekleństw karo! — rzeczywistości i ty złudna maro! — harmonjo dźwięków! dysonansów zgrzycie! — bezdenna prózno! przepełniona czaro! — przed tobą w niemym upadnę zachwycie“...

Tak witał życie Kasprowicz u progu swojej świadomości poetyckiej w jednym z wczesnych swoich wierszy (*Z przyjściem jesieni*, 1885), a powitanie to było zarazem wierną zapowiedzią; uwydatnił się w niem ten rys, który w całej jego twórczości uderza nadewszystko: siła, intensywność w przeżywaniu każdego uczucia, każdej przygody duchowej. Będą w niej kontrastowe przeciwieństwa, ale prawie nie będzie niskich napięć emocjonalnych. Jeśli już nie „przepełniona czara“, to „bezdenna prózno“; jeśli nie „harmonja dźwięków“, to „zgrzyt dysonansów“; jeśli nie „błogosławieństwo“, to „straszna przekleństw karo“... Kasprowicz wszystko niejako widział w stopniu najwyższym i tylko uczucia o wysokiem natężeniu uważał za godne życia. W dziesięć lat po tamym wierszu tak (*Na jeziorze Czterech Kantonów*) zwywał ducha bożego:

— „Wiej, pływ...—toch się, pierś ludzką swemtchnieniem rozpieraj, — pokoju ciche przybytki otwieraj, —

koj miłująco, pieść i głaszcz łagodnie. — A jeśli trzeba, Samsona pochodnie — rozpal“...

U schyłku życia, w *Księdze ubogich* (1916), uwielbił spokój: „błękitny“, „głęboki“ spokój, który „w pewność uzbierał“ jego kroki i „jasność dawał“ jego oczom; nie bez radosnej jednak dumy i wówczas wspominał, że „na dnie [jego] spokoju żar świętej wojny tleje“. A kiedy zwracał się do Boga z kornem błaganiem o zapanowanie w jego sercu, wracały prośby dawne, choć w nowych słowach:

— „Wstępuj w nie — wszystko mi jedno,—czy serce rozjaśnisz, czy może — jeszcze je bardziej zaciemnisz, — rad je przed Tobą otworzę. — Wszystko mi jedno, czy wstąpisz — do głębi chciwego wnętrza — jak grzmot i grom i łyskanie, — czy jako cisza najświętsza. — Czy jako żądza potężna, — czy wyrzeczenie, to jedno, — bylebyś tylko rozpieiał — wnętrza mojego sedno“.

U końca więc to samo, co u początku: wszystko jedno, czy jasność — czy ciemność, czy grzmot — czy cisza, czy żądza — czy wyrzeczenie, byleby to było mocne, byleby było ogromne, byleby całą duszę przepajało!

2.

Obok siły drugim rysem twórczości Kasprowicza, który już to bodaj zestawienie trzech urywków z trzech różnych okresów może uwydatnić, jest wielka jej jednolitość. Jej odczucie doskonale wyraził Zygmunt Wasilewski:

— Kasprowicza twórczości nie widzę inaczej, tylko jako jedno dzieło, któreby można wydać w jednym tomie z tytułem „Jan Kasprowicz“...

Ujawnia się to odczucie także we wspomnieniach pośmiertnych o Kasprowiczu: przeważnie są one nietyle rozpamiętywaniem jakichś szczególnie ulubionych dzieł, ile schylaniem się przed majestatem twórczości nierozzerwalnie zrosniętej z życiem i jak życie mocnej i jednolitej. Charakterystyczna też rzecz, że żaden z naszych poetów nie pozyskał tak wczesnie monografji, jak Kasprowicz pozyskał ich aż dwie (Wasilewskiego i Kołaczковского), a obydwie przytem wartościowe, wnikliwe i, choć z zupełnie innych stanowisk i zupełnie różnemi sposobami badające jego twórczość, przecież w zasadniczych punktach wyników ze sobą zgodne.

Twórczość ta pociąga swoją zupełnością, tak, jak zupełnością pociąga samo życie Kasprowicza: energiczne, bujne, przebijające się przez spiętrzone trudności i osiągające swoje cele, a rozległością zasięgu zainteresowań i działań realizujące pełnię człowieczeństwa i pełnię obywatelstwa: życie, które chcielibyśmy wszyscy aby było symboliczne dla „nowej Polski“.

W poezji Kasprowicza jest ta sama, co w jego życiu, rozmaitość. Bogactwo gatunków, form! Różnorodność tematów!... Obrazki i sylwetki epickie... Dramat realistyczny... Dramat o typie misterjum... Tragikomedja symboliczna... Rozległe poematy filozoficzne, po których przechadzają się całe okresy historji, kilka systemów religijnych i kilka mitologij... Ballady... Najróżnorodniejsze typy liryki osobistej i hymnicznej... A obok tego — całe mnóstwo poematów okolicznościowych. Wypadki warszawskie 1905 r., jubileusz Konopnickiej czy Orzeszkowej, rocznica oblężenia Jasnej Góry, założenia Uniwersytetu Lwowskiego, odsieczy wiedeńskiej, Konstytucji 3-go maja: Kasprowicz mógł pisać o tem

wszystkiem! Ba, pisał nawet, gdy trzeba było uczcić odsłonięcie pomnika Fredry, otwarcie fakultetu medycznego, zlot sokoli, nawet uroczystość ochotniczych straży ogniowych!... Na pierwszy rzut oka wydaje się to czemś dziwnem, sprzecznem z ogólnym charakterem poezji autora *Miłości* i hymnów *Ginącemu światu*, a przecież między wszystkiemi jego dziełami, pomimo wielkich różnic w sile ekspresji, panuje wewnętrzna zgoda. Płynie ona stąd, że — jak znowu trafnie powiedział Wasilewski:

— Kasprowicz w każdym kawałku swej twórczości daje całego siebie.

Siłę jednolitości pozwala nam ocenić długość tej twórczości w czasie, uprzytomnienie sobie, jaki to był obfity w zmiany okres naszego życia umysłowego i literackiego, jak wiele zmian się w tym czasie porobiło w samym obyczaju (pierwsze obrazki Kasprowicza opisują jeszcze kobiety w tiurniurach!). Pozwala nam ją też ocenić wielką różnorodność środków artystycznych, które poeta sobie przyswoił, i różnorodność ich artystycznej wymowy.

3.

Są dwa arcydzieła Kasprowicza.

Jednym z nich jest ów „tom z tytułem: Jan Kasprowicz“ — taki, jakim go sobie wyobraził Wasilewski: całkowita jego historia poetycka w jej jedności i zupełności. — Drugie jest koroną tamtego, a jest nim *Księga ubogich*. Szczytem znowu *Księgi ubogich* jest chyba ten poemat, który został umieszczony na jej wstępie:

Rozmłowała się ma dusza
 W cichym szeleście drzew,
 Gdy konarami ich porusza
 Druh mój, przecichy wiew.

Rozmłowała się ma dusza
 W głośnych odmętach fal,
 Gdy druh mój, burza, je porusza,
 W nieznaną płynąc dal.

Rozmłowała się ma dusza
 W twórczych promieniach zórz,
 Gdy druh mój, słońce, w świat wyrusza,
 Życia płomienny stróż.

Rozmłowała się ma dusza
 W przepastnej nocy mgłach,
 Gdy druh mój, śmierć, na polów rusza,
 A przed nią lęk i strach.

Wielkim artyzmem tego utworu, wyrażającym się w formie czystej prostoty, każdy może się zachwycić. Ale całą jego głębię wewnętrzną, całą jego poetycką prawdę obejmujemy dopiero wówczas, kiedy na niego spojrzymy jako na jedną z ostatnich kart owego „jednego tomu z tytułem: Jan Kasprowicz“. Jak wszystko jest tutaj sercem i sumieniem, to zrozumiemy dopiero wówczas, gdy uprzytomnimy sobie, że ten wspaniały wiersz to jedno z rozwinięć tematu, który przez wszystkie lata i stadja twórczości był stałym tematem Kasprowicza.

— „Przed tobą, życie, i przed tobą schylę — skroń swą, o śmierci“ — mówił w poemacie z 1885 r.

A u skłonu lat, w *Księdze ubogich*, zamykając koło niezliczonych wmyśleń, bojów wewnętrznych, załamania i wątpień, bez mała powtórzył te słowa:

— „Radośnieśmy życie przyjęli — i śmierć przyjmujemy radośnie“.

4.

O czemkolwiek pisał, był to zawsze poeta rzeczy pierwszych i ostatecznych. Kosmogonja i eschatologia stanowiły najnaturalniejsze tereny jego wyobraźni. Życie i Śmierć, Stworzenie i Stwórca, Dobro i Zło, Wola i Los: to jego tematy zasadnicze. Słowami jednej z postaci *Buntu Napierskiego* można powiedzieć, że tu nigdy „nie idzie — o czerpak wody, ino o dunaje, — w których się dusza wykąpie“...

Naczelną zagadką, która poezję kasprowiczkowską nurtuje, jest zagadka samego istnienia.

Pogląd na nią zaczął się kształtować w poecie już w okresie pierwszych jego *Poezyj* (1889), a był to dla niego okres przejścia się przyrodniczym monizmem, olśnienia panteistyczną poezją Shelleya i pierwszego zetknięcia z filozofją staroindyjską...

Ogarniając mnogość i różnorodność zjawisk, widział w nich poeta „wieczne Jedno“ — Życie (*Z przyjściem jesieni*). Alastor-Shelley (*U piramidy Cestjusza*) uczył go, że „wszystko, co żyje, w hymn się wzniosły składa“, „a w wszystkim żywot wieczny gości“, czyli że wszystko, cokolwiek istnieje, jest wieczyste. Myśl tę wyrażał później poemat *L'Amore desperato* (1891) w słowach: „żywot wieczny, ten pierwiastek boży, dany jest wszystkim bytom“. — Tęskniąc za „szumiącym lasem“ (*W ciemności schodzi moja dusza*, 1895), tłumaczył poeta swoją tęsknotę tem, że dusza jego i dusza lasu to „dwie

siostry bliźnie“, które w porze stworzenia „to samo... spłodziło nasienie“. — Najszerzej to przeświadczenie o wspólnocie wszystkich bytów przedstawił w *Drogach Krzyżowych* (1906):

— „Począłem wierzyć, że zbożom jest dan — ten sam, co ludziom, Duch i że przed wieki — wypłynął z Boga wraz z tą falą rzeki, — że tylko człowiek, zbyt pewny swych praw, — drzewo odgrodził od siebie i staw“.

Słowa te mogą się wydawać wyznaniem panteizmu; nie jest to jednak panteizm, podobnie jak i nie monizm materialistyczny (od materializmu odzegał się Kasprowicz już w wierszu *Demokryt* z 1889 r.). Jest to niejako monistyczna podstawa, na której może stanąć zarówno koncepcja immanentnego Boga panteistów, jak i koncepcja Boga, który, będąc immanentny, jest i transcendentny zarazem. Sama jednak już ta podstawa jest czemś niepojętem i pełnem tajemnicy. To też Salome (w hymnie z 1899 r.) wabi wielbionego kochanka obietnicami, że przez miłość dopiero rozpozna „związek pomiędzy obłoku rozświetloną urodą a szmaragdową jętką“, „między pluskiem ryby, zostawiającej kręgi na jeziorze, a wulkanicznym ogniem, który w łonie rodzącej ziemi płonie“... — Własnym tęsknotom poznawczym dał poeta wyraz w warjacji motywu wedyckiego (1897):

— „O Jedno, — ...niewiadomości zdejm pęta, — niech twoja moc niepojęta — będzie pojętą dla dusz!“...

Źródło istnienia — tak w polu tej tajemnicy biegnie myśl poety — zawierać musi w sobie samo istnienie. Jeśli Stwórca stworzył, to stworzył z siebie, a więc stworzenie w nim istniało... a więc i nim jest...

— „On dał mi życie, gdy z własnej istoty — od-

dzielił cząstkę i w chaos ją rzucił, — jaki panował w bezdennym przestworze. — Z nim razem byłem przezysty i złoty“... (*Chwila zadumy*, 1889).

— „On był i myśmy byli przed początkiem“ (*Moja pieśń wieczorna*, 1901).

I oto nowe oblicze tajemnicy: jedność źródła i jedność istoty obok wielości i różnorodności bytów:

— „W tem jest dziw nad dziwy, — że rozdrabniasz własny byt — na cząsteczek milijony, — wprawiające wszechświat w ruch, — ach! a wszędzie — w ziołach niwy, — pośród fal i skalnych płyt, — w płazach, wirkach, w duszy onej, — co w hymn bliźni wszystkim słuch — wyteżyła w kształt cięgiwy, — jesteś niby szczytów szczyt, — jeden, cały, niezdrobniony — jeden Wszechświat, jeden Duch!“... (*Ze szczytu Eggishornu*, 1895).

Najpełniejszy wyraz znalazło to kasprowiczowskie pojęcie Boga w *Mojej pieśni wieczornej* — w ustępie umyślnie, zdaje się, ujętym w formę stylistyczną psalmów Kochanowskiego:

Gdzież moc Ci równa i równa potęga?
 Sam z Siebieś powstał, majestat Twój płonie
 na tym z wieczności zbudowanym tronie.
 Z Siebie stworzyłeś ten przestwór bez końca
 i z Siebieś w niego rzucił żar na słońca.
 Istnienie Swoje zamknął w prochu ziemi
 i wicher piersiami oddycha Twojemi.
 Duszę człowieka wywiodłeś ze Siebie
 wraz z duszą globów świecących na niebie.
 Tyś, Boże, ziarnem i kłosem i listkiem,
 Wszystko jest z Ciebie i Ty jesteś Wszystkiem
 I przez Cię Wszystko, nieśmiertelny Panie,
 ma nieśmiertelne w Tobie królowanie.

Jeszcze inną postacią tajemnicy tego wszystko obejmującego dogmatu poety jest oddalenie pomiędzy człowiekiem a Bogiem. W najprostszy sposób wyraża je *Hymn św. Franciszka z Assyżu* (1901):

— „Długom-ci czekał na przedwieczne Słowo, —
jakkolwiek we mnie było i poza mną“...

Poezja Kasprowicza w wielkiej mierze jest poezją antynomij monizmu.

5.

Pomnaża te antynomje i nową dręczącą zagadkę wprowadza istnienie zła. Do pełnego objęcia tej straszliwej sprawy świata prowadzi poetę przede wszystkim głębokie odczucie krzywdy ludzkiej, krzywdy tych, co „zrodzeni w chatach dymiących a brudnych“ (*Melodje wiosenne*, 1889), chowani „w nocy, w trosce, bez wesela“ (*Wojtek Skiba*), skuci „w pęta nędzy“ (*Kiedyż przyjdą*, 1891). Sam wzrosły „śród śmieci i wśród braku chleba“ (*Do niej*, 1889), współczujące przedstawienie ich nieszczęśliwej doli postawił sobie za główne zadanie w pierwszych swoich dziełach: w *Poezjach* 1889 r. (cykl sonetów *Z chałupy*), w poemacie *Wojtek Skiba* (1889), w obrazkach *Z chłopskiego zagonu* (1891), w dramacie *Świat się kończy* (1891), w „obrazach, gawędach i opowiadaniach“, zebranych potem w zbiorze *Anima lachrymans* (1894). Busołą poety jest tu wszędzie „litość wielka“, o której powiada (w *Wojtku Skibie*), że mu jak kropla chemicznego roztworu „wżera się w serce“:

— „Piecze ta rana i pierś się rozdyma“...

— „Pali mię surdut niezdarty na ciele, gdy ujrzę łachman na plecach nędzarzy“...

Życie, w którego pozornej ciszy „kłątwy ojców i matek, jak rzeki, grają“ (*Marjan Olchowicz*), zdaje mu się piekłem, a współczucie dochodzi aż — do uwielbienia cierpiących (*Z chałupy, IV*):

— Biedny ludu! święty polski ludu!“

Drugim źródłem, z którego wnika w poetę dojmująca świadomość zła, jest krzywda ojczyzny: „gwałt i bezwstyd“, które w niej się panoszą (*Poezje 1889: Z więzienia*), jej „kajdan żaloba“, jej „rozpacz“...

Zarówno struna współczucia z cierpiącym w nędzy człowiekiem, jak i struna współczucia z cierpiącym narodem odzywają się potem w twórczości Kasprowicza inaczej, ale trwają w niej ciągle. „Szepty z spiekłych ludzkich warg“ i „długie westchnienie krwawych przeszłych lat, zgasłych na polu przygasłej już chwały“ — są stałą pobudką jego poetyckiej modlitwy, jak to przejmująco przedstawia poemat z 1897 r. (*W ciemności schodzi moja dusza*). Z pola czującego wiedzenia poety nie znikły te sprawy nigdy.

— „Słyszałem głośny płacz ludzi, — słyszałem ciche wzdychania, — na nędzę-m taką patrzył, że aż dziw, dlaczego — Bóg na nią patrzeć nie wzbrania“.

Tak mówił o „widmie nieopisanej Niedoli“ w *Chwilach* (1911), a mówił o niej i w *Księdze ubogich*, i w układanym przed samą śmiercią *Moim świecie*.

A o Polsce powiada list poetycki do Kornela Makuszyńskiego z 1922 r.:

— „Polska... imię co do cna—wyssało szpik mi z kości“...

6.

W miarę upływu lat młodości i wieku męskiego zło ukazuje się poecie jako coraz potężniejsze, panowanie jego jako coraz szersze, na samym porządku rzeczy osadzone. Nawet miłość staje się „wyrazem grzechu“: rzucając ludźmi od najniższych chuci zmysłów do najwyższych porywów ducha, zabija jednych (*L'Amore desperato*, 1891), na progi zbrodni prowadzi innych (*Miłość — grzech*, 1891).

I w samym człowieku jest zło. Opowiadaczowi historii *Salusi Orczykówny* (1889) wydaje się w pewnej chwili, że „świętem jest przy sercu ludzkim serce płazu“. W lirycznej dygresji *Wojtka Skiby* poecie zdaje się także, że ludzie, to „pokolenie lichsze od nędznych płazów“. Te gromady, które takie współczucie w nim wzbudzają, w innych chwilach — chronologicznie wcale nieodległych — okazują mu swoją marność i wydają się godnymi pogardy. Toż jeszcze w r. 1888 napisał Kasprowicz wiersz, w którym powiada, że nienawidzi wszystkich i tylko błaga śmierć, żeby go wyrwała z koła ludzi. (Wiersz ten zresztą nie był wcielony przez poetę do żadnego ze zbiorów; powtórzyło go dopiero zbiorowe wydanie jego dzieł z r. 1912). A we wczesnym cyklu *Z więzienia*, w zbiorze z r. 1889, naogół przenikniętym wielkim entuzjazmem społecznikowskim, tak raz się wyraził:

— „Tłum nie oczyszcza jak górskie potoki, — które grunt mają przeczysty i twardy. — Bagno!... im dalej idziesz w środek, hardy, — tem bardziej grzęzniesz“...

Później przyjdą ostrzejsze słowa:

— „*Odi profanum vulgus*“ (1894).

— Byłeś mi dawniej bożyszczem, o tłumie!... Dziś

z resztą siły poszedłem w bluźnierce... Ogniem zawiści twoje oko płonie — chciwość twe usta w wstrętną paszczę zmienia... Ty wrogu ducha“!... (1897).

Trzeba sobie uprzytomnić, że tak mówi poeta, bądź co bądź, do uwielbionego niedawno „świętego“ ludu! Nie jest to zaś ani wyniesienie się estety (jak sądzili „moderniści“), ani tylko konstatacja socjologiczna: to jest przerażenie człowieka o intuicji moralnej, który z tłumem czuje w sobie pokrewieństwo. Wyjaśnia to właśnie wiersz *Odi profanum vulgus* (ze zbioru *Anima lachrymans*). Poeta ucieka od natłoku ludzi bynajmniej nie dla jakiejś „dumy niezdrowej“:

— „Nie! nie! Ja w ciemnej swego wnętrza kaźni — jak ów pustelnik wyklęty ze świata — z tej się zamkam bolesnej przyczyny — aby nie czytać w oczach człeka-brata, — w których swój obraz widzę najwyraźniej, — własnej słabości, ach! i własnej winy“!...

Tę samą prawdę przynosi szum traw w autobiograficznym *Marjanie Olchowiczu* (1894):

— „W duszy — w swej własnej duszy chowasz źródło winy — i tej męczarni, której nic nie zgłuszysz“...

7.

Skądże jest Zło? Jak jego istnienie pogodzić z Jednością wszystkiego? Co może wobec niego człowiek? Jaka jest nadzieja jego walki i jaka wartość jego zapалу? Od pierwszych *Poezyj* szukał Kasprowicz odpowiedzi na te pytania.

— „I gdzież ta spójnia i gdzież są pomosty — pomiędzy niebem i pomiędzy ziemią“? — wołał w jednym z sonetów *Z więzienia*.

Mimo wyraźnie w poemacie *Chwila zadumy* zarysowanego monizmu dostrzegł jednak poeta w naturze „dualizm“ (*Z więzienia*, XXIV), a choć, jako prawy wówczas pozytywista, odzegnał się od wszelkich związków z tradycją religijną, przecież w poemacie *Aryman i Oromaz* odbudował nanowo niebo i piekło, ocalając zasadę monistyczną w ten tylko sposób, że walka Złego i Dobrego o człowieka odbywa się tu pod ojcowskiem okiem zwierzchniego bóstwa (*Zerwane Akerene*), które ma orzec o ostatecznem zwycięstwie jednej z sił walczących.

Według filozoficznych określeń poematów lat następnych zło — to „czarny eon“ (*Chrystus*), „eony ciemności“ (*L'Amore desperato*), szarpiące tkaninę, którą człowiek przedzie „z swych myśli i swych uczuć“...

Jest to punkt wyjścia duchowej epopei Kasprowicza.

Pojąc się natchnieniem Shelleya i Mickiewicza (patronujących pierwszemu zbiorowi *Poezyj*), nastraja się młody poeta na ton prometejski. Wiosna-matka broni go „od lodowatej rozpacz, od chorej ducha bladeści“. „Dusza rośnie — w prometejowe przelewa się głosy“. Alastor-Shelley daje poecie sprozaizowaną kwintesencję swojej nauki: „Idźcie, gdzie celów podniosłych ogniki!“. Smutkiem poety jest, że tylko zapomocą swojej poezji może działać: że nie umie „podnieść się do czynu, coby kłos zrodził, jak ta płodna gleba, i wydał napój dla tych, którym płyn siłodajnego i strawy potrzeba“ (*Wojtek Skiba*, III). Marzą mu się skrzydła i ramię olbrzyma — aczkolwiek, przy całym zapale, budzi się w nim czasem wątpienie, jak w *Chwilach zadumy*:

— „Czyliż to krwawych łez bezdenne morze — wysuszą kiedy jasne szczęścia zorze?“...

Z biegiem czasu to wątpienie staje się coraz większe. Historia *Chrystusa* (1890) ukazuje się jako historia beznadziejności idealizmu („błaha czerń“ uśmierca Chrystusa — „a kto stworzył czerń tę? kto ją stworzył?“ pyta z wybuchem śmiechu Lucyfer). Na ustach poety coraz częściej zjawia się wyraz: rozpacz. W cyklu *Anima lachrymans* (1894) mówi, że zdaje mu się, iż rozpacz gna go — niby psa w kagańcu — po przepadliskach i haszczach i dopiero „tam, za bytem“ obiecuje te gony skończyć. Na nic już przypomnienie dawnych, a raczej wcale niedawnych uniesień; na nic wezwania o ratunek do mistrzyni-Miłości. Na chwilę tylko może go ona porwać. Coraz bardziej jedynem wybawieniem z tego okropnego stanu wydaje się śmierć:

— „Czyliż nie lepiej raz zginąć, jak liście“... (*Anima lachrymans*, VI).

— „Zawitaj, słodka zwiastunko! zawitaj — śmierci!“ (*Marjan Olchowicz*).

Zdrowa natura nieraz przemaga i wtedy poeta (w cyklu *Circulus vitiosus*) wyznaje swój wstyd za wypowiedziane samobójcze słowa, pociesza się tem, że cierpi razem z innymi, i błogosławi nawet boleści za to, że oczyszcza człowieka, jak ogień oczyszcza rudę. Co chwila jednak znów wydaje mu się w tem błędnem kole, że ludzie utracili „świadomość siebie“, że czczą „potęgi ciemne“, że stali się tak lodowo zimni, że nie warto, aby na nich słońce padało. Nowe odczucie świata nasuwa poecie nowy warjant kosmogonji (Kasprowicz przez szereg lat patrzył na wszystko w projekcji kosmogonicznej):

— „Straszna w tem wszystkim musi być zagadka: — albo człowieka żaden Bóg nie stworzył, — lub

z powszechnego prawa tak wydrożył, — „że dlań już ognia żadnego nie stanie“...

Wydaje się poecie, że — przeżarty tą rozpaczą — nikogo już nie będzie mógł kochać w tym świecie.

8.

Ale to *circulus vitiosus* życia. Właśnie teraz wchodzi poeta w kraj miłości. Sprowadza to zdecydowaną zmianę nastroju. Miłość budzi tytaniczne porywy do wielkich dzieł: „ażeby na barkach, jak legendowy Ofefus, świat jakiś przenieść przez morze nieznanych przestrzeni“ (*Przy szumie drzew*, 1894), zdaje się nawet „zadawać śmierci kłam“ (*W turniach*, 1894). Silniej, niż kiedykolwiek, odczuwa poeta harmonję z wszechświatem: zdaje mu się, że z drzewami zrasta się w „olbrzymie jakieś pradrzewo“, które sobą wypełnia całą wieczność, — że razem z ukochaną unosi się na falach świata, a świat jest „rozkoszy głębiną“ i „skrami złota się mieni“. Do dwóch dawniejszych, pesymistycznych, poematów o miłości dopisuje teraz trzeci, pod tytułem *Amor vincens* (1895), gdzie miłość wznosi bohatera „na świetlane smugi“.

Ale horyzont znów się mroczy. W *Krzaku dzikiej róży*, zbiorunku obejmującym lirykę z lat 1895—1898, naczelny cykl nosi tytuł:

— *W ciemności schodzi moja dusza.*

„Morze gorzkich łez“ zatapia tu znowu wiarę poety w „światła moc“, a ponad tem morzem znów — jak w *Anima lachrymans* — unosi się rozpacz, silniejsza jednak teraz, niż dawniej, bo wzmocniona autoironją, do której pobudzają poetę wspomnienia dawniejszych enun-

cyj. Jedyne uspokojenie to martwa melancholja, głucha rezygnacja...

I znowu, prawem całego tego okresu, po falach zwątpienia i rozpaczy przychodzą — jakby rytmicznie — fale pewności i nadziei. W cyklu *Na jeziorze Czterech Kantonów* (1895) potępia poeta „negację życia“ jako myśl „znikczemniałą“ i „marną“; urok Przyrody i duch Winkelrida“ wlewają w niego nową siłę. Triumf zła? — „przemijający to triumf“, choć przez wieki nieraz się ciągnie! Więc warto za głosem „ducha bożego“ wspinać się na strome wysokości — „wyżej! coraz wyżej!“

Jako kronika dalszego wznoszenia się zapowiada się cykl *Z Tatr* (1896). Duszę poety rozpiera „tężna szczytu ponęta“. Zachwycony wzniosłością celu i własnym wysiłkiem, gotów jest zawołać:

— „Zakochajmy się w sobie!“

Wzorem staje się dla niego dumny orzeł (sonet *Orzeł*). Ale tu właśnie objawia się niebezpieczeństwo grawitacji ku ubóstwieniu natury, i tam, gdzie widniała wielka, zachwycająca jedność, ukazuje się znów nieoczekiwane rozdwojenie. Orzeł jest dwojakim mistrzem: wzbija się wysoko, ale żyje „jak zwykły zbój“ — „z mordu i grabieży“. Podobnie dwoista jest i nauka wiatru halnego (*Wiatr halny*). Naprzód pobudza on poetę do oporu, do starcia się z nim, a potem porywa go swoją siłą niszczycielską: poeta uprzytomnia sobie, że przecież w życiu niema szczęścia; więc —

— „Niech świat przepada, na to on, by zginął!“ ...

Nowe rozmyślenia eschatologiczne (*Nad przepaściami*, 1897) — o tem, czy za mgłą niewiadomości ukrywa się „wieczny sen — czy też wieczyste życie“ — nękają wkońcu duszę, tak, że przestaje pytać i tylko „czuje

trwogę — trwogę“. — Poeta błogosławi, jak dawniej, wszelkim heroicznym wysiłkom, wszelkiemu zmaganiu się z dziką tonią życia, wszelkim zgonom „w walk żywiołowych rozognieniu złotem“ (*W ciemności schodzi moja dusza*), ale jego samego obezwładnia teraz „trwożny brak odwagi“. Jego „duch znikomy“ pragnąłby czasem przewyciężyć tę „straszłą rozterkę“ i chociaż modlitwę swoją wznieść „w ogromy skargi niebosiężnej“; częściej jednak ma siłę tylko, aby pragnąć:

— „Zginać, nie patrzeć na ten wielki ból, — który rozsądzi ziemię na atomy — nim szczęście zdąży wzrosnąć wśród jej pól!“

I nie pociesza go ta mądrość, którą posiadał jego bohater — Napierski (z dramatu *Bunt Napierskiego*, 1899):

Światów jest milion, w światów milijonie
wciąż wre i szumi i huczy i trzeszczy,
wciąż jeden z drugim toczy bój złowieszczy —
takie jest światów straszne przeznaczenie.

9.

— „Zamęt ślub wziął z dysharmonją“: taki obraz życia widzi poeta w *Akordach jesiennych* (1896—1897). Ofiary krzywdy, grzechu, niedoli, wiekowego znoju — stają przed jego wyobraźnią, jak las ruchomy z *Makbeta*.

Gdzież położyć nadzieję? Chyba tylko w sądzie ostatecznym, w końcu świata! Niech więc rozbije się świat: tego tylko można pragnąć:

— „Wstań orkanie! Za śmierć życia — wieki pędź na straszny sąd!“

I oto, zrósłszy się wyobraźnią z tym obrazem, tworzy poeta hymny *Ginącemu światu* (1899—1901).

Panuje w nich „wielki, wszechmocny Ból“. Las birnamski z *Akordów jesiennych* staje się lasem krzyży, na których przybici ludzie: „rzeką i morzem płynie ciepła krew“. Intensywność uczucia więcej może jeszcze, niż w poetyckiej retoryce i w ogromnych wizyjnych personifikacjach, wyraża się w realizmie opisu mąk:

— „Niezmierzona siła... — swoim ciężarem się wgniata — w zwiędłe, z przepasek odsłonięte brzuchy — i biodra spłaszczają, kolana rozsuwają — i pokrzywione, czarne palce nóg, — pokrytych siecią fioletowych żył... — Rozpaczy kurcz wyprężają rozchylone wargi, — kroplisty pot oblewa policzki zapadłe, — kudły włosów zlepia gęsta krew“... (*Dies irae*).

I żadnej ostoji na tym straszliwym świecie. Miłość i spokój, na których chciałby się oprzeć człowiek-tułacz wieczny, stały się „ogniem trawiącym“, „zabójczą tęsknicą“, „kamiennym ślepem przerażeniem“.

W duszy człowieka rozpościera się grzech. Niema zbrodni, którejby nie popełnił. Najlepsze zresztą jego porwy w chwili jednej przechodzą w zbrodnię. Od „morza miłości“ bożej odgradził się murem „samolubnego Babilonu“. Zazdrość, Chciwość, Rozpusta, Bratobójstwo — znajdują gościnę w jego sercu. A Ewa, nadzieja świata, „matka gwiazd i ziemi“, lubieżnie oddaje się szatanowi.

Te wszystkie ohydy każą wołać o sąd i o karę:

— „Sądź, Sprawiedliwy!“ (*Dies irae*).

— „Karz mnie!“ (*Moja pieśń wieczorna*).

Ale przecież — to artykuł wiary poety — wszystko jest z Boga i wszystko przez Boga, więc — „nic, co się stało pod sklepem niebiosów“, nie stało się bez jego woli

(*Dies irae*). Przecież Boga sprawą jest stworzenie, a więc — i jego nędza jest sprawą Boga. Więc On jest „źródłem zdrady“. On jest przyczyną „zemsty i rozpacz“:

— „Przedemną przepaść, zrodzona przez winę, — przez grzech Twój, Boże!“ (*Dies irae*).

W misterjum *Na wzgórzu śmierci* (nieco wcześniej od hymnów) rozlewa się ta myśl w gorzką, szeroką skargę „duszy wygnanej z Raju“:

Memu istnieniu czemuż niema końca?!
 Zanim mnie z Raju wygnano, dłaczego
 Ta moc Najwyższa nie kazała zginąć
 I mnie i złemu, które było we mnie
 I które stało się nasieniem złego?!
 Ta moc Najwyższa czemu powołała
 Mnie, abym była?... Nic! tak! nic!... Ty, Boże!
 Gdybym posiadała Twą wolę i władzę,
 Aby tę wolę zmienić w czyn, niczemu
 Dałabym spokój!... Niechby było niczem,
 Aby nie było to, co jest... Ty, Boże!
 Złem była woła i Twój czyn!...

Więc jeśli człowiek ma płakać, to i Bóg powinien płakać z nim razem:

— „Płacz ze mną!“ (*Święty Boże*).

— „Na popiół spali Adama oszukane serce — i płacz! — z nim razem płacz kamienny, lodowaty Boże!“ (*Dies irae*).

Bo jakże pojąć obojętność bożą? Jak wyobrazić sobie Boga, który „się upaja wielkością stworzenia“, podczas gdy tu wszędzie jest nędza i męka? — Chyba że może, jak już kiedyś przez chwilę wydało się poecie, światy zostały zapłodnione nie przez Boga, ale przez

Szatana? Jakżeż bo inaczej pojąć, czemu Szatan wyrósł tutaj nad Boga, „a grom nie pada“:

— „Masz-li Ty grom? — Masz-li Ty chmurę w ten południa skwar, — aby z niej piorun padł — i od Szatana uwolnił ten świat?...“ (*Święty Boże*).

Więc może uwielbić Szatana, jak Dusza wygnana z Raju w misterjum *Na wzgórzu śmierci*, może przed nim paść na kolana i jego, nie Boga, błagać o zlitowanie nad „bólem i rozpaczą“ ziemi?

A może tylko oczekiwać nicości?

— „Niech nic nie będzie!“ (*Dies irae*).

W tym jednak labiryncie bólu, grzechu i zagadki, w tem kłębowisku zabójczych sprzeczności, w tej gmatwaninie dróg bez wyjścia — jest jeszcze jedna ścieżka, pierwszy raz przez poetę tutaj na tak rozległym szlaku dojrzana: ścieżka chrześcijańska. Zapatrzenie w nią jest widoczne nietylko w tytułaturze hymnów i w obrazowaniu, czerpanem z chrześcijańskiego rytuału i obyczaju — to mogłoby być tylko „metodą wyobraźni poetyckiej“ (wedle wyrażenia Zygmunta Wasilewskiego) — jest ono widoczne w samym rdzeniu treści, w samej koncepcji. Do odkrycia tej drogi doprowadza poetę własna myśl, ta myśl, która w pewnym momencie każe mu zwywać Boga do współczucia i współcierpienia. Ta myśl jest przecie zrealizowana w chrześcijaństwie. Jest ona w niem nawet czemś naczelnem i podstawowem. Wszakże:

— „Zbawca... oblany morzem miłości, — tem wielkiem, świętem, jasnym, nieskończonym, — krzyż wyciągnąwszy... — płakał nad tobą“ (*Salve Regina*).

Toteż olbrzymia wizja „Głowy, owiniętej cierniową koroną“, unosi się ponad Gehenną win i kar w hymnie *Dies irae*, jako jedyna nadzieja, jako zjawisko, które

„Swej męki ogromem“ rozpiera „pierś Konieczności“. Ku niej też płynie najgorętsza, najufniejsza modlitwa:

— „O Głowo, przepasana cierniową koroną!... — Któż się nad dolą zlituje sierocą, — nad moją dolą, — której, Boże, Twe ręce z kajdan nie wyzwolą? — Kyrie elejson!“

— „O Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami!“

Nie jest to jeszcze przyjęcie wiary, ale jest jej zrozumienie, uznanie jej wzniosłości, głębokości i wartości dla duszy. Stanem duchowym poety jest jeszcze nie wiara, ale wahanie i rozterka: modlitwy też w jego hymnach mieszają się z przekleństwami.

10.

A cóż warta jest miłość, cóż zdolność człowieka do prometeuszowskich porywów — te siły, które dawniej tak były wielbione przez poetę? Postawę okresu hymnów wobec nich ukazuje *Pieśń o Waligórze* (1904). Tak, miłość jest wielką potęgą i pobudza do dzieł olbrzymiej miary, ale zarazem zaślepia na ich moralną wartość: i heroizm dokonywa ich, choć są to dzieła straszliwe, burzycielskie, dzieła, które dają radość szatanom i wkońcu gubią samego bohatera-miłośnika, wzniosłszy go przedtem na jakieś podniebne wysokości. Chrześcijański aspekt hymnów odbija się w tem, że nad spalającym się, bezwzględnie niszczycielskiem, na wszelkie moralne skrupuły oślepiłem bohaterstwem „płacze w Raju Przeczysta Lilja“, „skroń Chrystusa krwawym potem broczy“.

Inną postać demonizmu miłości zobrazował poeta w dwukrotnem opracowaniu motywu Salome (hymn *Salome*, 1899; dramat *Uczta Herodjady*, 1904 r.).

Tą samą rozterką, co hymny, przeniknięta jest proza O *bohaterskim koniu i walącym się domie* (1906). To, co tam było zgeneralizowane w symbolach, tu ukazuje się jako galerja codziennych, pospolitych szczegółów, przedstawionych z nagą brutalnością stylu i obrzuconych sarkazmem. Ten sam wyłania się z tego chaosu świata obraz mieszaniny niepojętego zła, krzywdy, a nadto głupoty. Co chwila zaś odzywa się gorzki liryzm poety, szukającego prawdy w nieustającej wędrówce po labiryntowych drogach tego świata: odzywa się tonem osobistym, w sposób prosty, daleki od hieratyczności hymnów, ale treść jego tęsknoty, choć zawoalowanej nieraz drwiącą ironją, jest ta sama ciągle:

— „O dniu radosny, w którym było mi dane dotrzeć do głębi duszy, wyprowadzić z niej bliźniacze rodzeństwo, podziw i pokorę, i w niewysłowionych modłach kazać im wielbić portal gotyckiej katedry“ (*Portal katedry*).

To jest może najserdeczniejsze, najtkliwsze, w każdym razie jedno z najbezpośredniejszych wyznań tej książki: wspomnienie jakiejś chwili, która stała się szczególnie drogą i nadaje kierunek gorącym upragnieniom poety. Gdzieindziej jednak (*Starożytny kościół*) nazywa poeta swoje wysiłki, by „dotrzeć do światła“ przez „wąskie, gruzem i kośćmi umarłych zavalone podziemia“ kościoła, daremnymi. Ciągnie go tam nietyle uroczyste *Te Deum*, ile (jak w hymnach) „Smutek“, wejście jednak do wnętrza wydaje mu się niemożliwem. Myśl ta układa się w słowa żalu, z którymi poeta się zwraca do „starożytnego kościoła“:

— „Lecz ja nie umiem już chwycić za kij pątniczy, przepasać się szkaplerzem, zmieszać się z tłumem mo-

ich najbliższych braci i błogosławić twej zmartwychwstałej świetności“.

Stan jego ducha streszcza się może najwymowniej w ustępie *O walącym się domie*: w serdecznie podniosłej i gorzkiej zarazem autoironją opowieści o domu, który poeta budował z kamieni, zbieranych po pustkowiach, wydmach i ugorach, i w którym potem „od rana do zmierzchu i od zmierzchu do rana“ wyczekiwał, „zali nie wejdzie do wnętrza... Ten, co serce ma z ognia i jednym tylko przemawia wyrazem: Wieczność“. Teraz dom ten się wali i poeta nad nim nawet nie płacze...

A stale i w tym, jak we wszystkich innych okresach swojego życia ma poeta „powieki otwarte na śmierć“. Bez smutku patrzy na nią w modnym uzdrowisku — w porze, kiedy „chorzy, mający umrzeć jutro, gromadzą się na obiad“ (*Spoczynek*). Z makabrycznym humorem przedstawia ją kiedyindziej (*Główki dziecięce*) w scenach jakiejś *commedia dell'arte* ze sobą: oto on jest rycerzykiem-pajacem, a śmierć wbija mu w bok oszczep i śmieje się; oto jest chępliwym kochankiem „a śmierć koścista w rubasznych... podskokach bije w bęben dwoma piszczelami i pospolite czyni widowisko“. Dochodzi aż do męczącej makabrycznej groteski, w której śmierć przedstawiona jest jako partnerka podejrzanych flirtów poety (*Pani Śmierć*).

Względem woli człowieka staje poeta po książce *O bohaterskim koniu* — jeden jedyny raz w swej twórczości — na stanowisku bezwzględnego fatalizmu — niespodziewanego nawet po wszystkich jego rozpaczach i tułaczkach duchowych. Jeden jedyny raz głosi taką naukę:

— „Na czyn się nie sil i chęci oporu — folgi nie

dawaj: krzyk i gniew to druhy — ludzkiego rąk podnoszenia — przeciwko temu, co jutro — ma się wypełnić“... „Jeżeliś synem jest światła — światłością będą twoje przyszłe dni, — a jeśli w czas twych narodzin — płakała ziemia — pod ciężkiem brzemieniem mroków,— nie znajdziesz w sobie tej mocy, — ażeby z zaćmień gwiazd — wydobyć blask dla swych dróg“ (*Siądź na kamieniu*, 1906).

Nie jest to sprzeczne z dotychczasowym biegiem myśli poety; owszem, może być uznane za konsekwencję jednego z jej etapów, który znalazł wyraz w hymnach: jeśli Bóg jest całkowicie odpowiedzialny za stworzenie, to i jego przyszłość także w całości od Niego zależy. Poprzednio jednak można było sobie taki wywód wyobrazić u poety chyba tylko jako motyw złorzeczenia. Nowem i jedynem tutaj jest nadanie mu formy afirmacji.

II.

Nowy etap drogi zarysowuje się we *Fragmencie* 1906 (mniej więcej współczesnym tylko co cytowanemu wierszowi). Mówi tam poeta do swojej pieśni:

— „Czas już dawno — nadszedł dla ciebie, ażebyś umiała — lekceważąco kopnąć ból“.

Ból staje się teraz przedmiotem szyderczej ironji poety, jako że „się mieni panem serc wszechwładnym“ i „tajemniczością pomarszczone czoło w królewską lubi ozdabiać obrączkę“. Szyderstwo idzie dalej. Poco się „borykać z Stwórcą“? Czy poto, żeby pokazał stworzeniu, że „jego wnętrze jest słabością sługi“? Toż Bóg ziemię obsypał ludźmi dla igraszki, to „Drwinkarz“,

„swawolny Rzeźbiarz grymasów“, „Arcymistrz“ pogrzebów, „Zdun“, co bawi się swojemi garczkami...

Ale jesteśmy już po hymnach, więc obok sarkazmu zjawi się myśl o niezmiernym smutku, „który przenikał Twórcę, gdy na lica stworzeń wyciskał piętno własnych bólów“. Sfalowana sprzecznościami kończy się też ta rozmowa poety z pieśnią nieoczekiwanie taką do niej inwokacją:

I zebrzącemi śmiem cię błagać słowy,
 Iżbyś stanęła przy mnie już nie z bolem,
 Ale z słoneczną, wiosenną radością,
 Która daleko od ziemi, u kresu
 Ludzkiej tęsknoty, rozświetli mi bezmiar
 Świętych tajemnic!... On tam władnie, jasny,
 Cichy, spokojny Rozdawca spokojnej,
 Jasnej, słonecznej, gwarom, krwawym krzykom,
 Łzom i rozpaczom świata niedostępnej
 Nieśmiertelności...

Rozmyślania o *Cichych, samotnych rzędach wiersz* (1906) przynoszą przekonanie, że gdzieś „tułactwa znajdują się krańce“. Poemat o *Drogach Krzyżowych* (1906) kończy się aktem wiary w celowość cierpienia. Rwanie się serca z uwięzi gorzkiej mądrości poprzednich lat, wedle której „wszyscyśmy na to stworzeni, by błogosławić śmierci“, przedstawia symboliczna dla tego okresu *Ballada o słoneczniku* (1906), której nazwę znacząco uczynił poeta tytułem całego zbioru balladowych i lirycznych utworów wydanego w r. 1907. Coraz częściej i z coraz większym przekonaniem odzywa się znowu hasło miłości:

— „Miłości pełne niech będą twe usta“.

— „Ziemia-ć da sypki zbiór, gdy ją obsieje — miłość, silniejsza od zwycięstwa skonu“...

Peanem na cześć dodatniej potęgi miłości jest poemat *Sawitri* (1907).

12.

I oto bez pascalowskiego nagłego olśnienia, niewiedzieć jak, niewiedzieć kiedy, powoli jakby i niepostrzeżenie schodzi w duszę poety ta „pewność“, której tyle lat szukał. Wprawdzie, jak mówi tytułem swoim jeden z wierszy ze zbioru *Chwile* (1911), *Głupi tylko ma pewność*, ale wiersz ten właśnie kończy się wnioskiem, że mieć bodaj chwilę pewności, to rozkosz tak wielka, że warto dla niej być nazwanym choćby najgłupszym: zupełnie jakby w myśl słów *Listu* (I) *do Koryntjan*: „Jeżeli kto zda się być mądrym między wami na tym świecie, niech się stanie głupim, aby był mądrym“ (III, 18). W innym wierszu opowiada poeta, że miał przesłiczny sen o „zgodzie z własnem sercem i światem“; wprawdzie sen to tylko był, ale po nim zostaje w poecie wiara, „że i jawa da mu dni łaskawsze“.

Są wprawdzie i teraz chwile takie, że — jak dawniej — wszystko wydaje się mu ciemne:

— „Pustkę mam w duszy ciemną“.

— „Wszystko mi się zdaje i pustką i mrokiem“.

Tragiczną też prawdę przynosi zamykająca zbiór *Chwil* ballada o szklanej górze: że „pochód ku słońcu pogrzebem się stawa“.

A jednak, choć ból jego nieraz jest aż „zbyt czujny“, poeta już „nie umie rzucać gromów“, nie umie przekli-

nać. Obudziła się w nim w nieznaney przedtem sile „wrodzona chęć radości“:

— „Zaiste! Czas wielki, — by morza nie rozkładać na gorzkie kropelki. — Niech we mnie jego cały jasny dziw zagości!“

Najważniejsza prawda to prawda o słońcu:

— „My wiemy, co potrzeba: Słońce jutro wstanie“.

— „Jest słońce, na słońceśmy wyśli“.

Uczucie zachwytu nad elementarnym urokiem ziemi spleta się z uczuciem wdzięczności:

— „*Za wszystko jestem wdzięczny*“...

— „O Boże mój, o Boże mój! — Tak szepnę usty wdzięcznemi: — Daleś mi wszystko co mogłeś: — zapach tej drogiej ziemi“.

Dawny przeklinacz świata teraz z żalem myśli o koniecznym z nim rozstaniu:

— „O góry, o pola skoszone, — o ciche, smutne żegnanie“.

— „Jak trudno — rozstawać się z duszą tej ziemi“.

Zdobywa poeta teraz nową wiedzę o smutku: „Smutek jest radością, a radość jest smutkiem“, pragnie też dni wiosennych, „choćby były męką!“ Tęsknota zaś — mimo cierpienia, które daje — jest na wieki najpiękniejszą złudą człowieka. Stąd wyznanie zdumiewające prostotą słów i złożonością zawartej w nich treści psychicznej:

— „Nic, że spać nie daje — żal, iż los mnie zwiódl“.

I „prawdę o wielkim grobie“ ze spokojem może już poeta rozważać: po „dożynkach“ gotów jest „już bez żalu“ iść na wieczny spoczynek.

Po raz pierwszy też mówi poeta nietylko o spoczynku

wiecznym, ale o spoczynku doczesnym, dając odprawę jakimś niepomiarowanym gloryfikatorom pracy:

— „Dlaczegoż to mi każą spoczynek zwać mocą — zabójczą, która w sercu lenistwo rozplenia?“.

Tą samą mądrością przeniknięty jest i *Marchoń* (wykończony w 1913 r.), arcytrafnie nazwany przez Kołaczkowskiego *Anhellim* Kasprowicza: tragikomedja o bohaterze, który realizuje w pełni zasadę „Trza we wszystko z wszystkim wleźć“ i po klęskach życia w końcu śpiewa przed Bogiem pioszeczkę: „Słońce! słońce! tralalala!“

13.

Poezja Kasprowicza tak jest zrośnięta z przerośniami z przyrody górskiej, że zupełnie naturalnem wydaje się określenie, że *Księga ubogich* (1916) to jest szczyt, którego *Chwile* były pobliżem.

Postawa poety wobec świata rysuje się tu tem wyraziściej, że kilkakrotnie są przypomniane dawniejsze jego dzieje — jakby chodziło o zreasumowanie całego życia:

— „Takie są dzieje, — że i najczystsza fala, co jaśnieje — odbłaskiem nieba, ciemno się skłębi — i muł i zielsko wyrzuci z głębi, — gdy wichr niezwykły zawieje“...

— „Przestałem się wadzić z Bogiem — serdeczne to były zwady: — zrodziła je ludzka niedola, — na którą niema już rady“.

— „I, owszem, przyznaję, że jeszcze — mrok jakiś kryje się na dnie; — cień świata, co rwał mnie w swą otchłań, — i dzisiaj mi radość mą kradnie“... „Ale mnie wnet odbiegają — te kłamu zwiastuny i gońce, — dziś

moją prawdą wszechwładną — zieloność, woń łąki i słońce“.

Nie jest to bynajmniej ani starcza oschłość, ani rozkosznictwo samolubstwa. Sercu poety najbliżsi są nadal „maluczcy i przeubodzy“; człowiek, „co z losem się zmaga“ jest najwyższym przedmiotem jego miłości, a miłość ta wydaje mu się większa, niż kiedykolwiek:

— „Miłość moja tak wielka, — jak wkrąg ta ziemia droga“...

Nawet wtenczas, kiedy mówi o słabości i małości ludzi, zwraca się do nich serdecznie:

— „Ludzie, kochani ludzie!“.

Jeśli nie złorzeczy za nich losowi, to dlatego, że stanął na takiej wysokości, z której życie — ze wszystkim — mimo wszystko — widzi się jako „wolne“ i „nieskrępowane“. „Twórcze podmuchy wieczności“, które się tutaj czuje, wszystko czynią prostem i wszystko czynią wielkiem. Nie trzeba już „bezmiarów“. Każdy drobiazg stworzony świadczy o „Tajemnicy Tajemnic“. Wystarczy chodzić po dawno znajomej, udeptanej, jednostajnej ścieżce. Najmizerniejsze drzewko szeptem najdonioślejszą prawdę:

— „Jest Bóg i czegoż ci więcej?!“

Najnędniejszy człowiek istnieniem swoim zdaje się mówić:

— „Wieczność wraz z tobą kroczy“...

Ponad wszystkie więc dramaty kosmiczne i ludzkie jest prawda, która głośne „Tak“ każe wykrzyknąć życiu, a jest nią — samo istnienie. Jego wartość zaś realizuje się nietylko w czynie, ale i w odpoczynku:

— „Życie nie samym jest trudem, — i wypoczynkiem jest życie“.

Roztapianie się myślą w „Jedni“ bytu okazało się zawodne i rozstrajające — mimo konsekwencji koncepcji metafizycznej, która była jego punktem wyjścia. Ograniczenie się do rozważania fenomenów wielości, metafizycznie niejasnej („jasna się prawda w twojej głowie śnać nigdy już nie pomieści“, jak mówi jeden z poematów *Księgi ubogich*) dało uspokojenie, ukazało urok zagadki stworzenia.

Pokora, która dawniej była akompanjamentem nielicznych tylko chwil szczęścia (jak w poemacie *W turniach* 1894 r., albo w książce *O bohaterskim koniu* — w rozdziale *Portal katedry*), teraz stale towarzyszy poecie. Dumę prometejczyka, indywidualizm twórcy, nieuległość ducha: wszystko to poeta teraz traktuje z pobłażliwym uśmiechem. Teraz jego dusza „z podwiązaniem skrzydłami“ staje „w podziwieniu, jak wryta“ przed kwiatkiem nasturcji, przed kretem, przed wroną. Teraz, jeżeli z czego jest dumny, to ze swojej miłości do wszystkiego, co istnieje, z zachwyty, który mu każe wykrzyknąć:

— „Publiczniebym ukląkł na widok — najmniejszych pyłków ziemi“.

W jednym z poematów obrazem życia staje się bryła śniegu w górach, która „błagalnie się wdzięczy ku słońcu“, a ono „z promiennym uśmiechem“ zwołna jej „serce pożera“. Przepiękne w prostocie słowa, jedne z najpiękniejszych u Kasprowicza, ukazują całą wzniosłość i surowość tej nauki bryły śniegowej: „Pochłaniać ją będzie do końca, — aż się wypełnią jej dzieje, — aż wszystka, spragniona miłości, — w uściskach jego stopnieje“.

Probierzem mocy ducha poety w jego postawie wobec świata stała się wojna.

Zrazu wskrzesiła ona w nim dawne, shelleyowskie, nadzieje, że w olbrzymim kataklizmie historycznym „złó się nareszcie przelamie i Bóg już na jego miejscu w ludzkim zamieszka chramie“. — Potem okropności wydarzeń obudziły w nim grozę i wznowiły obrazowanie czasu hymnów. Wydawało mu się, że chyba „Bóg się na zawsze swem własnem spalił zarzewiem“, że „piekło niebiosom niechętnie niebiososa do mordu judzi“. W jakiejś chwili pragnął być ślepym, „aby nie widzieć zagłady, co świat, wczoraj żywy, depce“.

— „Gdzie znaleźć spokój, gdzie duszę — ukoić nieukojoną?“.

Największa, najokropniejsza obawa to, aby nam „serce nie spopielilo się w łonie“, aby dymy wojny „mó-zgu nam nie przyćmiły i oczu nam nie wyżarły“... I oto w słowa o oszołamiającej, szekspirowskiej jakiejś potędze wylewa się modlitwa — w osnowie swojej jakże dawna! — o mocne i wielkie życie duszy:

Chciałbym, ażeby w mą duszę
Pługi się wryły boże.
Rząd radeł, jak świat ogromnych,

A twardych, jak brak zmiłowania
Na niebiec w godzinę pomsty,
Niech wnętrze mej gleby odśłania.

Niech skibę odwała za skibą,
Bruzdy swem żłobi żelazem,
Głębokie, jak żądza, by niemi
Bóg chodził z człowiekiem razem.

Świat — niech się bodaj spali „w tej strasznych skier zawierusze“, — „byleby wyszły z niej cało nasze stęsknione dusze“...

15.

Po *Księdze ubogich* i po gloryfikującym miłość librecie operowem *Sita* (1917) na lat szereg twórczość poetycka Kasprowicza prawie zupełnie ustaje. W latach 1918—1919 ogłasza on tylko w lwowskim *Szczutku* satyryczne wiersze (*Pieśni murzynów* i inne), a potem rzadka tylko coś drukuje w pismach. Z nielicznych tych utworów widać, że całą troskę poety wówczas wypełniła odradzająca się państwowo Polska i jej smutki. Streszczeniem tej troski może będą słowa listu do Kornela Makuszyńskiego z r. 1922:

— „Nie mogę wydobyć ze siebie — widziadła, mającego charakter stuleci“...

Streszczeniem dobitniejszym może będzie (z tegoż listu) obraz ogromnej wszy, którą Szatan włożył poecie za kołnierz, obezwładniając mu zarazem członki.

Kiedy po latach kilku zaczęły się ukazywać wiersze, zebrane później w książkę jako *Mój świat* (1926), przekonaaliśmy się, że mądrość *Księgi ubogich* wytrzymała próbę czasu.

Nie brak i tu smutków. Oto np. wędrowni robotnicy — *Baraby*:

— „Chłód im dokucza, chłód im dokucza, — siecze ich mroźną stałą, — nie znajdą dla siebie już pieca, — to i świat cały podpalą“.

Jak widać, mądrość ta wznosi się na grani, o którą ocierają się chmury rozpaczy. Raz nawet słyszymy o na-

rzędziach samobójstwa: sznurze i belce. Ale ratuje poetę to, co mu siłę dawało i dawniej: łuna zachodu na śniegach górskich, „zielona wiosna“, księżyc, słońce, las, szum wody (upoetyzowany w osobnym poemacie), codzienny bieg odwiecznego życia... Obserwując i opisując to życie, zarywa poeta czasami tonem, który nam przypomina gorzką książkę *O bohaterskim koniu* (np. w historii *Muzykantów*, którzy wracają z pogrzebu kolegi i którym wszystko jedno: „jak grać, to grać — na weselu, czy też pod ścianą trupiarni“), naogół jednak hamuje gorycz, szydzi z tanich zapędów idealistyczno-reformatorskich (— „I już chcę powracać — do swojego biurka, — by napisać, jakie jajka — ma dziś znosić kurka“), a zgadywanie zamysłów i uczuć bożych uważa za niepotrzebne. Przeważa wszechuprzejmy i wszechpobłażliwy uśmiech.

Modląc się, prosi poeta Boga, by mu zachował umiejętność wdzięczności i pamięć o tem, że jest „niczem więcej jak człkiem“. Nadewszystko zaś błaga:

— „O wielki Panie, — zlituj się, zlituj nade mną, — chroń mię, bym się nie grążył — w jakowąś rozpacz ciemną“.

16.

Modlitwa jest przyrodzoną formą poezji Kasprowicza. Już w pierwszym swoim zbiorze — młody wówczas pozytywista — modlił się: do śmierci („Marzanno! płomienna dziewico“!); korzył się: przed słońcem i nocą, przed zimą i wiosną. I odtąd cały świat był mu świątynią, w której szukał Boga.

— „Dusza od modłów wstrzymać się nie może“.

Ten wiersz z poematu *Na jeziorze Czterech Kantonów* najbardziej może syntetycznie go wyraża.

Postaci jego modlitwy bywały najrozmaitsze. Bywało, że duch jego „klękał w pokorze“ (jak *Na lodowcach Aletschu*) „przed nieznanym źródłem tego świata“, albo wielbił wielkie „Jedno“ kosmosu (jak w poemacie „z motywów wedyckich“). To znowu była to modlitwa „cicha i bez słów“, zagrożona roz biciem w rozterce (jak w cyklu *W ciemności schodzi moja dusza*), i troską poety największą było wtedy, aby nie dopuścić do jej zamarcia:

— „Sil się, milcząca modlitwo, ach! sil, — abyś w sferycznej swej drodze nie padła“...

Różne stopnie modlitewnego napięcia i różne formy zawikłań duchowych wyrażają się w obiektywizacjach kasprowiczkowskich: w przedstawianiu, jako czegoś od siebie odrębnego, swojej duszy, swojej modlitwy, swojej tęsknoty i w łączeniu nawet czasem kilku takich hipostaz w jednym utworze: „ma d u s z a rozśpiewana pieśnią t ę s k n o t y“... — „nic w tej przelęklej, mrocznej głuszy — nic, prócz p o j ę k u twojej d u s z y“... — „po rozłogach, słonecznego złota pełnych, twa cicha błąka się t ę s k n o t a“... Szczególniej tęsknota — hipostaza postawy modlitewnej człowieka nie mogącego się modlić — wypełnia wielką część jego poezji.

Negatywną postacią modlitwy są złorzeczenia, przekleństwa i bluźnierstwa — których tyle w hymnach, a których najbliższe pokrewieństwo z suplikacjami i aktami skruchy uwydatniają słowa *Fragmentu* z 1906 r. o „kłatwach albo szeptach bezradnych modłów, cisnących się z krtani“...

Z treścią modlitewną idą razem i obrazy z rytuału re-

ligijnego. Nietylko przepelniają one hymny *Ginącemu światu*, ale i w innych utworach Kasprowicza należą do najczęstszych. Nawet w poemacie o panteistycznej gra-witacji, *Przy szumie drzew*, chwila ekstazy przyrównana jest do uczucia człowieka „gdy się pobożnie zbliża do ołtarza, na którym Pański mieści się sakrament, skryty w misternem cyborjum“. — Dopiero w okresie ostatnim, gdy wiara wypelnia serce poety, obrazy z obrzędowości i obyczaju chrześcijańskiego prawie nikną — jakby prawem kontrastu. W *Księdze ubogich* ledwo znajdziemy wzmianki o kościele i organach, w *Moim świecie* o nawiwnych obrazach na szkle...

Zato — od okresu *Chwil* — modlitwa poety staje się coraz prostsza i strzelitsza, coraz częściej bez pośrednictwa symbolów i objektywizacyj zwraca się ufnie do Boga. Do lirycznej swojej tkaniny wplata poeta teraz z pokorą najpotoczniejsze, zwyczajowe zbożne wyrażenia:

- „O Boże mój, o Boże mój!“
- „Pożal się, Boże ty mój!“
- „Szczęść Boże, o szczęść Boże“...

Ta przesycona uczuciem prostota wznosi się w *Księdze ubogich* aż do wielkości wstrząsającej modlitwy za poległych na wojnie:

Oczyś wylupił im kulą,
Łokcie bez dłoni się tułą
Pod zakrwawioną koszulą...

Daj-że im, groźny Panie,
Wieczne odpoczywanie,
A ziemia niech ze krwi powstanie!...

Norwid napisał w *Vade mecum*, że człowiek „jest to kapłan bezwiedny i niedojrzały“. Mało gdzie powiedzenie to wydaje się tak prawdziwe, jak w odniesieniu do Kasprowicza: tyle tylko, że z biegiem lat kapłaństwo jego stawało się coraz bardziej dojrzałe i coraz bardziej świadome. W jednym z najwyższych, najpiękniejszych poematów *Księgi ubogich* mówi, że w sercu swoim kościół „z swoich uwielbień zbudował“, i że radby, aby kościół ten czekał na przyjęcie Boga „bez mroków drzemiących po kątach, bez posępnego dumania“. Kościół się jednak zamroczył; i to wszelako przyjmuje poeta z pokorą, i przez to przebija się jego modlitwa:

— „I nie urągam Ci za to — Te jedne li wznoszę modły, — ażeby kroki Cię Twoje — ku moim progom zawiodły“.

17.

Wszystkie jego rozmyślania odbywały się przy pomocy kontemplacji przyrody. Nie było chyba drugiego poety w Polsce, dla którego twórczości spóżył się z naturą byłoby czemś tak istotnem i tak nieodzownem.

Przywiązanie do przyrody było w nim wrodzone i żywiołowe — tak samo pewno, jak w jego bohaterze Ignacym Walkowiaku (*Salusia Orczykówna*), który już w dzieciństwie „godzinami przyglądał się w mlecze — i w te jaskry, co po ścieżkach rosną; — patrzył w strumień, co tak cicho ciecze — i tak szemrze, śnać piosnkę żalospną... — słuchał żyta, co, nim kłosy posną, — pobiełale i ścięte na wieki, — gwarzy z słońcem, błękitem i wiosną“. Że jest to motyw autobiograficzny, to można wnosić już z jego powtarzania się — w opisie mło-

dych lat *Chrystusa* i w opisie dzieciństwa *Wojtka Skiby*. Znajdujemy go zresztą i w wyraźnie osobistych wspomnieniach *Listu* w książce *O bohaterskim koniu*. Zachwytem dla przyrody przeniknięte są już najwcześniejsze poezje Kasprowicza. W *Anadiomene* (1886) mówi, że przy szumie drzew serce „drży z niepojętych rozkoszy i tonie wciąż głębiej, ach! wciąż głębiej w zjawisk milionie“! W wierszu *Wieczorem* (ze zbiorku 1889 r.) czytamy, że poeta w sercu swoim tworzy ołtarz dla przyrody i, celebując przy nim swoją wdzięczność, czuje się „spokojem wielki“, jak nigdy przedtem. Kiedyindziej (w poemacie *Pierwsza pieśń* w zbiorze *Anima lachrymans*) czuje, jak mu siła czarów przyrody „do wnętrza swoją ręką sięga“ i pasuje go na „pieśniarza“...

Ma on odczucie jakiegoś żywiołowego pokrewieństwa z naturą, które daje mu czasem wrażenie wyrywania się z więzi ciała (jak np. w sonecie *Szum drzew* z 1892 r., gdzie dusza „rwie się i płynie w ślad za sosen śpiewem w bezgraniczne, nieznanne przestrzenie“), a kiedyindziej znowu wrażenie wrastania w przyrodę, stawania się jej częścią (jak w poemacie *Przy szumie drzew* z 1894 r.). Jego monistyczna metafizyka jest zapewne z tem odczuciem psychologicznie związana i może nieraz przyczyniała się jeszcze do jego wzmożenia.

Przyroda była mu konieczna do myślenia — jako dostarczycielka nietylko podniet i obrazów, ale wręcz argumentów. Poeta rzutuje swoją myśl na przyrodę i z rozwinięcia tego rzutu, ze zmian, które się w nim dokonywają, uzyskuje nowe przesłanki poetyckiego rozumowania. Przykładem może być cykl poematów *Nad przepaściami* (1897). Oto (I) słońce w górach; więc: „ponad śmiercią ludzki duch zawisł jak blask słoneczny“. Oto

(II) pod granią cicho łśni tafla jeziora, a wczoraj tam szalała niszczycielska burza; więc budzi się pytanie: jak „przejrzeć tajnię dni w przyszłości strasznej głuszy“: czy to „wieczny sen“, czy też „wieczyste życie“? I oto (III) szczyty zostały całe oblane jasnością południa, „skrzy się i pali każdy głaz“; światło to zdaje się być chórem anielskim, który śpiewa, „że tylko życie prawdą jest, a śmierć jest złudną marą“. I t. d.

I tak jest u Kasprowicza zawsze, że przyroda występuje tylko jako czynnik lub ilustracja pewnych poruszeń ducha. Przy całym swoim głębokim przywiązaniu do natury, przy ogromnym z nią zżyciu był on zupełnie niezdolny do „czystego“, w sobie samym cel mającego opisu. Opisy zjawiają się dopiero wtedy, gdy poeta ma coś dalszego do powiedzenia za ich pomocą. W żadnym z jego poematów krajobrazowych, których jest tyle, krajobraz nie jest rzeczą główną: zjawia się on jako projekcja myśli, jako wybrany w ogromie zjawisk symbol. Lodowce Aletschu to dla Kasprowicza nade wszystko (*Na lodowcach Aletschu*, 1895) „w nagości dziewiczej widomy znak bożej siły, źródło wielkiej wiary“. Jungfrau to nietyle szczyt górski, ile symbol trwania i „prawd strzelistych, wiecznych“ (*Jungfrau*, 1895). Kiedy Jungfrau się zachmurzyła, powie poeta, że „wiecznego trwania znak, wiecznego symbol życia zarzucił mgławcy kask na promieniste oczy“. Podobnie Monte Leone (*Szlakiem symplonńskiej drogi*, 1897) to nietyle góra, ile jakby tytan, wyruszający na podbój świata, symbol siły, za której pomocą rozstrzygają się spory narodów (czuje zmierzch swojej władzy i dlatego smutny). Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach staje się przedmiotem czterech sonetów (1896) dlatego, że

jest „jak jęk, jak żal, jak dech tęsknoty“. Wonie jodeł i świerków (*Cisza wieczorna*, 1896) to poprostu „oddech Boży“. Sinawa mgła nad polami (*Wieczór*, 1906) to „oddech wieczności“... Jest to z jednej strony niewątpliwe ograniczenie poetyckiej roli przyrody, z drugiej wszelako niewątpliwe jej pogłębienie i uwznioślenie.

Przybyszewski napisał kiedyś, że Kasprowicz „powrócił ziemi jej metafizyczny charakter“, i to dziwaczne powiedzenie wydaje się trafnie rzecz określać. Nawet w hymnach *Ginącemu światu*, gdzie przyroda dostarcza tylko nastrojowego akompanjamentu (jak np. w powtarzającym się obrazie gron jarzębiny w *Mojej pieśni wieczornej*, albo w symbolicznej wędrowce chwastów w *Święty Boże*) wyczuwa się, jak głęboka prawda wyraża się dla Kasprowicza w tym akompanjamentcie. Tak samo balladowe refreny *Pieśni o Waligórze* („Na przysłopach głuche rosną smreki“ — „W głuchych smrekach rosną złotogłowy“ — i t. p.), pozornie zupełnie nie związane z jej treścią, dają wyraz istotnej dla tej treści prawdzie o pięknie ziemi. Wszystko to są dla Kasprowicza, jak dla św. Franciszka z jego hymnu znaki, w których jest „oddźwięk tajemnicy“... To też jako akt świadomego a złowrogiego przeniwierstwa przedstawia w książce *O bohaterskim koniu*, że jawor „w zielonych stoi płomieniach“, potok „przewala po głazach roztopy seledymu“, „mże sierpniowego południa snują się po łąkach i owsach ku niebotycznym góróm“, a on „mocą byka“ zgniółł w sobie wszystko, co mu kazało myśleć o jego „wałącym się domie“...

W książce *O bohaterskim koniu* jest smutne i głęboko serdeczne *Błogostawieństwo* poety dla pól ojczystych. Istotnie, choć był na szerokim świecie i choć o nim

pisał, przyroda rodzima była główną jego nauczycielką i szczególnym przedmiotem miłości. Polskie drzewa, pola, łąki, strumienie, a od pewnej chwili i polskie góry niezliczoną ilość razy występują w jego poezji. Szczególniejszym zaś rysem tej poezji jest umiłowanie i upoetyzowanie całego mnóstwa krzewów, kwiatów polnych i chwastów, które zapewne stały się jego bliskimi znajomymi jeszcze w chłopskim pastuszu dzieciństwa. Ileż ich: paproć, jałowiec, wiklina, szczaw, firletka, kąkol, jaskier, sasanka, lilja wodna, śláz, rozchodnik, ożyna, głóg, czeremcha, lucerna, szalej, wrzos, powój, żmijowiec, psianka, bieluń, dziewanna, szałwja, krwawnik, bylica, podbiał, łopian, rumianek, oset, sitowie, trzcina, tatarak, rogoża — i któż je tam wszystkie policzy. U żadnego przedtem poety polskiego nie zjawiały się one w takiej ilości. To też — jak cała jego twórczość wydaje się poetyckiem objawieniem nieznaney dotąd etnicznej energii, tak i fizjograficzny obraz Polski jest u niego w znacznej mierze nowy — choć zarazem niemylnie poznawalny. Któż tak, jak on, prawdziwie i tak zarazem po swojemu widział „drogi Ojczyzny“?

Krwawnikiem zarosłe ich brzegi,
 Łopianem i podbiałami:
 Spieszę z Nią razem, topole
 Ślą swe westchnienia za nami.

Przystajem na cichych mogiłach,
 Słuchamy, azali z ich wnętrza
 Jakiś się głos nie odezwie,
 Jakaś nadzieja najświętsza.

Zboża się złącą dojrzałe,
 A tam już widzimy żniwiarzy,

Ta dłoń swą na czoło mi kładzie
I razem o sprzętach marzy.

18.

— „O was mówię, gdy mówię o sobie, gdy z wnętrza — wyławiam ból czy radość“...

Tak w *Chwilach* uzasadnia Kasprowicz znaczenie swojej poezji. A w *Księdze ubogich* rozwija tę myśl: pieśń jest potrzebna, „albowiem nie każdy w tym tłumie — ma szczęścia swojego świadomość, — nie każdy los swój rozumie“.

Dumą też jego było, że wyrażał uczucia nietylko swoje:

— „Kłosom z moich ziarn powstałym błogosławi boży tłum: w mych zwątpieniach, w mych zachwytach była jego krew i moc“.

Tak mówił w *Akordach jesiennych*.

Prawdziwa poezja jest dla niego czemś sakralnem: „przez nią przemawia odwieczny duch boży, jak świst wichury lub jak jezior śpiew“ (*Baśń nocy świętojańskiej*, 1900); to też i własna poezja nabiera dla niego znaczenia sakramentu:

— „Czem byłaby dusza — bez tej komunji Słowa?“ (*Nie zgastaś, pieśni*, 1903).

„Pieśń“ staje się dla niego „świętą, jedyłą“ (*Fragment*, 1906) i tak drogą, że godzi go nieraz z bólem, który ją pobudza, każe mu nawet — trybem częstych paradoksów psychologicznych jego twórczości — witać ból z upragnieniem:

— „Bądź pozdrowiona... — źródło mej pieśni, macierzy natchnienia, — boleści!“ (*Anima lachrymans*).

— „O zachmurzona duszy toni... — czemu tak bardzo żądasz ciszy?!“ „Cóż ci po niej? — w pieśń się zmieniają twoje jęki! — i pieśń ta huczy, pieśń ta dzwoni“ (*W ciemności schodzi moja dusza*).

W odniesieniu do wartości swojej poezji przechodzi Kasprowicz — tak, jak w odniesieniu do wszystkich spraw swojego ducha — wstrząsające wahania — od ufego entuzjazmu do beznadziejnego zwątpienia. Wyraża je jeszcze w ostatnim zbiorze *Modlitwa wędrownego grajka*, który „przekomarza się z Bogiem“, to skarżąc się, że jego skrzypka „jeno tumani i mami“, to znowu kornie dziękując za to, że przecież na niej „rzempoli sobie, jak może“.

Jak wszystkie inne motywy życia duchowego poety, tak i ten znajduje najpełniejsze rozwinięcie i zarazem najwyższy artystyczny wyraz w *Księdze ubogich*. Poezja własna wydaje mu się tu wątłą kładką, zbudowaną na rzece, płynącej w wieczność; nie przejdą po niej tłumy, „lecz może na tamtą stronę spojrzysz z niej jedna choć dusza“! Nie rozwieje ta poezja, jak niegdyś marzył poeta, tych mgieł, „co drzemią na drugim brzegu“. Kto jednak umie patrzeć, ten w niej „zieloność zobaczy niezwiędłą, z słoneczną się spotka otuchą“...

19.

— Olbrzymi wysiłek, dokonywany całym jestestwem, dopracowywanie się powolne do utajonych w jego głębi zasobów, zmaganie się i walka wewnętrzna.

Temi słowami określa Stefan Kołaczkowski w swojej monografii bogactwo i siłę Kasprowicza. Pierwiastki ujęte w tem określeniu czynią z jego twórczości prze-

ciekawą i wzniosłą epopeję, w której (znowu wedle wyrażenia Kołaczkowskiego) ujawniają się „najtęższe instynkty“ i „najgłębsza świadomość moralna“. Charakter i budującą wartość tej epopei ujął Wasilewski, powiadając:

— Nigdy miłośnikowi poezji polskiej nie dane było brać większego współudziału w pracy duchowej poety, jak przy czytaniu Kasprowicza.

Poprzez lata, poprzez losy, poprzez najróżnorodniejsze nastroje i niezliczone odmiany myśli widzimy tu ciągle tego samego niezmożonego człowieka — żywiołowemi więziami związanego ze wszystkim życiem ziemi, a zarazem nieustannie mającego w umyśle przytomny koniec wszystkiego i przepelnionego poczuciem odpowiedzialności za wszystko. Realizuje się w jego twórczości to, co on sam w książce *O bohaterskim koniu* ukazywał jako przykazanie dla swojego narodu:

— „W wyrokach twoich... napisane jest, iż pięścią żelazną masz się dobijać do wrót niebieskich, rozpocząć walkę choćby z Bogiem, który ci każe wypróbować twą potęgę, aby mógł pokazać niedowiarkom, że to, co wyszło z Niego, ma znamiona nieśmiertelnej, nieskażonej młodości“.

Ale jeśli opuścimy ten punkt widzenia, z którego całą twórczość obejmuje się *en bloc*, jako jednolitą historję; jeśli, zbliżywszy się do niej, zobaczymy w niej szereg odrębnych dzieł i przyjrzymy się każdemu z osobna, z konieczności stosując ściślejsze kryteria estetyczne, jak nam się one wydadzą?

Jeśli zaczniemy od instrumentalnych elementów poezji, ukaże nam się Kasprowicz przede wszystkim jako jeden z największych w Polsce mistrzów rytmu i strofy. Nietylko władał znakomicie dawnymi rytmami poezji polskiej, ale wynajdywał nowe, a z wierszy budował zwrotki o kunsztowności — wedle wyrażenia jednego z krytyków — sięgającej „granic nieprawdopodobieństwa“. Jak u Słowackiego oktawa, tak u niego popoliłą stała się dziewięciowerszowa stanca spenserowska. Płyną zaś te strofy naturalnym tokiem na przestrzeniach ogromnych nieraz kompozycji. Uchybienia rytmicznego, niedociągnięcia stroficznego nie można sobie u niego wyobrazić. Ten dar pozwolił mu tłumaczyć najtrudniejszych formalnie poetów greckich i angielskich. W zakresie formy wierszowej stawiał czoło wszelkim ograniczeniom: tak np. wydobył wszystko chyba, co można, z ubogiego polskiego rymu męskiego (zwłaszcza w przekładach) — aż do zupełnego bodaj wyczerpania tego środka.

Wysokiemu poczuciu rytmu i strofy niezawsze towarzyszy równie wysokie poczucie stylu. Troszcząc się nadewszystko o ogólną, pojęciowo uchwytną prawdę przeżycia, w nieskazitelnie kunsztownej oprawie rytmiczno-stroficznnej umieszcza poeta nieraz wyrażenia o bardzo małym walorze sugestyjnym: prozaizmy, albo zwroty obrazowe zużyte konwenansem:

— „Począwszy od amfibij i ziół niskopiennych, — od nikłych infuzoryj, co wody kropelką — pomiędzy sobą w częściach dzielą się tysięcznych, — a ukończywszy na człeku“ (*L'Amore desperato*, 1891).

— „Topiłem duszę w artystycznej sjeście, — wieszając wzrok na wszelkim natury przejawie“ (*Pierwsza pieśń*, 1894).

— „Pierwiastek dobra wzrósł w nim do rozmiarów, — wypełniających całe jego wnętrze“ (*Amor vincens*, 1895).

— „Na pomost przystanka — wyszła i czeka jednej z will mieszkanka. — Płyniemy dalej... A skrzącemi oczy — patrzy za nami ta piękna niebianka“ (*Na jeziorach włoskich*, 1897).

— „Ziemie polską mieścisz w sobie — ach i polską duszę“ (*Pamięci Szopena*, 1907).

— „Pot im ze skroni — niepożądany ścieka“ (*Baraby*, 1925).

Z tego samego zdaje się źródła płyną jeszcze dwie inne niezbyt miłe właściwości stylistyczne Kasprowicza. Ponad potrzebę składniową używa on zaimków wskazujących i enklitycznego *ci* („Niech się nam święci w nieprzerwane lata *tej* naszej pieśni wszechpotężna moc“; „I na *te* wasze głowy stawim zakład“; „W tem *ci* jest sęk ów“; „Bywałem-*ci* świadkiem tych przemian“; i t. p.), co chyba tylko można wytłumaczyć dążnością do prędkiego usuwania trudności rytmicznych. Z drugiej strony używa Kasprowicz w nadmiarze, i chyba znowu z tej samej przyczyny, rzeczownikowych form imiesłowu („utkan“, „zapatrzon“, „dojrzan“, „przewidzian“, „przyłapan“, „spragnion“, i t. p.) i wyrazu „człek“, tak zwłaszcza męczącego w przekładach (wyrzekał kiedyś na tego „człeka“ Żeromski). — Zejście się tych właściwości wytwarza dziwną mieszaninę nastrojową poufałości i hieratyzmu.

Dodać należy, że w prozie ma Kasprowicz skłonność

do uroczysty ton (czasem ponad potrzebę) dających przestawni („Statek... ku mojemu zdąza zamyśleniu“; „Drogocenny wytryśnie ci mózg“; i t. p.).

Od pierwszych wszelako drukowanych wierszy cechuje Kasprowicza zdolność tworzenia potężnych obrazów — jak ten np. (z *Salusi Orczykówny*, 1889):

Krew grudzieje, w zimny kryształ tęgnie
Na niebiosa, co całe wychłody —

i zdolność ta z biegiem lat — wraz z rozwojem własnej twórczości i z postępowaniem studjów przekładowych nad wielkimi poetami (zwłaszcza Szekspirem!) — szeroko się rozrasta.

Od pierwszego też zbioru znamionuje go bogactwo słownika, które z latami wzmacnia się jeszcze — dzięki uczestnictwu w ruchu literackim „Młodej Polski“ — i dzięki zżyciu się z gwarą podhalańską (wiele jej wyrazów uczynił Kasprowic ogólnoliterackimi, używając ich nawet w przekładach—czasem nawet ponad miarę, jak np. wyrazu „graźn“ w Shelley’u).

Ten sam szeroki dech, co rytmika, strofika i obrazowanie, ma też i składnia Kasprowicza: jego dialektyka poetycka rozciąga się nieraz w tak rozległe i tak złożone okresy, że mało im chyba równych znaleźć w poezji polskiej: w trzeciej części *Chwil* np. (w poemacie *Oto wieczorny zmierzch*) jest okres, który ciągnie się przez blisko trzy stronicie. Nie poddaje się ta poezja prędkiemu czytaniu i nie wbija się lekko w pamięć — choć budowa okresów jest zawsze nieskazitelna (wyobraźmy sobie, coby było, gdyby taki okres chciał napisać Wyspiański!).

Ten sam atletyczny dech jest i w koncepcjach kompozycyjnych Kasprowicza. Dlatego niektóre z nich są dla

nas „za mocne“. Tak jest zwłaszcza z *Marchołtem*, książką trudno czytelną mimo wszystkiego pięknego, co o niej napisał Kołaczkowski. Zamysł w niej był ogromny, wykonanie jednak daje właśnie to wrażenie, co niektóre objawy stylu Kasprowicza. Położenie wielkiego nacisku na prostotę i nagość prawdy dziejów Marchołta doprowadziło do zawziętej, szorstkiej pospolitości dykcji, do zrubasznienia, przypominającego Reja, do niekończących się dłużyzn (jako że wszelka niedołężność ludzka, w całej naturalności, została tu dopuszczona do głosu), do roztopienia się dramatyzmu. Wzniosłość Marchołta znowu brzmi nam rażąco za wysoko w paraleli jego dziejów do dziejów — Chrystusa.

Gigantyzm jest też słabością hymnów. Ogrom alegorycznych personifikacji („kurzem obsypana, ślepa... Dola“, której wiatr rozwiewa włosy i której „żwir... w puste sypie oczodoły“; „samotna Tęsknota, pokłękująca na krzemiennej drodze z kielichem goryczy w dłoni“; „cicha śmierć“; i t. d.), obfitość akompanjamentu nastrojowo-symbolicznych obrazów, niewyczerpana powrotność refrenów, jaskrawe *rubato* rytmu: wszystko to raczej utrudnia niż ułatwia przystęp do tych niepospolitych i głębokich dzieł. Wielki zresztą entuzjasta Kasprowicza, Kołaczkowski, trafnie powiedział, że hymny można w pełni „przeżyć estetycznie“ tylko postawiwszy się w atmosferze czasu, w którym powstały, czasu malarstwa impresjonistyczno-symbolicznego, Muncha i t. p. W każdym razie wysiłki w kierunku, aby np. „*Pieśń wieczorna* weszła w rzeszę“, do których nawoływano, nie zdają się mieć widoków powodzenia.

Największa, najbardziej nieomylna jest poezja Kasprowicza wtedy, kiedy poeta najistotniejszą, religijną,

postawę swojego ducha wyraża w bezpośrednim, lirycznym wyznaniu, w prostych rytmach, prostych zdaniach i prostych słowach, których brzmieniu sama treść nadaje olbrzymi rezonans:

Siądź na kamieniu, który się odłamał
Z odwiecznych skał,
I przez potoku odwieczny szum
Rozmawiaj z Bogiem.

Wiersze te przyniewalają wyobraźnię, każą do siebie wracać.

Nie łatwa jednak i wcale nie prosta była droga ku takiej prostocie dla poety, który mógł swobodnie oddychać w najmisterniejszym metrum, i któremu wyobraźnia kipiała od obrazów i pomysłów. Prostota zresztą środków bynajmniej nie jest ich pospolitością. Czasem jest w niej właśnie najbardziej oryginalna twórczość. Takiego rytmu, jak w dopiero co przytoczonym urywku, niema nigdzie, tylko u Kasprowicza. Takich „prostych“ wierszy, jak te, którymi jest napisana większa część *Księgi ubogich* (różnozgłoskowych, o stałych tylko trzech akcentach), nie było przedtem. To samo w stylu: jego prostota jest wynikiem procesu krystalizacji; proste zresztą słowa obejmują nieraz obrazy o szekspirowskiej śmiałości rozmachu. Ta krystalizacja stylu schodzi się u Kasprowicza z krystalizacją ducha — i to jest podwójna podstawa wielkości *Księgi ubogich*.

ANTONI LANGE JAKO POETA

I.

Poezja Langego była bardzo rozmaita, ale najswójściej i najpełniej brzmiała, kiedy mówił o śmierci. A przez długie lata śmierć była stałą towarzyszką jego wyobraźni. Najpiękniejsze wiersze w najpiękniejszej jego książce, *Rozmyślaniach* (1906), powstały z dumań o niej.

— „Śmierć jest to podróż nad wszystkie podróże“.

— „Coś mnie wzywa, coś mnie woła — z niewidzialnych kresów bytu“.

— „Jak anioł białoskrzydły, śmierć mi się uśmiecha“.

— „Nieraz po ziemi błądzę, jak gdyby umarły, — i zda się, że oglądam świat z tamtego brzegu“.

Słowa takie spotykamy tam co chwila.

Śmierć to dla poety nadzieja wyjaśnienia wszystkich zagadek. Życie wydaje się chaosem. Śmierć niewątpliwie ukaże w niem działanie praw jakiegoś wyższego ładu:

— „Wszystko, co zdało ci się bezrozumne — i bezcelowe — i straszne — i sprzeczne, — pojmiesz przeszedłszy w zaświaty za trumnę, — że mieści jakieś tajniki przedwieczne“.

A więc: „śmierć to sens życia — to osierdzie bytu“
Wszedłszy w tok takich medytacji, poeta zdolny jest w pewnej chwili powiedzieć, że ze wszystkich rzeczy w naturze śmierć jedna ma dla niego urok. „Wciąż roję, — spowiada się innym razem — żem się oderwał od ziemi“...

Kiedy indziej jednak wstrząśnie nim wątpliwość: ży-

cie nie daje rozwiązania swojej zagadki; sądzimy, że rozwiąże ją śmierć; lecz któż wie, czy śmierć nowych zagadek nie postawi, i czy o nie nie będziemy pytać równie bezcelowo, jak o zagadkę życia? A „może tam, za tym progiem istnienia zamglonym — niema nic? może śmierć — to najwyższe złudzenie?“

Ta myśl jednak nie zapanuje na długo w duszy poety. Jeśli mówił o śmierci, jako nicości, to zawoła niebawem, że kłamał:

— „...w sercu mojem slysze tajemniczy — głos, który się oburza na te słowa chore: — Kłamiesz!...“

— „Kłamałem śmierć i nicość“...

I robiąc rachunek sumienia z samym sobą, uprzytomnia sobie, że śmierć, dokoła której krążą jego marzenia, to właściwie nie śmierć, ale życie, tylko życie w czystszej, lepszej postaci:

— „Bo w życiu tyle śmierci jest, tyle mogiły, — że w śmierci roim nowe życia przemienienie“.

Tak nadzieja, wątplenie, zapytania nieustannie się tu przeplatają, a śmierć jest ustawicznie obecna, jako widoczny cel, jako nieomylna miara wszystkiego:

W każdej chwili żywota jesteś w przededniu mogiły,
 Jako wieczysty więzień, co kosa czeka śmiertelnej:
 Czuwaj! Przygotowany bądź — i wszystkie siły
 Zbieraj, byś stanął wobec niej — nieskazitelny.

W tych wspaniałych heksametrach streszcza się to, co jest najwyższe w *Rozmyślaniach* i w całej wogóle twórczości Langego. Sam poeta był tego świadom.

— „Najgorętsze moje pienia (powiada w sonecie *Śmierć*) — o wielmożna, tajemnicza — pani święta bez oblicza — tobieniem składał, gwiazdo cienia“!

A nie myślał pewno, gdy to mówił, tylko o piątym swym krzyżyku, w którym zebrał *Rozmyślania*, ale i o wcześniejszych czasach. Już bowiem w pierwszym zbiorze jego *Poezji* (1895) w poemacie *Widzenie św. Katarzyny* znajdowały się wiersze o śmierci — „kołysce tysiąca żywotów“, w której wszystko się odradza:

Z mogiłnych odlotów
Przeszłości pełny świat się rodzi nowy.
Więc niechaj duch nasz będzie zawsze gotów.

A w prozą napisanej *Godzinie* (z tegoż zbioru) „jeden z chóru“ głosił nieustannie, że „w śmierci tylko Eden i wszechpoznanie“, „w śmierci rzeczywistość najwyższa — i najwyższa możliwość“, „śmierć — to jedyna prawdziwa kochanka!...“

W trzydziestym siódmym roku życia (w poemacie *O zachodzie*) mówił już poeta o sobie, że „wieczne chmury“ owionęły mu skroń i że już mu blisko do grobu. Gdy patrzył na sosnę, myślał o trumnie z sosnowych desek („do podróży ostatniej — za świat — w nieskończoność“: tak brzmią słowa wiersza *Sosna* w II tomie *Poezji*). Gdy pisał „balladę pijacką“ o haszyszu, nie zapominał, że „śmierć najwyższym jest snem i haszyszem“.

W *Rozmyślaniach* przedstawił marzenia o ostatniej godzinie swego życia i o swoim pogrzebie.

W jego przenośniach również śmierć gra ogromną rolę. „Dwakroć i trzykroć zrywałem się z grobu“... „Mogily — żywe mogily w sercu noszę skrycie“... „I stałem się grobowcem, co ma w sobie trupa“... „Róże chowałem i wyrosły róże, — lecz róże czarne, jak kiry na grobie“... I tak co chwila.

To nie był neurasteniczny makabryzm. Ktoby po

wierszach Langego miał jeszcze co do tego wątpliwość, tego upewni proza (*Rzuty*), dodana do zbioru *Trzeci dzień* (1925). „Śmierć to wieczność“, czytamy tam, a „oddać się w służbę śmierci... to znaczy stanąć ponad uludą“. Stanąć zaś ponad uludą trzeba, aby móc przejść przez życie „w najsurowszej pełni“. Istnienie nasze na tym świecie „jest błyskawicą na jakimś punkcie globu“. „Jako czas i przestrzeń jest to nicość, ale dla naszej świadomości ziemskiej tylko owa nicość istnieje: ona jest dla nas soczewką, w której się ogniskuje nasze poczucie nieskończoności i wieczności. Musimy przez tę nicość przejść, jakbyśmy promieniali całym ogromem wieczności i nieskończoności“.

O wielkiej części, i to najbardziej wartościowej, poezji Langego powiedziećby można, że była ona — w nowym znaczeniu — rozmową mistrza ze śmiercią. I było tak, aż do dni ostatnich. „Ona mi towarzyszką była nieustanną“ — mówił o śmierci w jednym z wierszy z lat późnych. „Wciąż mi od mogił brzmi dzwon“ — mówił w wierszu innym.

Czasem dziwił się:

— „Im bardziej się przybliżam do grobowej deski, — tem mniej o śmierci myślę, choć w ciszy pomroczej — ustawnie słyszę łopot skrzydeł jej łupieski — i wiem, że do mnie przyjdzie w godzinie wyroczej“.

Kiedyindziej znów skarżył się (*Wieczorem*) sam na siebie:

— „Zaiste nieprzyjacielem — byłem sam sobie — zawiele-m zawsze, zawiele-m — myślał o grobie“.

Albo wyzywał śmierć:

— „Śmierci, dość w swoim obłądnie — patrzałem w twe oczodoły — co ma być, to niechaj będzie“...

Ale oto nagle znów zjawia się w całym urocznym majestacie śmierć-zagadka, śmierć-wieczność, by wywołać jeszcze jedną relację liryczną, wstrząsający ascetyczną surowością stylu poemat *Kto tam?* (na trzy miesiące przed zgonem poety drukowany w *Tygodniku Ilustrowanym*):

Czasem, gdy noc mię czarna swoją mgłą osłoni,
 Śni mi się, że gwałtownie ktoś do drzwi mych dzwoni —
 Wzywając mię do pilnej, nieoczekiwanej
 Sprawy. — Budzę się — wstaję — spieszę niecodziany —
 Drzę z zimna, ale we mnie żyje pełna wiara,
 Że to ktoś rzeczywisty dzwoni, nie zaś mara.
 Łańcuch opuszczam, klucz wykręcam, drzwi otwieram
 I w czeluści otwartych sieni w mrok spozieram.

Kto tam?

Szary świt już tu pełga, a ja widzę z trwogą —
 Że tam za drzwiami niema nikogo. Nikogo?
 Nie — tam ktoś jest — napewno — ktoś z nieskończoności —
 Ale jak się przyjmuje takich wielkich gości? —
 Czuję to wskroś — tam — w sieni — jest ktoś, niewidzialny —
 Co przyszedł, by mnie wezwać poza świat realny
 I przynosi mi ważną jakąś wieść z za świata,
 Ale brak nam języka, który nas pobrata —
 Brak nam oczu, by wzajem zobaczyć swą postać —
 I nie wiem, czy mam odejść, czyli mam tu zostać —
 Bo lękam się, że stracę wielką tajemnicę,
 Którą mi ten, co dzwonił, miał olśnić źrenice!

Kto tam?

Powracam. Spać nie mogę — ni leżeć — ni siedzieć
 I nigdy się nie dowiem, co mi miał powiedzieć!

2.

Gdy grób jest ciągle przytomnym celem, wszystko inne jest drogą do niego. Poeta śmierci jest też poetą wędrówki. Nigdy mu nie brak wymownych słów, gdy

przedstawia uczucie przemijania, wiecznego dążenia, bezdomności, obozowania na ziemi, tułactwa.

— „Idę, samemu sobie obcy i nieznany“.

Te słowa (z *Sonetu* w zbiorze 1898 r.) są jednym z najcharakterystyczniejszych jego wersetów.

W najwyższych ekspresyjnie wierszach *Rozmyślań* nieustannie przejawia się to samo uczucie:

— „Gdziekolwiek jesteś, wiecznie dążysz tam, — gdzie cię już nigdy i nigdzie nie będzie“.

— „Niedługo zwinąć przyjdzie mi namioty — i z żalem patrzę wstecz, w ubiegłe noce“.

— „Po wertepach mknę bezdomnie — a świat obcą płynie drogą“.

— „Widma gonię nieznanne, kresy bezpromienne“.

Błędne planety, Holender tułacz, ciągle zmieniający się Proteusz, wiecznie gnany tęsknotą Planetnik, obłok samotny, liść zabłąkany: — to symbole, w których Lange najpełniej się wypowiada. Bohaterem pierwszego ogłoszonego drukiem jego utworu jest poeta zmienności Shelley (*Pogrzeb Shelleya*, 1890). Spoglądając na historję (jak w *Godzinie*), widzi Lange odrazu całe łańcuchy zmieniających się zjawisk. Kiedy mówi o prawdach religijnych (w *Księgach proroków*), przesuwają się przed nim odrazu wszystkie wielkie religje świata. Kiedy rozmyśla o kobiecie (jak w *Lilith*), stają przed jego oczami obrazy najrozmaitszych odmian kobiecości, których pamięć przekazała historia i literatura... Wszędzie zmienność, jak czytamy w *Rozmyślaniach*:

— „Śmierć się zmienia w nieśmiertelność, — życie — w śmierci doskonałość: — w trwanie przemian niepodzielność, — a najtrwalszą jest nietrwałość“.

Jego wizje są też w większości swojej seryjne. *Prolog*

do nienapisanej powieści (1895) zaczyna się od rozpa-
miętywania rozmaitości pocałunków. *Pieśń o słowie* staje
się różańcem, na którym poeta modlitewnie przelicza
możliwości wyrazu. *Logos* przedstawia mu się w szeregu
postaci myślicieli. Wielokrotnie pociągały też jego wy-
obraźnię przemiany palingenezyjskie: w jednym z *Roz-
myślań* mówi o sobie samym, że się „sto razy rodził,
umierał sto razy“. Usiłował nawet (co prawda bez powo-
dzenia) nadać poetycką wartość wyrazowi „ewolucja“. Życie,
które widzimy w jego poezji, to ustawiczne po-
dążanie w świecie zmienności, jak pogoń Planetnika za
dziwożoną, która się ciągle przekształca:

To przemienia się w motyla,
To łabędziem stanie białym,
To marmurem skamieniałym,
To barw tęczą niewidzianą,
To melodją niesłychaną...

3.

Wędrówka Langego ku zaświatowej mecie nie była
jednak pogardliwym odwróceniem się od życia. Jak pięk-
nie powiedział Miriam w przemówieniu nad jego trumną
na Powązkach, „konradowa czy faustowska była to
sprawa, a może nawet dantejska“... A te wielkie imiona
nietylko określają metafizyczny ton poezji autora *Roz-
myślań*, ale i uprzytomniają jego bliski serdeczny zwią-
zek z własnym czasem i własną społecznością. „Obozo-
wiskiem koczując po ziemi“, karmił się jej chlebem.
„Tamtobrzeżne“, jak je nazywał, „widzenie rzeczy“
ukazywało mu ze wzmocnioną wyrazistością zarówno
piękność, jak straszność życia. Zarówno też jego urok,

jak groza bywały dla poety pobudką do powrotu na ziemię, wtenczas, gdy mu się zdawało, że się od niej ode-
rwał: zarówno (wedle słów *Rozmyślań*) „sny dziecięce“,
jak „chóry łkań rozpaczy spazmatycznych“.

Jego serce zaznało wszystkich goryczy swojej epoki,
przeszło przez wszystkie jej rozterki i udręki. O pewnej
części jego poezji (poematy *Vox posthuma*, *Spowiedź*,
O zachodzie, *Pogrobowcom*, i innych jeszcze) możnaby
powiedzieć, że jest to pamiętnik poetycki całego poko-
lenia: tego pokolenia, które wyrosło „w cieniu wielkiej
chmury“ i przeżyło boleśnie chaotyczny „schyłek stule-
cia“. Poeta sam za całe to pokolenie się spowiadał. Oto
np. słowa z poematu *O zachodzie*:

I oto w próżni stanęliśmy... Oto
Mroki nas zimne otoczą... W przestrzeni
Głusza nastąpiła... Ujęci martwością,
Myśmy zajękli, w sobie rozdwojeni. —
Niezjednoczony łka duch... Bożej łaski
Zgasło mu światło... Zatracił granity,
Po których wschodził na niebieskie szczyty —
A pod stopami ma ruchome piaski —
I nic trwałego na nich nie postawi...
Na chwilę jedną tu się wszystko jawi —
I wnet zamiera... A serce nam płacze,
Żeśmy wygnańcy z rajów i tułacze...

To poczucie zraty kierunku i wewnętrznego roz-
darcia będzie się odzywać w poezji Langego wielokrot-
nem, a zawsze o głębokości przeżycia świadczącym
echem. Przez lata całe, jak jego *Płanetnik*, będzie on
„sam ze sobą w wiecznym boju“, a zasadniczy w jego
poezji motyw wędrówki będzie przybierał postać zblą-
kania, jak w *Spowiedzi*:

— „Zgubiłem ścieżki na drodze żywota: — myśl

moja w błędne ulata przestwory, — a serce moje straszna burza miota — aż duch mój pada bezsilny i chory“... „I chciałem sobą być i nie być razem“...

Jest to prawdziwa „spowiedź dziecięcia wieku“. Rozbito dawne drogowskazy. Nowych niema. Panuje rozgwar najsprzeczniejszych haseł. „Tysiączne Hamlety“ szerzą trucicielskie zwątpienie i bezwołę. Szlachetne serca wyczerpują się w marzeniach, albo zamierają, krajane zimnym nożem badawczej myśli. Dusze przerzucają się od tępego samozachwytu do rozpaczliwej samopogardy. Wszyscy cierpią, i pod uciskiem cierpienia godzą jedni w drugich. „Stała się dusz walczących straszna zawierucha“. A poprzez tę zawieruchę rozlega się coraz głośniejszy płacz i coraz groźniejszy pomruk głodnych i skrzywdzonych, dla których nikt nie umie znaleźć ratunku.

Oto „zatruty rozczyn“ wieku! Czujące zaś serce człowieka, który urodził się jako Polak i patrzył na „mogilną ciszę“ po ostatniem powstaniu, musiało pić inne jeszcze jady. Z jądów tych wypłynęła pobudka pierwszych poezyj Langego. Dominowały w nich przeważnie nuty narodowe i społeczne, a o uczuciowym ich charakterze mówi tytuł jednego ich cyklu: *Przekleństwa*. Za rekapitulację tych poezyj można uważać wyznanie bohatera poematu *Vox posthuma*:

Więc krzyczałem, bluźniłem, przeklinałem. Świętość
Wszelką zdeptałem. Czcilem haszysz, upojenie,
Szał i nicestwo. Czcilem pychy nieugiętość,
Nienawiść, krew, pożary, zemstę i zniszczenie.

Bohater tego poematu, zburzywszy wszystkie swoje wierzenia, czuje się niezdolnym do życia i kończy samo-

bójstwem. Ale w testamencie wzywa, aby jego śmierci fałszywie nie tłumaczono zanikiem uczuć:

O nie wierzcie, nie wierzcie pozorom!
 Bo jeżeli się modlił do zimnej mogiły
 To nie przeto, że serca zastygły mi bicia,
 Nie przeto, że omdlały mego ducha siły,
 Lecz, żem życie zbyt kochał, aby pragnąć życia!

Stworzenie takiej sytuacji i takich słów świadczy już dowodnie, że ich autor przewyciężył rozpacz. To też nawet posępna jego *Spowiedź* kończy się akordami Nadziei. Ołtarz w jego świątyni poświęcony jest wprawdzie „nieznanemu“ Bogu (jak głosi epilog *Deuteronomion*), ale w każdym razie to jest Bóg, a nie demon, ani pustka. Do wczesnych też już zdobywszy życiowej wędrówki poety, należy ta mądrość, która, zabraniając rezygnacji wobec cierpienia, każe jednak uznać jego wartość. Już w cyklu *Wizyj*, napisanych w 1887 r., na hamletowskie pytanie odpowiadał dumnie i entuzjastycznie:

— „Być — i walczyć — i cierpieć — i kochać swe rany“!

A w najdojrzałym swoim dziele, *Rozmyślaniach*, powie:

— „Nie chciałbym żyć na ziemi, gdzie niemasz cierpienia“.

Cierpienie będzie tu nazwane wręcz wielkiem i świętem. Odepchnie też poeta ostatecznie widmo Hamleta, wołając:

— „Jam nad rozczarowaniem stanął i nadzieją. — Mnie cmentarze śpiewają, mnie się wichry śmieją“...

Gorzka i trudna, bo irracjonalną w istocie swojej, mądrość cierpienia wyłoży poeta najszerzej w prozie *Rzutów*. „Cierpienie, czytamy tam, jest to cień, który wiecz-

nie naszym krokom życia towarzyszy; im słońce jaśniejsze, tem większy cień! Życie — to droga doświadczeń, coraz bardziej nieoczekiwanych — tak, że w istocie człowiek zawsze jest nieprzygotowany. Doświadczenie — to cierpienie. Ale bez cierpienia — niema życia. Życie bez cierpienia — to mogiła. Trzeba umieć wszystko przecierpieć do końca. I trzeba, aby dusza nasza stała się kryształem, bo cierpienie nadaje nam kryształowość. Ale właśnie wszystka walka, jaką człowiek na ziemi toczy — jest to walka przeciw cierpieniu; walka o jego unicestwienie“. — Podobnie, jak ciągle powroty Langego do myśli o śmierci przy powierzchownem traktowaniu mogłyby być brane za makabryzm, tak ta „rozczarowań gorzka umiejętność“, dopóki się nie spojrzy w jej głąb, może robić wrażenie chorobliwego cierpiętnictwa. Głębokość jej ujawnia się dopiero w ostatniem ogniwie wywodu, w odwadze paradoksu, dotyczącego tych dziedzin prawdy, których już nie możemy objąć rozumowo.

Gdy znamy tę irracjonalną mądrość, nie zdziwi nas, kiedy nam poeta wyzna (w *Rozmyślaniach*), że, mimo nieustannego nawracania do trumiennych i cmentarnych obrazów, ma przecież w głębi duszy żarzącą się iskrę radości:

A jednak mimo pomarszczone skronie,
 Pomimo łzami przesiąknięte źrenice,
 Pomimo drżące załamane dłonie,
 Pomimo żale, pomimo tęsknice:

Pod rozczarowań cmentarzyskiem smutnem,
 Co twarz mi w wieczną przyodziały bladeść,
 Pod snów umarłych całunowem płótnem —
 Na dnie mej duszy drga tajemna radość.

Ta geologja duchowa poety tłumaczy też, dlaczego w najczarniejszych godzinach historii mógł on być poetą nadziei i otuchy. W roku 1894 w opuszczonej przez świat cały Polsce widzi (*Osamotnienie*) taką potęgę żywotności, jakiej nigdy przedtem nie miała. W rozmyślniach nad światem *Na przelomie stuleci* (w grudniu 1900) każe Aniołowi dziejów zwyciężyć Masynisę. Już zaś w r. 1905 woła *Ad Poloniam*, że „skroś czarne mroki i ogniste deszcze“, zbliża się powoli ta wielka godzina, którą zapowiedzieli poeci-wieszczbiarze...

4.

Żył sercem i wyobraźnią. Wędrowka jego wyobraźni była jakby bogatą w przygody podróżą nowego Syndbada. Czegóż nie przywiózł z tej wyprawy? Fantastyczne baśni i powieści, rozległe epepeje sceniczne. Nadewszystko jednak skarby liryki, a w nich rzeczy o nieznanym dawniej rodzaju brzmienia. Język polski jak gdyby objawił mu tajemnice nieprzeczuwanych przedtem rytmów i spółdziwięków. Jeżeli zajrzemy do książki Łosia o wierszach polskich, zobaczymy, że pracowitemu historykowi jakby ręce opadły, kiedy mu wypadło wyliczać odkrycia Langego. Do popularnych należy jego poemat, zawierający zbiór najrzadszych w języku polskim rymów. Mniej wiadomą rzeczą jest, że Lange pierwszy posłużył się w poezji polskiej (w jednym z *Rozmyślań*) wierszem asonansowym:

W sercu mojem się toczy planeta umarła,
Co miała niegdyś wielkie zielone przestwory,
Gdzie kwitła biała Grecja i Roma żelazna,
Gdzie huczały wulkany a brzęczały pszczoły,
Złociły się uśmiechy i promienie zorzy.

Lange jest twórcą jedyne go w poezji polskiej wiersza choreodaktylicznego i jedynej próby strofy alcejskiej. W zakresie strofiki nie było dla niego rzeczy zbyt trudnych: czy to chodziło o sprzęganie rytmów, czy też o złożone ich wiązania rymowe. Ballady o trzech ry mach, stornelle, rifiorita, vilanelle: to tylko najbardziej uderzające przykłady. Był on naprawdę tym, który przekonał, że w poezji można „łamać granit“.

A co za rozmaitość barw stylu! Posłuchajmy tych godnych Baudelaire'a wierszy *Venus żebraczki*:

Kiedy was wszystko zdradzi, ona wam zostanie!
 Gdy niemocą zatruci i gdy żyć niezdolni
 Skierujecie bezpłodną myśl w grobów otchłanie,
 Kiedy umrzeć niezdolni, z trwogą patrząc na nie,
 Staniecie nad przepaścią bladzi i bezwolni,
 Ona, jak śmierć, wam zawsze wierną pozostanie.

Naprawdę trudnoby było uwierzyć, gdyby się o tem nie wiedziało napewno, że ten sam człowiek jest autorem twardych, jakby żelazem szczękających strof *Wali góry i Wyrwidęba*, albo tych tanecznie polotnych wierszy *Powieści o Planetniku*:

Zakładajcie kare konie,
 Lećcie z niemi na kraj świata:
 Poszukajcie, w której stronie
 Moje młode znikły lata!
 Zakładajcie złote konie,
 Lećcie, gońcie, hej po moście,
 Hej po lesie, po zagonie,
 Moich młodych lat radoście!
 Moje lata, moje młode,
 W bujnych wiatrach się rozwiały,
 Popłynęły w bystrą wodę,

W mgłach wilgotnych popękały.
Zaprzęgajcie, zakładajcie,
Młode lata mi oddajcie!

Nieznuzonym wędrówkom wyobraźni Langego zawdzięczamy też wzbogacenie naszego skarbcza piśmienniczego obfitością przekładów z wielkich dzieł obcych. On właściwie dopiero wprowadził do polszczyzny Baudelaire'a, wydając (w r. 1894) wespół z Adamem M-skim wybór tłumaczeń *Kwiatów grzechu* i ogłaszając obszerne studjum o nim. *Studjami z literatury francuskiej* i włączonemi do nich przekładami zapoznał pierwszy Polskę bliżej z poezją „Parnasu“ i symbolizmu francuskiego. Sięgał i do innych literatur: tłumaczył poetów angielskich, włoskich, hiszpańskich, i różnych innych jeszcze... Dwa (jakże mizernie wydane!) tomy jego *Przekładów z poetów obcych* (1899) dla niejednej pewno młodej wrażliwości swoich czasów były oknem, otwierającym widok na olśniewające światy dalekiej poezji. Było coś rzeczywiście z namiętności podróźniczej w tem jego docieraniu do coraz to nowych źródeł poetyckiego piękna. „Gdzie nie był — nie błędził — nie rzucał kotwicy“! — można by powiedzieć o nim, tak jak on mówi o swoim *Latającym Holendrze*. Opanował trudny język węgierski, aby przekładać jego poetów. W latach późniejszych nauczył się sanskrytu i tłumaczył fragmenty indyjskiego eposu. Ścisłość tych przekładów podobno nie była wysoka; świetny indjanista Andrzej Gawroński wyrażał się o nich nieprzychylnie. Były to jednak, w każdym razie, piękne dzieła poetyckie. Kto też poznał dzięki Langemu powieść o *Nalu i Damajanti*, albo o *Savitri*, ten pewno, bez względu na stopień wierności tych utworów jako tłumaczeń, zachowa trwałą wdzięczność dla niego.

<http://rcin.org.pl>

Przekłady jego są nierównomierne. Trzeba pamiętać, że był on nie tylko poetą, ale także zawodowym literatem; nie wszystko więc, co jest podpisane jego nazwiskiem, można uważać za wynik jego osobistych planów i zamiłowań. W tych tłumaczeniach, które podejmował z własnego zapędu, nie zrażały go, a raczej przeciwnie, bodaj że go podniecały trudności. Do głośnych należał przekład arcykunsztownego poematu Teofila Gautier *Sztuka*, który można uważać za znamienne dla odwagi artystycznej Langego:

Tak, dzieło bardziej jest wytworne,
Gdy bierzesz formy dłoniom twym
Oporne —
Emalję, marmur-li czy rym.

Fałszywe, muzo, rzuć wymogi,
Lecz, by niechwiejnym krok był twój,
Na nogi —
Obcisły koturn lekko wzuj!...

5.

A przecież mimo wielkiego kunsztu, który posiadał, słowo nie było dla niego nigdy tylko dźwiękiem. Gdzie możnaby przypuszczać zupełnie beztreściowe sztukmistrzostwo, słyszymy właśnie bicie zawsze tego samego serca wędrownika-poety. Cóż jest w gruncie ten przebogaty *Rym*, jak nie skarga na własną epokę i nie zachwyt poety dla sztuki (o której później w *Rzutach* powie, że „jest to jedna z form walki naszego ducha z cierpieniem“)? Cóż jest treścią tego warsztatowego ćwiczenia *Strofy alcejskiej*, jak nie dzieje burzy, cierpienia i wynikającej z nich pieśni? Szkolny pozornie *Choreo-dak-*

tyl czyż jest czem innem, jak nie dyskretnym wyrazem przebijającej poprzez całą poezję Langego, acz rzadko przez niego dopuszczanej do głosu tęsknoty za miłością?

I dobiegły nas —
 Doleciały nas —
 Dźwięki muzyki,
 Cudnej muzyki.
 Usłyszeliśmy
 I ukłękliśmy,
 I słuchaliśmy,
 I płakaliśmy!

Cechą bowiem jego poezji była wstydlivość. Nie umiał w niej płakać, acz w jednym z *Rozmyślań* wyznaje, że zazdrości też dziecku. A sam wszak mówi, że „najboleśniejsze są pewno te bole, o których milczy dusza uznojona“. Dopiero gdy chodziło o kunsztowność instrumentalną, swobodniej dopuszczał do głosu najistotniejszą treść własnych uczuć, i dawał się jej wypowiedać — poprzez maskę złożonych strof, rzadkich rytmów i rymów.

Bogata i tak rozmaita pod względem wersyfikacyjnym, w swojej ekspresji ściśle słownej poezja jego była surowa. Obce jej są zarówno *verba ardentia* osobistych wzruszeń, jak pogoń za nowością obrazów. We wczesnych tylko utworach próbował Lange modernizacji metafor, każąc np. bohaterowi z *Vox posthuma* mówić o „złotej siarce miłości gorącej“, o „chemicznym ślubie z duchami ludzkiemi“, o „kwasie azotowym“ duszy i t. p. Dojrzałej jego poezji obce zdają się być chęci oszłamiania. Wypowiada się w niej przeważnie wyrażeniami poetycko uogólniającemi a przenośnie jego mieszczą się przeważnie w tej sferze, którą zakreślił i zago-

spodarował romantyzm polski. Najwyższe jego wiersze nacechowane są często największą surowością słowa:

- „Dusze ludzkie — samotnice wieczne“...
- „Gdziekolwiek jesteś, chciałbyś odejść precz“.
- „Nie na dzień jeden siejesz swoje ziarno“...

Niektóre z nich bez mała dałyby się pomieścić w skali frazeologicznej Kochanowskiego.

Mówiąc o sobie, zasłaniał się Lange czasem obcemi obrazami, a nawet obcemi słowami. Tak np. poemat *Lilith* zaczyna się od słów z mickiewiczowskiego *Morlacha w Wenecji*; fragment rozmyślań o miłości nawiązuje do słów Szarzyńskiego *I nie miłować ciężko i miłować...* Przykładów takich możnaby zebrać sporo.

I ten środek, podobnie jak kunsztowność instrumentalna, służył poecie do uzyskania pewnej maski, pewnej „bezimienności“. O całych też dziedzinach jego życia dowiadujemy się tylko bardzo pośrednio, z napomknięć. Tak jest np. z erotyką: odzywa się ona rzadko i zawsze jest bardzo odbarwiona z tonu osobistego w wyrazie. Uderza jedno. Lange nigdy nie ma żadnych uraz do kobiety, nigdy nie mówi do niej z sarkazmem, ma dla niej zawsze tylko dobroć, wdzięczność i błogosławieństwo.

— „Bezimiennym dla świata — powiada Lange w jednym z sonetów ze zbioru *Pocalunki* — być chcę i być muszę“...

W *Rzutach* zaś marzy o potędze poety, „któryby umiał przejść przez życie niewidzialny i nieznany nikomu“, którego głos „za życia brzmiałby jako głos z za grobu“...

Ta bezimiennność i niewidzialność odpowiadała też nieustannemu w jego poezji poczuciu grobowego kresu

i wyższej ponadgrobowej rzeczywistości. Czasem ta wyższa rzeczywistość staje się tu prawdziwsza od wi-
dzialnej:

— „Dzień mi dzisiejszy — spowiada się poeta w *Rozmyślaniach* — stał się jak widziadło, — w którego istność duch mój już nie wierzy“... ..„Pod tym zewnętrzny-
m życia fal potokiem — dostrzegam głębsze, niewidzialne fale“...

— „Bo wszystko tutaj jest okryte maską, — wtórzy poemat *Amor fati*, — za nią się kryje nieznane oblicze“...

— „Obok naszego życia płynie inne życie — czytamy w wierszu ogłoszonym w 1926 r. — jak gdyby drugie życie — życie mniej codzienne — pełniejsze, doskonałsze — w blasku i rozkwicie, — jak gdyby nasze własne, a przecież odmienne. — Nie, ono nie jest cieniem naszego żywota — raczej nasz żywot zwykły jest tamtego cieniem“...

Patrząc w ten sposób, wgląb, odczuwał też Lange lepiej od wielu innych poetów wielkość chwil historycznych, któreśmy przeżyli. Był też jednym z tych nielicznych, co starali się w poetyckim słowie odbić ogrom szczęścia, jakie przypadło w udziale obecnemu pokoleniu. Jeszcze w ostatnich tygodniach, w chorobie już, odezwał się mocno, aby nam uprzytomnić, żeśmy przecie widzieli w życiu i *Iljadę*, i *Odyseję*, i *Nieboską*, i coś z *Boskiej Komedji*. W jednym z tych ostatnich wierszy rozwijał myśl już w *Rzutach* wypowiedzianą — o hardości i pretensjach naszych wobec cudu dziejowego. Tymczasem, z pokorą trzeba przyjąć tę prawdę, że „cudowi towarzyszy cierpienie — o tyle wyższe od cierpień zwykłych, o ile cud jest wyższy od zjawisk codziennych“. Jest tu jakby testament serca i sztuki poety:

prawdziwie wzniosły wydzźwięk czterdziestoletniej przeszłości twórczości.

6.

Z istoty jego sztuki, z istoty jego natury wynikało, że musiał być samotny. Był też jednym z przejmująco wymownych poetów samotności.

— „Im dalej płynę w świata gwar... — tem bardziej w sobie się zamykam — i w świecie własnych żyję mar“.

Tak pisał w jednym z wierszy z II tomu *Poezycji*.

A potem w *Rozmyślaniach*:

— „Jeślim bardzo samotny pośród ludzkich duchów, — choć może najupiorniej zjednoczenia głodny“...

— „W domu jestem a bezdomnie — na bezdrożu idąc drogą. — Wiem, że nikt nie przyjdzie do mnie, — i ja nie mam iść do kogo“.

Pośmiertnie już ogłoszony wiersz *Zdaleka* zawiera słowa:

— „Dusza twa była samotną — jako barka bez kotwicy“.

Mimo wielkich tęsknot, było w tej samotności mocne przekonanie: to przekonanie, które Lange wypowiedział przez usta starca pustelnika we wczesnej *Godzinie*:

— „Chwała samotności! Potężnym jest człowiek tylko wówczas, kiedy stoi sam! Niechaj każdy człowiek będzie jako świat osobny“!

To zahartowanie w samotności pozwoliło poecie także dojrzeć i wyrazić siłę osamotnionej Polski w najcięższym okresie jej dziejów (w cytowanym już wierszu *Osamotnienie*, 1894):

Bo to wam mówię za mędrca przewodem,
 Że człowiek wówczas jest najpotężniejszy,
 Gdy jeden stoi między swym narodem —
 Najsamotniejszy.

Tak też i Polska... Może nigdy ona
 Nie była — taka potęgą żywotna —
 Jak dziś, od wszystkich będąc opuszczona —
 Sama — samotna!...

Samotność i bezosobistą maskę Langego brano najmylniej za postawę chłodu i oschłości. On odpowiadał na to milczącą dumą. „Lecz, Dumo, ty królową bądź mego żywota“! — wołał w jednym z najwcześniejszych swoich wierszy (*Z przekleństw*), i wezwaniu temu pozostał wierny przez całe życie. „Sny“ jego były zawsze „dumne“, jak mówi jeszcze w jednym z ostatnich swoich utworów (*Wieczorem*). Jest też coś szczególnie przejmującego, gdy się pomyśli, że *Rozmyślania*, główne dzieło jego życia, jeden z najciekawszych zbiorów liryki polskiej, wyszły tylko w stu czterdziestu siedmiu egzemplarzach, a na ostatnich dwóch jego zbiorach (*Pocątunki* i *Trzeci dzień*), stanowiących rachunek jego serca, położony jest napis, zakazujący wszelkich o nich „sprawozdań i recenzyj“. Zbiór ostatni poświęcony jest „nielicznym przyjaciołom — bliskim i dalekim — znanym i nieznanym“... Nielicznym tylko...

Piękno jego poezji było naprawdę opłacone życiem samotnem i bezimiennem.

POEZJA EDWARDA SŁOŃSKIEGO

Bibliografja notuje przeszło trzydzieści tytułów książek Słońskiego. Są wśród nich powieści, nowele, książki dla dzieci i młodzieży, przeważają wszelako — i ilością, i ciężarem gatunkowym — poezje. Liryka była najistotniejszym dla niego rodzajem literackim; potrzeba rytmicznego i stroficznego wypowiedzania własnych uczuć była punktem wyjścia i główną pobudką jego pisarstwa, które rozpoczął dwoma zbiorami (*Z wiosennych dum* i *Dla mojej pani*) w r. 1898. — „Zadumanym i smutnym“ dedykował pierwszy z nich, a dedykacja ta określa charakter całej jego poezji. Cała ona jest zadumą i smutkiem, i najbardziej może osobistą ekspresję znajduje w wierszach takich, jak te:

Życie odejdzie w jakąś jasną mgłę
i gdzieś, jak tuman srebrzysty, rozwieje się,
wszystko, co było i ciężkie i złe
piaskiem rozsypie się, wodą rozleje się...

Uczucie zatrąty i pośpiesznego zbliżania się do zagadkowego kresu to osnowa w tkaninie tej poezji.

Nic nie zostało za mną,
Nikt mnie nie woła w dal!

Wiersze te są spowiedzią trzydziestosześcioletniego poety (ze zbioru *Z pod szronu* 1910 r.), ale ten sam ton uczuciowy znajdziemy w innych zbiorach — czy wcześniejszych, czy późniejszych, a jest ich kilkanaście: — prócz wymienionych — *Poezje* (1899), * * * (1900), *Poematy*

(1901), *Do Boga* (1901), *Noc* (1902), *Pieśń nad Pieśniami* (1904), *Fragmenty* (1905), *Jeszcze wciąż pełen wiosny* (1909) i inne aż do — jakże znamiennego w swoim tytule — zbiorku *Śmierć we mnie rośnie* (1919). Najlepszą charakterystyką tej psychologicznej osnowy są nazwy części beztytułowego zeszytu (**) z 1900 r.: *Ból*, *Melancholja*, *Cisza*, *Żal*, *Śmierć...*

Na tej osnowie wątkiem stają się zadumy poety: — nad miłością, nad przyrodą, nad nędzą człowieka i nad krajem ojczystym...

Nie była to lutnia ani wielostruna, ani rozgłośna, ani kunsztowna. Cechowała ją jednak szlachetność brzmienia i szczerść. Poeta ten nie miał przesadnych ambicji ani pretensyj („Ani ja chciałbym na niebieskie szlaki na orlich skrzydłach wzbijać się do słońca“ — mówił), był jednak dumny z tego, że „nigdy pieśnią nikomu nie kłamał“. Klawicynowo cicha jego twórczość miała swoje koło czytelników, którzy wyczerpywali niewielkie pewno nakłady zbiorków, ale poza próg uwagi szerokiej opinii i krytyki literackiej przechodziła rzadko. Słoński wystąpił na scenie literackiej w okresie walki o hasła „Młodej Polski“, udziału w tej walce nie wziął, nowatorstwa z sobą nie wnosił: to też we współczesnej krytyce małoby chyba można zebrać stronic poświęconych prostym jego pieśniom.

Długi czas stał on właściwie, niby staroświecki muzyk amator, poza bieżącym artystycznym życiem swojej epoki.

Przyszły jednak chwile, w których osobisty ton jego poezji harmonicznie najdoskonalej się zszedł z tonem czasu, a słowa, obejmujące uczucia poety, okazały się kongenjalnym wyrazem dla uczuć całej myślącej narodo-

wej społeczności. Bez udziału krytyki stał się on na przeciąg tych chwil poetą niejako „historycznym“. Pierwsza taka chwila była w r. 1910, gdy Słoński ogłosił (w *Tygodniku Ilustrowanym* naprzód, a potem w zbiorze *Z pod szronu*) wiersz *Ojczyzna*.

Strunę narodową poruszał on i wcześniej, posługując się nieodzowną w tych czasach symboliką. Jeszcze w zbiorze z 1910 r. spotykamy symbole „ptaka“, „klatki“ i t. p. W tych jednak latach można już było mówić prosto, i tak właśnie Słoński przemówił w wierszu *Ojczyzna*:

Przehandlowaliśmy na nic
 swój znak i graniczne kopce —
 i dziś dla nas niema granic
 i swoim jest wszystko obce.

Ludziom późniejszych pokoleń trudno pewno będzie pojąć to wrażenie, jakie na nas wywierały te wiersze — swoją bez mała naiwną a niehamowaną rozlewnością uczuciową:

Rozsiadłaś się w obcych grodach
 na świata wielkiej połowie —
 o twoich głodach i chłódach
 nikt nie wie, nikt się nie dowie.

Dzień „Młodej Polski“ zaszedł był wtedy właśnie ostatnim tomem *Chimery*, a cztery lata oddzielały nas od wielkiej wojny. Gdy wojna ta przyszła, wiersz Słońskiego, przedrukowywany na kartkach, stał się jednym z najpopularniejszych utworów literackich.

Początek wojny był też drugą — dłuższą tym razem — chwilą, w której poezja Słońskiego wygrała me-

lodję uczuć narodowej zbiorowości. Na jego nagrobku możnaby napisać: Poeta lat 1914—1915. A nieladajaki to tytuł, jak nieladajakie te daty! Był to okres, pamiętamy, dla literatury polskiej bardzo ciężki. Wielcy pisarze milczeli, a inni przeważnie zapełniali piśmiennictwo (jak to później dobitnie zobrazował Żeromski) „odruhowym, naśladowczym słowotokiem, stekiem bombastycznych wierszy i barokowej prozy“, w których panowała „czczość patosu bez wewnętrznego ognia“. W czasach tak niebezpiecznej próby dla różnych „lir“, skromna lirenka Słońskiego okazała się jedynym instrumentem poetyckim, który mógł wyrazić to, co czuła wielka część narodu. Tak niegdyś poeta-szaraczek Karpiński napisał dwie pieśni, które stały się modlitwą pokoleń. Trzeba nam znowu cofnąć się wspomnieniem w atmosferę tych dni, żeby sobie uprzytomnić wrażenie tych wierszy, które wtenczas umieliśmy prawie na pamięć:

Gdy dym pożarów słońce gasi
i coraz krwawszy huczy bój,
ty mnie nie pytaj, czy to nasi,
czy to nie nasi, synu mój!

Razem z wierszami Zdzisława Dębickiego (z którymi razem były wydane w pamiętnej książeczce *Ta, co nie zginęła* 1915 r.) są te wiersze najgodniejszym pomnikiem tego wielkiego a strasznego dziejowego okresu. Całe tragiczne rozdarcie, cała rozpacz i cała nadzieja polska tego czasu — z ludową jakąś prostotą wyśpiewały się, zdawałoby się, same w zwrotkach Słońskiego.

O nie myśl o mnie, bracie,
w śmiertelny idąc bój,

i w ogniu moich strzałów,
jak rycerz, mężnie stój!

A gdy mnie zdala ujrzysz,
odrazu bierz na cel
i do polskiego serca
niemiecką kulą strzel.

Bo wciąż na jawie widzę
i co noc mi się śni,
że ta, CO NIE ZGINEŁA,
wyrośnie z naszej krwi.

Kto spędził pierwsze miesiące wojny po austriacko-niemieckiej stronie frontu, a potem spotkał się z temi utworami „warszawskiej“ poezji, nie zapomni ich chyba nigdy.

A to idealne zestrojenie z uczuciami szerokiej zbiorowości dało zarazem poezji Słońskiego najwyższe wloty artystyczne: wiersze takie, jak *Kiedy zginę*, *Te pola*, ballada *Mój miły* i niektóre inne, to utwory nieskazitelne prawie.

Ktokolwiek kiedykolwiek będzie się zastanawiał nad historją uczuciowości polskiej w tej epoce, nie będzie mógł minąć tych wierszy.

W dalszym ciągu wojny stał się Słoński wyraźnie poetą politycznym. Nie wszyscy już dawniejsi czytelnicy mogli towarzyszyć sercem jego poezji na wszystkich jej ścieżkach „orientacyjnych“, — spotykając się z nią wszelako na szerszych gościńcach uczuć, uznać musieli niejedno jeszcze wysokie jej wzniesienie. Dawniejsze wiersze drukowane pospołu z nowszemi (w zbior-kach, jak *Idzie żołnierz...* 1916 r., *Już ją widzieli idącą* 1917 r.) dały mu na czas pewien poczytność większą pewno, niż jakimkolwiek innemu poecie.

Śpiewność jego wierszy zwróciła na nie uwagę muzyków, którzy też zaczerpnęli z nich szereg tekstów do utworów pieśniowych.

Od chwili wskrzeszenia państwa polskiego potraçał też Słoński od czasu do czasu strunę dotąd prawie zupełnie obcą jego poezji i dziwnie dla niej niewłaściwą: strunę inwektywy politycznej. Dawała ona dźwięk ochrypty i fałszywy. Z przykrością trzeba wspomnieć, że dwa tego rodzaju wiersze drukował Słoński jeszcze w ostatnich miesiącach swego życia. Nie wolno nam wątpić o szczerości tych wierszy, ale też tem dotkliwiej się tu zawodzimy na poecie, który o dwanaście lat wcześniej z takim dalekowidztwem i taką sumiennością umiał ogarnąć ówczesny nasz dramatyzm słowami: „Rozdzielił nas, mój bracie, zły los i trzyma straż!” —

W literaturze polskiej zostanie Słoński nadewszystko jako autor *Ojczyzny* i *Tej, co nie zginęła*.

27. VII. 1926.

PERZYŃSKIEGO „RAZ W ŻYCIU“

Każdy pewno czytelnik tej powieści Perzyńskiego zapytany o wrażenie powie przedewszystkiem, że jest to książka zajmująca i lekka.

Pierwszą z tych cech posiada powieść Perzyńskiego rzeczywiście w stopniu wybitnym. Sytuacyjno-psychologiczny wątek rozwija się w sposób konsekwentny i prawdopodobny, ale prawdopodobieństwo to jest takie, że w jego polu widzimy zwykle różne możliwości i niekoniecznie zawsze trafnie dalszej drogi wątku się domyślamy: to jeden z czynników jej „zajmującości“. A drugi — to wielka ekonomja w rozrządzaniu materiałem powieściowym. Któryś ze znakomitych romanopisarzy powiedział, że w powieści nie powinno być nic zbytecznego: „Jeśli opisuję ścianę i wspominam, że w tej ścianie był gwóźdź, to widocznie na tym gwoździu powiesi się bohater“. W polskiej powieści nieczęsto mamy okazję obserwować podobną gospodarność artystyczną. *Raz w życiu* Perzyńskiego może służyć jako jeden z jej znakomitych przykładów: niema tu niczego, coby się ściśle nie wiązało z wątkiem głównym. Czasem mamy wątpliwości: nie wiemy n. p. przez długi czas, poco się tu płacze stary Rokicki, ale oto — kiedy się już z nim oswoiłszy — okaże się, że był on autorowi konieczny dla oszołamiającego efektu końcowego: wydania zamąż pani Dłużewskiej!

A na czemże polega „lekkość“ powieści? Nie wyraża się ona w samym temacie: temat, owszem, może

być „uważany“ zgoła serjo: historia miłości, która „raz w życiu“ wydarzyła się dwojgu ludziom i która, przecięta przez okoliczności na lat kilka, później już się ponownie nie da w ich życie „wstawić“ a robi się jakimś upiorem, jakimś *porte-malheur* — i to nietylko dla głównych „aktorów“, ale i dla całego szeregu osób, które się z nimi stykają: przykład to z historii ludzkiej poniekąd typowy, a podany nie bez pewnej „historjozofji“. Mogłaby z tego być powieść bardzo pośepna i „otchłanna“. Jeśli więc możemy (a możemy!) mówić o lekkości powieści Perzyńskiego, to nie ze względu na temat, ale na jego traktowanie. Perzyński demonstruje swoją „historjozofję“ na typach — ogromnie wyrazistych i przejrzystych, psychologicznie nie obciążonych, a w przedstawianiu ich ani się nie wdaje w bardzo drobiazgową analizę, ani myśli o suggestjonującym odtwarzaniu przebiegu ich procesów uczuciowych (choć one właśnie są głównym przedmiotem opowiadania): nie stara się ani schodzić do t. zw. głębi, ani pokazywać mgławic psychicznych. Wszystko, nie wyłączając najsubtelniejszych drgnień afektowych, jest u niego traktowane intelektualnie i z pewnego dystansu. Nigdy nie mamy wrażenia, żeby Perzyński starał się — jak się to mówi — „wchodzić w bohatera“; raczej zdaje się, że patrzy na niego... przymrużonem okiem. Rzadki to w dzisiejszej naszej literaturze, tak pełnej fortunnych i niefortunnych „wżywań się“, okaz szczerego intelektualisty. Jeśliby też chodziło o to, żeby wskazać jakies jego „podobieństwa“, to trzeba by szukać chyba w literaturze francuskiej. Już przez swoją wyjątkowość zjawisko wysoce interesujące.

Perzyński lubi formę dialogu i dialogi jego są świet-

ne, ale postaci jego rzadko miewają jakiś specjalnie osobisty styl w mowie. Przeważnie też prawie wcale nie wiemy o ich powierzchowności (poza jakimiś najogólniejszymi informacjami). Jeśli, mimo to, znamy je, jak bliskich znajomych, to dzięki kunsztowi Perzyńskiego w zakresie „czystej“ (intelektualistycznej) charakterystyki. Charakterystyka jest zawsze mniejszą lub większą schematyzacją. Otóż dalszem znamieniem sztuki Perzyńskiego jest umiejętność posługiwania się najrozmaitszymi kalibrami tej schematyzacji: od karykatury (jak mama Dłużewska), aż do bardzo delikatnego rysunku (jak pani Trusia Grabowska). W tym różnorodnym personelu niema ani jednej figury zagmatwanej, a przecież nawet figury karykaturalne wyposażone są obfitością rysów. Przyjrzyjmy się n. p. Dłużewskiej. Co to za kapitalny „twór“! Chcąc wyczerpać jego treść, oglądamy się za analogjami: coś z Dulskiej, coś z Geldhaba, coś z Jenjalkiewicza, coś z Mrs. Nickleby... Ale jeszcze wiele rysów ponadto. A jak wszystko stopione w jeden „prosty“ blok! A przytem, jakże się nagle urealnia ta karykatura, kiedy nam autor ukazuje, ile charakterowego podobieństwa do Dłużewskiej ma jej córka, postać traktowana zupełnie inną metodą — bez żadnych wyjaskrawień, zupełnie właściwie sympatyczna.

Bo nawet w karykaturze obcą jest Perzyńskiemu wszelka huczność. Ani warjatem, ani idjotą nikogo nie mianuje: i to go bardzo różni od innych naszych humorystów dzisiejszych. Na postaci swoje patrzy nie tyle z góry, ile jakby z boku. I to stanowisko wystarcza mu, aby przez intelektualizację wydobywać mnóstwo śmieszności z rzeczy ludzkich. Szczególnie charakterystycznie z dyskretną ironją uwydatnia komizm

we fluktuacjach zamysłów i uczuć pod wpływem okoliczności. Oto n. p. pani Osieńska spotkała, po latach niewidzenia, Henryka Wielhowskiego, jedyne go człowieka, którego naprawdę kocha; myśl o „legalnym kochanku“, Grabowskim, staje się jej wobec tego wstrętą (zwłaszcza, że nazajutrz ma się z nim spotkać); usprawiedliwiając się wewnątrznie, tłumaczy sama sobie, że jej stosunku z Grabowskim nie można nawet przecie nazwać romanssem, bo wszakże... zawsze myślała o tym, a Grabowskiemu uległa tylko „przez współczucie“; po chwili jednak, zastawszy w domu kwiaty od Grabowskiego, zaczyna myśleć, „jaki on miły“, a niebawem układa „plan“, z którego wynika, że powinna dla Grabowskiego być czulszą; wreszcie niecierpliwi się, że aż do jutra musi czekać na schadzke z nim. Podobnież w końcu powieści, po rozbiciu się wszelkich nadziei wznowienia prawdziwej miłości, tylko „z poświęcenia“ wychodzi pani Osieńska za Grabowskiego. — Oczywiście, to nie jest jedyny rodzaj komizmu, jaki spotykamy u Perzyńskiego: mamy u niego i przedni komizm charakterowy (Dłużewska), i sytuacyjny (n. p. w „scenie“ z wazą: Wielhowski kupił wazę sewrską, a jego narzeczona w pasji ją tłucze; irytacja, wywołana stratą i awanturą, niebawem zmienia swój przedmiot, bo okazuje się ze skorup, że waza była sfalszowana, i Wielhowski boi się tylko, żeby się nie wydało przed przyjacielem znawcą, że tak się dał naciągnąć).

Świat tej powieści nie jest jednak w gruncie rzeczy wesoły. Owszem, przez jego śmieszności przegląda coś smutnego. Melancholja? Tak... Perzyński dawno już nam ją sprezentował (w swoich pięknych *Poezjach*), jako... „ciotkę swego serca“.

Ten sam umiar i różnorodność, co w psychologii, widzimy i w stronie obyczajowej powieści. A roztacza ona szeroki obraz życia warszawskiego w końcu 1922 i 1923 roku. Obraz satyryczny, ale jakże trafny w tonie i jak pełen szczegółów. Cenić go będziemy tem bardziej, że powieść nasza dzisiejsza tak rzadko się kusi o odzwierciedlenie potocznej rzeczywistości współczesnej, a kiedy to robi, to znowu rzadko z powodzeniem. Szczególniej rysy „najnowszej historii“ — zmieniające się nieraz z miesiąca na miesiąc — jakoś bardzo trudne być muszą dla artystycznego uchwycenia. Ileż anachronizmów czytaliśmy w wybitnych skądinąd książkach, n. p. o 1920 roku! (jakże fantastycznie przedstawił ten rok choćby Żeromski w *Przedwiośniu*)! Nic podobnego tutaj! Perzyńskiego pamięć nie zawodzi. Nowe banki, gra na akcjach, transakcje z lasami, brylanty przywożone z Rosji, lokaty we frankach, sława Stinnesa: jak to już wszystko wydaje się dalekie, a jak żyje w tej powieści! A jak *realia*, tak i ludzkie sylwety są charakterystyczne dla chwili. O jedną tylko postać możeby się należało prawować z autorem: o Wielhowskiego. Poznajemy go odrazu co prawda jako bywalca Monte Carlo, ale zarazem jako Poznańczyka o zmyśle systematyczności i skłonności do rachowania się. Później te rysy gdzieś się podziewają. Wielhowski daje w siebie wmówić niebawale talenty, niczem pospolity... Warszawiak z innych powieści Perzyńskiego. Czy autorowi chodziło o to, żeby pokazać, że prowincje się nie różnią, o ile chodzi o łatwość zablagoiwania się? Może. Ale wolelibyśmy, aby poznańska metodyczność nie kapitulowała jakoś tak niepostrzeżenie i tak bez śladu.

I znowu rzecz znamienna dla Perzyńskiego: mimo że obraz stosunków polskich, który tu oglądamy, nie jest wcale śliczny, nie przejmuje nas jednak goryczą. Bo Perzyński nie kwapi się do uogólnień. Dużo widzimy ciągle figur dosyć ujemnych, ale daleka od nas jest myśl, że nikogo innego poza niemi niema. Ba, toż mamy tu nawet dwie postaci z gruntu dodatnie, bez reszty sympatyczne, ujawniające w Perzyńskim zakapturzonego nawet optymistę nowej Polski „ludowej“: to Przyboś i jego narzeczona, panna Tomczukówna. I raz jeszcze dyskrecję artystyczną Perzyńskiego trzeba podziwiać: w tych „idealnych“ postaciach nic nieszczęrego, nic patetycznego (wiemy, jak to inni pisarze przy takich figurach zupełnie czasem zatracają wszelkie poczucie taktu): przeciwnie: one właśnie mają śmieszności więcej, niż wiele innych; bo też w traktowaniu ich widzimy humor, nareszcie humor, prawdziwy, dzwoniący echem Prusa!

Najdoskonalej dostosowany jest do powieści jej język: ten zwykły zresztą język Perzyńskiego, który można uznać za kwintesencję dzisiejszej konwersacyjnej polszczyzny. Gdyby jakiś cudzoziemiec chciał się nauczyć języka, jakim dziś naprawdę mówią Polacy, moglibyśmy z najczystsze sumieniem dać mu w ręce tę książkę. W jej stylu niema nic przesadnego, nic zbędnego. A gdyby ktoś wątpił, czy nie jest to narzędzie zanadto już „odpoetyzowane“, niech posłucha tych n. p. słów:

W pokoju aż miebiesko było od dymu. Henryk otworzył okno. Ostre, wilgotne powietrze napełniło pokój. Odetchnął z rozkoszą. W nieprzeniknionej czarności za oknami widać było tylko światełko sygnału na plancie kolejowym, który biegł niedaleko ogrodu.

Albo tych:

Weszli w las. Ziemia miała jeszcze w sobie wiosenną wilgoć. Wśród spróchniałych igieł świeciły kępy seledynowych trawek i małe krzaczki czarnych jagód. Z poza chmur wybiło się na chwilę słońce i po całym lesie rozsypały się drżące, złote plamy.

Czy to nie prawdziwa poezja? Ale poezja dyskretna, taka, która w niczem nie obciąża delikatnej nitki „normalnej“ prozy opowieści. I to jeszcze jeden, a wcale nie najmniej ważny czynnik „lekkości“ Perzyńskiego.

1925.

EDWARD PORĘBOWICZ JAKO KRYTYK I JAKO BADACZ LITERATURY POLSKIEJ

I.

Pisarz, któremu zawdzięczamy silne wzruszenia, należy nietylko do historii literatury, ale i do naszej historii osobistej. To też, kiedy myślę o Porębowiczu i jego wielostronnej działalności — jako tłumacza, krytyka, badacza literatury i profesora, — z pośród natłoku obrazów, które przynosi pamięć, na pierwsze miejsce wybijają się te z nich, które są najbardziej moje własne... Mam lat dwanaście czy trzynaście. Wieczór. Jestem sam w domu. Korzystając z okoliczności, chwytam za tom czytanej przez kogoś ze starszych *Chimery*... Przerzucam trochę kartek, i po chwili — na stronicach z nic nie mówiącym nagłówkiem *Z poezji ludowej duńsko-norweskiej* — trafiam na wiersze, których odtąd mam nie zapomnieć i których wrażenie ma się stać na długo miarą innych wrażeń z czytania:

Pan Piotr i pan Oluf ławę zasiedli
— *Tam pod lipą* —
Wesołe rozmowy ze sobą wiedli.
— *Tam pod lipą czuwa luba moja.* —

Cóż za prostota i cóż za zagadkowość! Jakże nie zapamiętać rycerza Klejda Rune, a zwłaszcza jego refrenu-tajemnicy (— „Do Grenlandji odwoził swe złoto“ —). Jakże zapomnieć o Torze z Havsgaard (— „Tor hamował rumaka wędzidłem“ —), o dumnej Ingelil i smoku

(— „Igrali na murawie“ —), albo o dziwnej żonie króla elfów (— „A Malfred w gaju łąy łała, zawodziła w świetlicy“ —). Jaką surową siłą i jakim urokiem dźwięczą zrozumiałe, a przecież niezwyčajne słowa:

— Panie Olufie, druze mój luby,
Czemu cię mierzą małżeńskie śluby?

— Na cóż koniecznie szukać mi żony,
Pókim nie stracił lutni złoconej?

Wszystkie te wiersze były podpisane nazwiskiem Edwarda Porębowicza jako tłumacza.

Spotkałem się z niem znowu w kilka lat później w starannie studjowanym *Obrazie literatury powszechnej* Chmielowskiego i Grabowskiego (zalecał go roczny *Poradnik dla samouków!*). I znów powtórzyło się to samo. Pokazało się, że poeci, których tłumaczy Porębowicz, choć niepodobni między sobą, przemawiają zawsze ze szczególną mocą, i głosem, którego się nie myli z innymi. Jakżeż bo dałoby się z czem innym pomieszać taką n. p. balladę prowansalską *Kiedy jasny maj nastanie — hej*, albo pieśń Jaufre'a Rudela!

...W świat pójde smutno i boleśnie,
Jeśli nie ujrzę miłości raz — dalekiej...

Te doświadczenia wystarczały, żeby potem już wzięcie szukać książek Porębowicza, a kiedy później *Pieśni ludowe* wyszły zebrane w tomie, patrzeć na nie jak na album szczególnie drogich wspomnień. — Nie pisałbym o tem, gdybym nie wiedział, że byłem tylko jednym z wielu, którzy taki sam dług wdzięczności wobec poety zaciągęli.

Bo to jest o Porębowiczu prawda najprostsza i podstawowa, że jest on poetą. Cokolwiek w jego przekładzie się ukazało, nietylko było znakomite jako wybór, ale zawsze także świetne jako ekspresja w polszczyźnie: pełne, odważne, odrębne! Na swoich własnych doświadczeniach też musiał się opierać, kiedy w studjum o Andrzeju Morsztynie tak charakteryzował siedemnastowiecznego pisarza: „Jest w nim ta cechująca tłumaczy ławość chwytania jednym okiem mgieniem ledwo ujranej formy stroficznej czy stylistycznej, poetyckiego obrazu, zawilego retorycznego frazesu i natychmiastowe jakby jasnowidzenie skończonych kształtów ramy, w której po przeniesieniu pomieścić się mają; stąd gładkość, niewymuszoność, swoboda, odbierająca przekładom niesmak rzeczy wymęczonej i nieprzystającej do miary“.

Ten dar Porębowicza — który trudno opisać lepiej, niż jego własnymi słowami — trzeba wymienić nasamprzód, nietylko kiedy się mówi o jego przekładach, ale i kiedy się rozpatruje jego dorobek jako krytyka i historia literatury. Najbardziej bowiem indywidualny rys jego studjów poświęconych literaturom obcym polega na tem, że są one ilustrowane przekładami w jego własnym tłumaczeniu. Pojawiają się te przykłady jako najnaturalniejsze w świecie rzeczy, i czasem drukowane są nawet bez graficznego wyróżnienia formy wierszowej. Tak n. p. w przedmowie do *Dramatów Calderona* charakterystyka stylu tego poety poparta jest takim (*in continuo* drukowanym!) urywkiem z dramatu *Tajna krzywda — skryta zemsta*:

SYRENA

Skargi daremne niestety!

<http://rcin.org.pl>

LEONORA

Daremne? Syreno, gdzie ty
 Daremne widziałaś żale?
 Roślina szmerem lamentów
 Żali się wichrem trącona,
 Żali się, gdy słońce kona
 Na mogile z dyamentów.
 Żali się skała gdy tętentów
 Wiatrowych na nią gromada
 Spadnie i jękami gada;
 A echo, leśna królewna,
 Wszak się żali, kiedy rzewna
 Na wzew jękiem odpowiada.
 Czuje miłość, więc się smuci
 Powój, kiedy oderwany
 Od skały, swej ukochanej;
 Prosty ptak żalósniej nuci,
 Kiedy lubej żądna chuci
 Pierś ptaszęca mu się ścieśni:
 Piosenką cieszyć się umie,
 W której żale się rozumie,
 Choć się nie rozumie pieśni.
 I morze się skarży ziemi,
 Gdy wargami piany białej
 Muska usta brzeżne skały;
 I ogień, gdy drga i dymi,
 Iskrami pryskajęcemi
 Płacząc; — więc czyż dziw, że moje
 Oczy pragną w żywe zdroje
 Zmienić się, kiedy się żalą:
 Płomień iskrą, morze falą,
 Echa, góry i powoje?...

Jak nie pojąć wykładu, który w taki sposób został zilustrowany! I jaki krytyk zdoła znaleźć większą siłę dowodową!

2.

Skądinąd zresztą prace krytyczne i historyczno-literackie Porębowicza nie pozwalają bynajmniej zaliczyć go do typu, który pospolicie się rozumie pod mianem „krytyka-poety“. Wilhelm Feldman nie bez racji kąśliwie napomykał (*Współczesna krytyka literacka w Polsce*, 1905, s. 287) o jego zawziętej „ostrożności w badaniu faktu każdego“, która każe mu czasem nawet „liczyć się z literką“. Istotnie, właściwość tę znajdziemy w jego pracach (z częściowym może wyjątkiem niektórych młodzieńczych) reprezentowaną w mierze wybitnej.

Przedewszystkiem jednak rzuca się w oczy śmiałość tych prac, jawna w rozległości i różnaitości ich zakresów, w wielkości a czasem i nowości tematów. Po historyczno-literackich przedmowach do ogłaszanych tłumaczeń — *Don Juana* Byrona (1885), *Wyboru pism* Leopardiego (1887), *Dramatów* Calderona (1887) i *Antologii prowansalskiej* (1887) — ukazuje się rozprawa, która odrazu pod tym względem imponuje: *Ruch literacki południowo-zachodniej Europy* (druk. w *Przełądzie Polskim* 1888—89). Jest to szeroko malowany, tłem historycznym pogłębiony obraz nowszej literatury czterech aż dziedzin romańskich: Prowancji, Katalonji, Hiszpanji właściwej i Portugalji. Czytelnik polski o wielu zjawiskach życia kulturalnego tych krajów po raz pierwszy stąd systematycznie się dowiadywał. Młody autor, który w poprzednich latach zagłębiał się był w poezję przeszłości, ujawnił tu bystre zainteresowanie dla rzeczy współczesnych. — Ten sam nerw współczesności skłonił go niebawem do zapoznania ro-

daków z literaturami romańskimi wyrosłemi na drugiej półkuli — w artykułach *Poezja nad Amazonką* oraz *Poezja pod Andami* (druk. w *Kurjerze Warszawskim* 1891 nr. 148 i 346), przez długie lata jedynych, jakie na te tematy po polsku istniały.

W tym czasie jednak była już ogłoszona praca Porębowicza o znacznie obszerniejszym zakresie i donioślejszym przedmiocie, mianowicie *Dzieje literatury włoskiej XV i XVI w.*, wchodzące w skład III-go tomu zbiorowych *Dziejów literatury powszechnej* (1890), wydawanych przez Lewentala pod redakcją Chmielowskiego. W trzy lata później — w następnym tomie wydawnictwa (1893) — ukazały się *Dzieje literatury włoskiej wieku XVI* (równocześnie z dotyczącem tej samej epoki, ale zupełnie innem w charakterze studjum o Morzynie); po czterech latach znowu (1897) obszerna *Historja literatury francuskiej wieku XVIII*, a za nią krótszy zarys *Literatury włoskiej tegoż wieku*, takież *Literatury hiszpańskiej* i wreszcie *Literatury portugalskiej XVIII w.*: ogółem przeszło ośmset stronic o literaturach romańskich nowożytnych: samemi rozmiarami i zakresem dzieło u nas niezwykle i nierychło prześcignione. Jego zaś znaczenie wzmagalo się dzięki powadze i pokupności całego wydawnictwa lewentalowskiego przez bardzo długi czas niczem w odpowiedniej skali nie zastąpionego.

Studja z dziełem tem związane nie przeszkodziły Porębowiczowi przełożyć dwóch komedyj Szekspira: *Stracone zachody miłosne* (1895) i *Wszystko dobre co się kończy dobrze* (1896). Pisał też pracowite i ogniste, a ważkie zawsze recenzje do *Kwartalnika Historycznego*, ogłaszał drobniejsze artykuły w innych pismach.

Następne lata były, zdaje się, poświęcone dwu głównie trudom: przekładowi *Boskiej komedji* (*Piekieło* wraz z *Czyścem* ukazuje się w 1899 r., *Raj* w 1906) i rozpoczętej w r. 1899 (po dwu latach docentury) pracy profesorskiej we Lwowie. I w tym wszelako czasie — prócz szeregu studjów i przyczynków specjalnych (o których częściowo niżej) — pojawia się monograficzna rzecz o *Św. Franciszku z Assyżu* (1899), a największe dzieło przekładowe zostaje uzupełnione dość dużą książką o *Dantem* (1906).

Czynny współpracownik *Pamiętnika Tow. Lit. im. A. Mickiewicza* (1898), wchodzi potem na kilka lat do komitetu redakcyjnego *Pamiętnika Literackiego* (od 1902). W r. 1908 widzimy go w Komitecie *Ateneum Polskiego*, gdzie ogłasza artykuły: *Romantyzm francuski: z powodu książki Lasserre'a*; *Sztuka dla sztuki: z powodu książki Cassagne'a* i in. — W r. 1909 wydaje sporym wstępem poprzedzone *Pieśni ludowe — celtyckie, germańskie, romańskie*, owoc szczęśliwych natchnień zarówno jak długotrwałych pewno przygotowań.

Wzrost obowiązków uniwersyteckich (do których w swojej porze przychodzi dziekaństwo, a potem rektorat), dłuższa po wskrzeszeniu niepodległości praca w Ministerstwie Sztuki i Kultury — pozwalają przecież Porębowiczowi ogłaszać od czasu do czasu studja i szkice, z których przykładowo można wymienić *Nowe piękno wieków średnich* (zamieszczone w *Księdze pamiątkowej* ku czci B. Orzechowicza, 1916), lub *O artyzmie Moliera* (druk. w *Przeglądzie Warszawskim* 1922 nr. 7).

W latach wreszcie 1930—32 pojawia się nowa serja

rzeczy większego zakresu: w zbiorowym wydawnictwie *Wielka literatura powszechna* (pod redakcją Stanisława Lama). Porębowicz opracował tu *Literaturę łacińską wieków średnich*, *Literaturę staroprowancką* i *Literaturę francuską*. Stosownie do charakteru wydawnictwa są to zarysy szkicowe; o *Literaturze łacińskiej* poinformował sam autor w przypisku, że jest streszczeniem tylko znacznie obszerniejszego rękopisu; jakie trudności musiały wynikać ze szczupłych rozmiarów gdzieindziej, pokazuje np. fakt, że w ustępie o Mistralu niema nawet wzmianki o jego znakomitym *Poemacie Rodanu*. I te jednak prace, taksamo jak dawniejsze, są ozdobione fragmentami przepysznych tłumaczeń, nietylko w dołączonej do wydawnictwa antologii, ale w samym wykładzie. Znajdziemy tu i przekład pijackiej pieśni golljardów („Przeznaczenie jest moje skończyć życie w szynku“ i t. d.), i transkrypcję przesubtelnego wiersza Verlaine'a:

Skrzypki jesiennej
 Szloch nieodmienny
 Ciągłe jęczy.
 Ta sama nuta,
 Nudą osnuta,
 Serce męczy...

Podziwiać można nietylko obszary i różnorodność tematyczną tych prac, ale i różnorodność ich charakteru — od drobnych notat komentatorskich i sprawozdań (zawsze płodnych w nowe obserwacje) aż po monografie i panoramiczne wizerunki całych okresów. W tematach — obok zjawisk dawnych, o uznanem znaczeniu, widzimy zjawiska nowe dopiero się krystalizujące (jak nowa poezja prowansalska albo literatury Południowej

Ameryki); obok materij o granicach ustalonych i niewątpliwych — materje trudno uchwytnie i wciąż poddawane dyskusji (jak poezja ludowa).

3.

Sposób traktowania zjawisk literackich ulegał w pracach Porębowicza z czasem pewnym zmianom. Pierwsze studia podjęte były w ogromnym zapale dla teoryj Taine'a. Główny też nacisk jest w nich położony na przejawy pierwiastków rasowych i terytorjalnych. Wielkimi linjami kreślił w nich autor szerokie charakterystyki, hazardował się w syntetycznych hipotezach, ryzykował nawet przepowiednie. (Te to właśnie prace najlepiej się podobały Feldmanowi). — Uznanie dla pewnych tez tainowskich zachował Porębowicz i później (dla tej np., która głosi „prawo wzajemnej zależności“ między różnorodnemi wytworami życia umysłowego i artystycznego pewnej epoki; pisze o niej w *Morsztynie* i jeszcze w *Dantem*); programowe jednak stanowisko Taine'a opuścił już w pierwszej pracy w *Dziejach literatury powszechnej*. Panuje w niej natomiast punkt widzenia brunetierowski: podstawą podziału są gatunki literackie, i dzieła różnogatunkowe są rozpatrywane osobno, choćby od jednego autora pochodziły. Być może zresztą, że takie traktowanie materji narzucała nietylko nauka Brunetière'a, ale i sam charakter epoki (renesansu włoskiego), która tak wiele wagi przywiązywała do odrębności gatunkowych. — Tak czy inaczej, układ według gatunków stopniowo niknie w dalszych zarysach historyczno-literackich, ustępując miejsca układowi według prądów umysłowych i według wybitnych jedno-

stek. Omówienie twórczości Ariosta było rozrzucone w kilku rozdziałach (epika, satyra, komedia); podobnie było z Tassem, czy Giordanem Brunem. Natomiast Wolter, Diderot, Rousseau mają już rozdziały swoje własne i cała twórczość ich jest w nich skupiona. Tak więc coraz bardziej wyjaśniającym czynnikiem okazuje się indywidualność. W jednej z późniejszych recenzyj (w *Pamięt. Lit.* 1902) Porębowicz nawet sam wyraźnie stwierdził tę zmianę, mocno przeciwstawiając się Chmielowskiemu (który traktował jeszcze najnowszą literaturę swoich czasów wedle treści ideowej) i wywodząc (co wtenczas musiało brzmieć paradoksalnie), że droga historii literatury powinna być odwrotnością tej, którą poszła historia: o ile bowiem historia, dawniej ograniczona do koła monarchów i wielkich rodzin, w nowszych czasach schodzi na dzieje społeczne, o tyle historii literatury po niefortunnych próbach socjologizacji wypada skwapliwie „nawracać do zasady arystokratycznej“ i stawać się dziejami wielkich jednostek. — Występował też już Porębowicz w tym czasie wyraźnie „przeciw zbyt szerokim uogólnieniom w guście Brandesa i szkoły taine’owskiej“ (*Pam. Lit.* 1902), w których znajdował upodobanie jeszcze Matuszewski (w *Słowackim i nowej sztuce*). Jednemu z takich uogólnień (frazesowi o „buncie ducha germańskiego przeciw duchowi galijskiemu“) poświęcił nawet więcej uwagi, by wykazać jego beztreściwość.

Prace późniejsze — o św. Franciszku, o Dantem — ujawniły duże zainteresowanie Porębowicza dla studjów psychologicznych. Zwłaszcza Bain i Ribot, z ich klasyfikacją charakterów i typów wyobraźni artystycznej, wywarli na niego wpływ znaczny, choć przyznawał, że

ich metoda jest „dopiero w poczęciu“, a z drugiej strony dobrze oceniał jej wypaczenia u psychologów typu Lombrosa (którzy wypisywali równie sensacyjne nonsensy, jak późniejsi psychoanalitycy); ich naiwność, wynikająca z ignorancji zjawisk literackich, jest wybornie przedstawiona w końcowym rozdziale *Danteo*. — Wcześniej zaś jeszcze (przy sposobności recenzji książki M. Zdziechowskiego *Byron i jego wiek w Kwartalniku Hist.* 1898) wystąpił przeciwko upartemu sprowadzaniu całych organizacyj duchowych poetów do „jednej cechy zasadniczej“ (co było ambicją szkoły psychologicznej) i przeciwko porównywaniu indywidualności poetyckich w kategorjach beztreściowych ogólników (u jednego np. pisarza „marzenie i myśl“, u innego „uczucie i wola“, i t. p.). — Porębowicz przypuszczał, że nowa psychologia twórczości znajdzie podstawy typizacji w wyniku badań nad stylem, rozumianym „w najgłębszem znaczeniu“, t. j. jako „pewien stały sposób funkcjonowania wyobraźni i uczucia“, który „pozostaje w każdej jednostce odrębny a niezmienny, jak kolor oczu lub cechy temperamentu“. Ze stylem tak pojętym może nic wspólnego nie mieć wybór gatunku literackiego (co za zmiana!): bo ten wybór „nie zawsze wpływa z istoty talentu“. Wyobrażał też sobie Porębowicz, że historia literatury w przyszłości będzie brać pokrewieństwa stylu (t. j. usposobień) za podstawę swoich podziałów. — Widział jednak dobrze, jak i ta metoda typizacji jest niebezpieczna i demonstrował jej zawodność np. na próbach wywodzenia literatury całego wielkiego okresu XIX wieku z wpływu Byrona.

Własne skłonności krytyczne Porębowicza nie szły w kierunku metody psychologicznej. Jego naprawdę za-

wsze i nadewszystko interesowało zjawisko literackie samo przez się. Nawet wtedy, kiedy po tainowsku przedstawiał odbicie charakteru plemiennego w literaturze, albo kiedy po brunetierowsku przedstawiał modyfikacje gatunków, najciekawsze było dla niego samo dzieło poetyckie. Żeby się o tem przekonać, wystarczy zajrzeć bodaj do którejś z jego wczesnych przedmów. Było to jednak z początku więcej instynktem miłośnika i poety; z biegiem lat dopiero stawało się coraz bardziej świadomą postawą, by wreszcie znaleźć pełne sformułowanie we wstępie do monografji *Dantego*. Krytyka, — słyszymy tam — która ograniczała swoje zadania do odтворzenia charakteru autora, rekonstrukcji jego myśli i określenia gatunku jego twórczości, krytyka, dla której „człowiek i jego epoka byli celem, dzieło środkiem badania“, nie wystarcza (choć ma swoje uzasadnienie): „wędrowiec, żeglujący po morzach piękna w poszukiwaniu wrażeń, nie godzi się na to, aby dzieło, czyn artystyczny, miało do spełnienia jedyną rolę: mówić o swoim twórcy. Od chwili, gdy urodziło się z jego ducha, samo posiada byt indywidualny, godny najwyższego zajęcia“.

Syn epoki, która w nieustannym trudzie dopracowywała się nowych prawd, sam przeszedłszy przez fazy różnych poglądów, nie negował bezwzględnie odmiennych sposobów traktowania literatury. Owszem, uznawał, że można być i społecznikiem, i moralizatorem. Każdemu wolno robić w literaturze wybór jaki chce. „Stanowisko zupełnie usprawiedliwione... — pisał (*Kwart. H.* 1898). — Tylko czy krytyk literatury nie rezygnuje tutaj dobrowolnie z zakresu swych praw, swego wpływu, swej przyjemności?“ Dlaczego — pytał dalej — krytyk nie mógłby być i moralistą (jeśli chce),

i historjografem, ale „i psychologiem i estetykiem“? Żle jest w każdym razie, jeśli „będąc jednym, odmawia reszcie prawa bytu“. Wyłączność taka jest tem bardziej nie na miejscu, jeśli zamyka się w obrębie rzeczy nieistotnych. A przecież istotnem zadaniem dzieł wszelkiej sztuki („pierwszem i ostatniem“) jest artystycznie działać na nas („być pięknemi“, jak się określało wedle ówczesnej terminologii). — Było to pisane w chwili, kiedy od roku już wychodziło *Życie krakowskie*, nie musiało się jednak wydawać pewnikiem rozpowszechnionym, jak możemy wnosić z dalszego ciągu, przedstawiającego czego to kolejno nie żądano od utworów artystycznych w poprzedzającym okresie.

Sprawa ta łączyła się ze sprawą kryterjów estetycznych. Porębowicz formułował swoje założenie (w cytowanej już, a stanowiącej datę w historii krytyki polskiej recenzji książki Zdziechowskiego) w słowach, które na tle chwili uderzają szczególną jasnością:

— ...duchowość i cielesność, piękno i brzydota, złe i dobre, prawda i złuda, słowem wszystkie objawy bytu, będące odbiciem nieskończoności i w stosunku do niej sobie równorzędne, posiadają w sztuce zupełne równouprawnienie i wartość estetyczną równą...

Naturalnie to zrównanie wszelkiej materji poetyckiej nasuwało różne jeszcze pytania. Odpowiedź na niektóre z nich znajdziemy w przykładach rozważanych w obrębie tego samego artykułu. Przeczytamy więc, że wolno nam ze stanowiska ludzkiego ubolewać (wraz ze Zdziechowskim) nad beznadziejnym pesymizmem Leopardiego i nad tem, że refleksje „o potrzebie wzajemnej litości i braterstwa w cierpieniu“ pojawiały się u niego tak rzadko, natomiast ze stanowiska krytyki literackiej trzeba powiedzieć, że te rzadkie wybuchy humanitary-

zmu „psuły tylko jednolitą budowę jego filozofji i ze względów artystycznych cieszyć się należy, że z niej da-
dzą się wydzielić bez szkody“. Jak widzimy, stanowisko
bezkompromisowe, a tem bardziej należy je uznać, że
własne ideały Porębowicza, z którymi nigdy się nie taił,
mieszczą się całkowicie w obrębie wiary i filozofji
chrześcijańskiej. W stosowaniu kryterjów estetycznych
był Porębowicz jednym z najbardziej konsekwentnych
naszych krytyków.

Niezmiernie też rozległa — w porównaniu z daw-
niejszymi, a nawet wielu współczesnymi krytykami —
jest jego wrażliwość artystyczna. W jego zarysach hi-
storyczno-literackich niemało znajdzie się pisarzy, któ-
rzy po raz pierwszy w Polsce byli traktowani z należy-
tem odczuciem i zrozumieniem. Ostre różnice poglądów
zarysowały się nawet w obrębie samego wydawnictwa
Dziejów literatury powszechnej, jak świadczy choćby
wypadek z Gongorą. Dla Juljana Adolfa Święcickiego
(który w *Dziejach* opracował literaturę hiszpańską XVI
w.) Gongora to przedewszystkiem „wytworność przesa-
dzona, metafory dziwnie ryzykowne, hiperbole bez-
myślne, antytezy niedorzeczne, zwroty górnołotne, gra
wyrazów“ (III I s. 210), jego wpływ na innych poetów
„zabójczy“. Dla Porębowicza „styl Gongory, mimo nie-
jednokrotne dziwactwa, wynikające z przekroczenia li-
nij, które sobie w artystycznej swej teorii wykreślił, jest,
bądź-cobądź, wysoce szlachetny; jest on tworem pisa-
rza, który szuka językowi nowych dróg za przewodem
nowej zasady obrazowania i konfiguracji“ (IV I s. 83).
Tak jaskrawą niezgodność w granicach jednego dzieła
sam Porębowicz zaznaczył w przypisku, delikatnie bio-
rąc ją na karb swoich „osobistych zapatrywań“.

Tu już, rozumie się, wchodzi w grę nietylko z natury rozległa skala gustu, ale i historyczne jej wykształcenie. Bo (co wówczas trzeba było jeszcze szeroko tłumaczyć, a co Porębowicz tłumaczył świetnie, dzięki m. i. Taine'owi i Brunetière'owi, u których terminował) działanie artystyczne wielu dzieł zależy od zrozumienia świata, w którym powstały, i celów, które sobie autor ich zakreślał. Próżno zaś dziełu „głosić piękność własną“ (jak czytamy we wstępie do *Dante*go), gdy „słuchacz piękna tego nie odczuwa“, bo: „co jest niezrozumiałe, może wywołać nastrój, lecz uczuć estetycznych po kres nie zadowoli; może niepokoić, straszyć, dziwić, nawet unosić, zachwycać, lecz już nie poeta — sam słuchacz przytem doznaje ujmy, gdy całej przepastnej myśli nie zgłębił, wszystkich piękności nie dopatrzył“.

Obowiązek krytyka jest więc przedewszystkiem obowiązkiem komentatora. Porębowicz pełni go we wszystkich, zarówno dłuższych jak krótkich, studjach o poetach. Na czytelniku, który pierwszy raz się z niemi styka, a wie o Porębowiczu jako o znakomitym tłumaczu, intuicyjnie świetnie odczuwającym najróżnorodniejsze natury artystyczne, studia te mogą robić wrażenie nawet suchych: tak mało w nich osobistych wywnętrzeń, a tak wiele informacji, tak bardzo nabite są treścią. Szczegóły biografji, tło historyczne i społeczne, teorie literackie i filozoficzne, znamienne anegdoty nawet: wszystko tu znajduje swoje miejsce. Opisana jest zawsze zawartość i forma dzieł. Ich siła ekspresyjna, ich indywidualność stylowa, to wszystko co decyduje o ich wyborze i obszerniejszem traktowaniu, jest naturalnie uwzględnione także, ale zwykle w sposób szybki, w niewielu słowach, bez impresjonistycznych wylewów, ani

drobiazgowego rozbioru. Jest nawet w Porębowiczu zupełnie jawny sceptycyzm co do dalekosiężności analizy literackiej. Czy nie kończy się ona u granicy natchnień największych? W jednej z recenzyj (*Kwart. H.* 1895) wyraził wątpliwość, czy wiele nią można zdziałać w badaniu Improwizacji z *Dziadów* (o co nawet wynikła polemika z Kawczyńskim, w której trudno wszystkie racje Porębowiczowi przyznać, choć pewno wielu czytelników zjednywał, kiedy pisał: „Proszę... wybaczyć, że mi było żal tej świętej grozy, jaką mię ogarniała *Improwizacja*, zanim nad nią zobaczyłem okulary uczonego“). Podjąwszy zaś własną obszerną pracę o Dantem, takimi słowami kończył wstęp do niej:

— ...Jeżeli przy tej pracy zdarzy się, że pewnych niebotycznych wielkości geniusza żadną ze znanych miar ludzkich wymierzyć się nie da, to trzeba będzie w pokorze uznać przestrożę jaką Beatrycza daje poecie i śmiertelnikom w obliczu wiecznych zagadek: „Rozumie ludzki, dość tobie *ad quia!*“...

Ta ogromna pokora wobec wielkości przebija rzeczywiście w całej książce, w której ustępy o Dantem jako artyście, o jego liryzmie należą do najkrótszych i jakby z zażenowania ograniczają się do klasyfikacji pewnych środków stylistycznych i motywów uczuciowych. — Podobnież np. zbyt zwięzłe może się nam wydać opisanie czaru fantastyki Ariosta. Jest chwila, kiedy czułyśmy się mogli zawiedzeni niewiele mówiącemi słowami o „ślicznych“ czy „pysznych“ epizodach. Ale Porębowicz potrafi te określenia uzupełnić w sposób, który mało któremu historykowi literatur obcych jest dostępny. Zamiast charakteryzować wyspę Alcyny, pokazuje nam ją w swoim przekładzie:

Wdzięczne gaiki, gdzie, wśród majestatu
Cedrów, palmowe sterczą w górę kity,
Wawrzyny ciche i śniegami kwiatu
Pomarańcz cały wonny sad pokryty.
A z drzew się chłody podwiewają latu,
Parnemu dając dniowi cień obfity,
Podczas gdy w cieniu, u szumnej krynicy
Rozmłowani śpiewają słowicy...

Czem, naturalnie, jest wobec tego wszelka analiza!

Nie należy jednak myśleć, że proza Porębowicza jest bezbarwna. Bynajmniej! Raz po raz błyskają w niej epigraficznie ścięte określenia, plastyczne obrazy, twórcze porównania i przeciwstawnie. Oto np. wstęp do rozdziału o poezji satyrycznej włoskiego renesansu (III i s. 103):

— Epoka rozpusty, fałszu, gwałtu, mordu winna była, zda się, stworzyć Juwenala; — zdobyła się jeno na Horacych i Marcjalów...

A oto krótka charakterystyka liryki późniejszego *cinquecenta*, pokazująca jak subtelność może się łączyć z humorem (III i s. 159):

— Śmietankowa piana rozbita na ptasi puch, czuły liść akacji wrażliwy na każde dotknięcie, anioł grający na cytrze — nie dadzą jeszcze pojęcia o lekkości jej formy, o delikatności jej uczucia, o dźwięczności jej melodji. Kobięca, nerwowa i lubieżna, lubieżnością białej odaliski, natura Tassa umiała z sonetu, kancony, madygału stworzyć egzotyczne cieplarnie, z których nie brzmią inne jak miłosne szepty...

Oto — z późniejszego tomu (IV 2 s. 92) — kilka słów o pobycie Woltera u Fryderyka:

— Uczty i pogadanki filozoficzne w zamku poczdamskim zamieniły się w sympozjony wilków ogołonych i ubranych w atlasowe fraki...

Oto pośpieszna uwaga polemiczna (IV 2 s. 126):

— W podręcznikach literatury wylicza się nieraz starannie błahе próby czułych gruchań, a pomija najwspanialsze ekstazy człowieczego uczucia skryształizowane w słowo; takich zaś pełno w... *Listach* [panny de Lespinasse]...

A oto parę słów z późniejszej jeszcze pracy (*Nowe pięćno wieków średnich*) — o epice starofrancuskiej:

— ...zajrzyjmy w teksty: poczujemy na sobie odrazu przemożną dłoń olbrzyma, zginającą nam kolana do podziwu. O autorach, prawie wyłącznie anonimowych, nikt nam nic nie powie; są jak wielkie fale: przybywają z oceanu, potężne a bezimienne, i wyrzucają na brzeg skarby swych głębin. Tyle tylko rozumiemy, że są to jednostki zdolne odczucia wielkości...

Po przeczytaniu tych urywków wydaje się niepojętem, jak Feldman mógł określać sposób pisania Porębowicza jako w y ł ą c z n i e „n a u k o w y“ (z temi wiele mówiącemi cudzysłowami). Naprawdę jednak nie można się Feldmanowi dziwić. Wrażenie takie mogły dawać nie tylko szerokie i gęsto zadrukowane kolumny lewentalskie, ale i zwartość, szybkość stylu pisarza, topiąca indywidualne obrazy i formuły w obfitości materji informacyjnej. Nie szarość ani matowość, ale właśnie ta ogromna kondensacja jest najznamienniejszym rysem prozy Porębowicza. Typowe też jest dla niego to pierwsze zdanie przedmowy do *Boskiej komedji*, które w długim szeregu równorzędnych appozycji zamyka całą charakterystykę fundamentalnych wartości poematu.

W innym wszelako względzie miał Feldman najzupełniejszą słusność, mówiąc o sposobie pisania Porębowicza jako naukowym: żaden efekt pisarski ani żaden motyw postronny nie odwiódł go nigdy od wypowiedzenia tego, co uważał za prawdę. Rozprawiając się zaś z poglądami społeczników-moralistów, pisał: „Badanie i dążenie same w sobie są ideałami moralnymi i odkupiającymi; symbol życia czynnego znajduje się w dan-tejskiem *Niebie*“ (*Kw. H.* 1898). Nie taił też ani nie przysłał rzeczy przykrych. Tak samo nie zważał na to, że czytelnika „postępowego“ mogą zrazić entuzjastyczne stronice o św. Franciszku, a czytelnik przeciwnego typu może się czuć dotknięty podziwem dla „klejnotów literackich“ korespondencji Woltera, a jeszcze bardziej ironiczną uwagą o „teorii kary boskiej“, zbudowanej na opisie jego śmierci (IV 2 s. 93). O najbardziej odrębnych epokach, jak wiek ośmnasty i średnio-wieczne, umiał mówić z tą samą ciekawością badacza, z tą samą wnikliwością, smakiem i wyczuciem wartości ludzkich.

4.

Na niwie literatur romańskich mało miał Porębowicz u nas poprzedników. Wkraczając w dziedzinę literatury polskiej, wchodził na teren zdawna uprawiany, a jednak i tu znalazły się pola pługiem krytyki porządnie nie przeorane, i z tego gruntu jego badawczy umysł, jego wiedza, gust i intuicja miały przynieść plon nieoczekiwany. Ilość studjów i przyczynków Porębowicza poświęconych tematom polskim nie jest obfita, ale każda

z tych prac jest stale żywotna, a prawie każda znaczy w swoim zakresie jakiś punkt zwrotny.

Zainteresował go w polskim piśmiennictwie krytycznym przedewszystkiem jego rysunek metodologiczny, zwłaszcza w zakresie poszukiwań związku literatury polskiej z obcemi. Najśluszniej pisał (*Kwart. H.* 1893):

— Zwrot historyków literatury polskiej ku metodzie badań porównawczej, zdawna pożądaną i niewątpliwie zbawienną, niesie jednak z sobą poważne niebezpieczeństwa, w dwu przeciwnych grożące kierunkach. Stosowana przez badaczy, uposażonych nawet wielką w porównaniu z niedawnym czasem, ale przecież nie dość jeszcze pogłębioną erudycją, daje przypuszczenia zamiast pewników, nęci do zbyt pochopnych a ośniewających wniosków, na które pedantyczna analiza i mozolne szperanie zbyt długo czekałoby ka-zały. W tym wypadku metoda porównawcza jest hazardowna, jak silne lekarstwo naczczo zażyte... ..Z drugiej strony też sama metoda zdolna najwszechstronniejszego znawcę swego przedmiotu, zwłaszcza jeśli posiada umysł nieodporny, zamienić w rodzaj tajnego ajenta, kończącego swój zawód tem, że wszędzie wietrzy kradzież literacką, że w najnaturalniejszym pomysle dopatruje wpływów obcych, jak gdyby indywidualizm pisarza nie był pierwszym i najważniejszym czynnikiem jego twórczości.

Ogólne te uwagi znajdowały przykłady dowodowe we współczesnych publikacjach: w studjum Chlebowskiego, szeroko rozprzestrzeniającem wpływ Tassa na poezję polską (recenz. w *Kw. H.* 1893) i w rozprawie Kawczyńskiego, upatrującej w mickiewiczowskim improwizującym Konradzie zależność od Mojżesza Vigny'ego (rec. w *Kw. H.* 1895). Obydwaj zahaczeni pisarze replikowali, w polemice jednak ich hazardy metodologiczne jeszcze jaskrawiej się zarysowały, a dokonane przez Porebowicza zsumowanie podobieństw

w dwu tekstach (opisujących piękność kobiecą), które Chlebowski przytoczył jako rzekomo w oczy bijące, jest nieprześcignionem arcydziełem sztuki trzeźwienia (*Kw. H.* 1894).

Równocześnie zaś zauważył Porębowicz drugi — przeciwny niejako tamtemu — niedostatek polonistyki: nieumiejętność właściwego szacowania rzeczy wysokiej nawet artystycznej miary, o ile nie odpowiadają pewnym uznanym typom twórczości.

Wspak obydwu tym nawykom krytycznym idzie studjum *Sebastian Grabowiecki i jego wzory* (druk. w *Ate-neum* 1894 II). Z prawdziwą siłą przekonania, a po raz pierwszy, przedstawiony tu został autor *Rymów duchownych* jako niepospolita osobistość poetycka, „brylant“, i to „duży“, aczkolwiek zarazem zmienione zostało wyobrażenie o jego oryginalności — przez wskazanie niewątpliwego źródła całego szeregu jego utworów (w zbiorze lirycznym mało znanego Włocha, Gabriela Fiammy).

Większą jeszcze doniosłość posiada wcześniej ogłoszone obszernie studjum *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej* (1893). — Dziś pojęcie baroku w historii literatury należy do najbardziej upowszechnionych, Porębowicz jednak był tym, który w odniesieniu do literatury polskiej zastosował je po raz pierwszy. Było to zaś nie tylko wprowadzenie terminu, ale i dokładna jego definicja, i uzasadnienie w analogjach ze sztuk plastycznych. Definicję, dalej, uzupełniała analiza elementów stylistycznych, która nie tylko prześcigała wszystko co krytyka polska posiadała w tym zakresie dawniej, ale i na czas długi jeszcze miała pozostać w niej unikatem. Z opisem łączył się rodowód

zjawisk stylu barokowego, o zasięgu terytorjalnym i historycznym znowu u nas przedtem niesłychanym. Autor swobodnie się obracał zarówno w literaturze rzymskiej (i to wszystkich okresów), jak wśród latynistów humanistycznych, jak w poezji szesnasto- i siedemnastowiecznej (i to nie tylko krajów romańskich, ale i Niemiec, i Anglii). — Cały ten wykład porównawczo-historyczny tworzył tło, na którym w zupełnie nowy sposób zarysowywała się postać literacka Morsztyna. My wszyscy, którzy zetknęliśmy się z nią później, poznaliśmy ją już według portretu Porębowicza, i trudno nam nawet wyobrazić sobie, że kiedyś mogła być przedstawiana inaczej. Żeby sobie zdać sprawę z przewrotu przez niego dokonanego, trzeba zajrzeć do któregoś z dawniejszych studjów. Niemieje się, kiedy się czyta, jak, o niewiele jeszcze lat wcześniej, imaginował sobie Morsztyna np. Adam Bełcikowski (*Ze studjów nad literaturą polską*, 1886): wrażliwy młodzieniec „pod cieniem rozłożystego świerka“ w „poetycznej ekstazie“ „gorączkowo“ przerzuca „zwój“ swoich wierszy; a czegoż w tych wierszach niema: „głos romantycznego marzyciela“, „wszystkie szczeble uczucia“, nawet „nieznosny stan śmierci za życia“; słowem: „ani Werter, ani Gustaw dalej nie zaszli“!... Trzeba było dopiero Porębowicza, żebyśmy zobaczyli, że ten młodzian z pod „rozłożystego świerka“ to naprawdę wyrachowany wirtuoz, przerabiający najbardziej upowszechnione motywy literatur zachodnich, a niektóre wylewy „przepętnionego serca“ są poprostu przekładami! Zupełnie odmieniwszy wizerunek pisarza, uczył jednak Porębowicz zarazem jak go w odmienny sposób cenić: za „nadzwyczajną... giętkość umysłu, który rozwiązuje bez trudu najzawil-

sze zagadnienia formy“, za wdzięk żartobliwego tonu, za dowcip. Z samej żywości i gruntowności studjum była sympatja dla baroku jako szkoły fantazji. Nie popadał jednak Porębowicz w tę barokomanję, którą później przeżyła krytyka (nietylko literacka, i nietylko u nas), a która kazała zachwycać się wszystkim, co się dało określić jako „barokowe“. Wskazawszy stanowisko, z którego należy na tę sztukę patrzeć, nie zamykał oczu na jej ograniczoność; nie przemilczał też, że Morsztynowi brakowało „etycznej powagi nowoczesnego artysty, aby wzgardził umówioną formułką literacką i dla formowania myśli własnych ukuł sobie narzędzie własne“. (Dodać można, że studja morsztynowskie wzbogacił Porębowicz jeszcze ogłoszeniem kilku dokumentów biograficznych i recenzjami prac Zawilińskiego i Deichesa w *Kwartalniku Historycznym* 1894).

Inną zdobyczą dla historii literatury staropolskiej było zwrócenie uwagi (w *Rozprawach i sprawozd. Wydz. fil. A. U.* 1887 s. XXVI tudzież *Sprawozd. z posiedzeń A. U.* 1892) na związek popularnych powieści straganowych z dawnem romansopisarstwem i na zachodnie źródła tego romansopisarstwa (znaczenie tych obserwacyj określa Juljan Krzyżanowski w studjum *Romans pseudohistoryczny w Polsce wieku XVI*, 1926). W przypisku jednej z recenzyj (w *Pam. Lit.* 1902) trafnie został wyczuty charakter (później dopiero odnalezionego) źródła *Fabuły Drużbackiej*.

Szereg przyczynków zajmuje się literaturą romantyczną. *Przyczynek do pojęcia „romantyczności“ u Mickiewicza* (ogłosz. w *Pam. Tow. Lit. im. Mick.* 1898) zwraca uwagę na konwencjonalne pojęcie „pieśni gminnej“ w balladach zbiorku wileńskiego oraz w teoretycz-

nej przedmowie do nich, i ukazuje jego literacką genezę; ubocznie zaś podnosi szczególne wartości *Lilij* (w ich dramatycznym nastroju) i *Pani Twardowskiej* (w smaku komicznym). — *Słótko o motywie ballady „Powrót taty“* (tamże) stawia popularny wiersz naszego poety na tle porównawczem utworów romantycznych poetyzujących dzieci. — Artykuł *Gdzie jest źródło wiary Mickiewicza w godność proroczą poety?* (tamże) zaznacza pokrewieństwo przeświadczeń mickiewiczowskich z teorjami filozofji niemieckiej.

Do rzeczy przełomowych, w podobnej mierze jak praca o Morsztynie, należy rozprawa *Triady Zygmunta Krasińskiego* (ogłosz. w *Księdze pamiątkowej* wyd. przez Uniwersytet Lwowski dla uczczenia pięćsetlecia Krakowskiego, 1900): określa stały rys formalny wszystkich koncepcyj ideologicznych poety (trójpodziałowość), stwierdza ich zawisłość od współczesnej literatury filozoficznej (Fichte, Schelling, Hegel, Cieszkowski, etc.) i związek z tradycjami prastarych wierzeń i systemów myślowych. Z zestawień i dociekań wychodzą pomysły ideowe Krasińskiego jako „najznamienniejszy okaz panującego w owej epoce formalnego typu“, w obrębie zależności posiadający także swoją oryginalność. (Drogą wytkniętą przez Porębowicza poszedł potem dalej Juliusz Kleiner w wielkiej monografji *Zygmunt Krasiński, dzieje myśli*, 1912).

Artykuł *Jeszcze „Beatryx Cenci“ Juliusza Słowackiego* (druk. w *Ateneum* 1896 II) stara się „bez użycia hipotez“, któremi szafowali wcześniejsi krytycy, „najprostszym i nasuwającym się sam przez się sposobem“, „w przybliżeniu uprzytomnić historję powstania tragedji“; próba wielce przekonywująca. (Porębowicz należy

także do wydawców Słowackiego: ogłosił bowiem w II t. *Chimery* kilka nieznanych wtedy fragmentów *Króla Ducha*).

W każdej prawie pracy Porębowicza, choćby o drobnym temacie, znaleźć można spostrzeżenia dotyczące rzeczy rozległych i ważnych. Niestety, rozproszone po różnych wydawnictwach, prace te są nieraz zupełnie nieznane szerszym kołom czytelniczym. W niewielkim np. artykule z powodu książki Lasserre'a (*Ateneum Pol.* I) jakież głębokie uwagi o romantyzmie polskim. Oto jedna z nich:

— Czy nie była destruktywną siłą owa „rozlewność“ liryczna, co jak przekleństwo ciąży na naszej poezji, naszej sztuce, naszych instytucjach, nie pozwalając nigdzie stworzyć formy skończonej i doskonałej?

Nie chce się wierzyć, że to było napisane w r. 1908!

Również o literaturze „Młodej Polski“ poczynił Porębowicz sporo spostrzeżeń wysokiej wartości. Studium *Poezja polska nowego stulecia* (druk. w *Pam. Lit.* 1902) było bodaj pierwszą ze zrozumieniem a *sine ira* podjętą próbą krytycznego zbadania poetyki nowego ruchu. Uwydatnione w niem zostało znaczenie Maeterlincka, Verlaine'a i symbolistów francuskich, a nadto wykryte filjacje z idealistyczną filozofją niemiecką. Te filjacje nasuwały naturalny wniosek, że poezja początku nowego stulecia jest powrotnym romantyzmem. (Termin „neoromantyzm“, użyty w rozprawie, został potem spularyzowany przez innych krytyków). Bardzo rozważnie zostały wybrane reprezentacyjne nazwiska; z perspektywy lat razi tylko jeden Żuławski, i dziwi włączenie Konopnickiej, do starszego przecie pokolenia nale-

żącej. Przy innej zresztą sposobności (w recenzji *Najnowszych prądów* Chmielowskiego w *Pam. Lit.* 1902) dał Porębowicz poznać, że dobrze odczuwa różnice między owymi reprezentantami, bo się zachnął na traktowanie Kasprowicza narówni z Niemojewskim. Już było wtedy dla niego jasne, że cyklem hymnów *Ginącemu światu* autor ich „zadokumentuje się w rozwoju poezji polskiej“.

Mając tyle sympatji dla nowego ruchu i będąc współpracownikiem jego organów (*Życia warszawskiego* i *Chimery*), należał przecie Porębowicz do pierwszych, którzy przejrzeni iluzoryczną sławę Przybyszewskiego. W jego estetyce widział „pomysły stare, aż nadto znane, zdawałoby się — że dawno przebrzmiały“ („pytamy i dziwimy się, skąd mogły nabrać takiego czaru nowości i przepaścistości“). Proza ideowa Przybyszewskiego to dla niego „igraszki dialektyczne, zabarwione dla okraszy okropnościami tematów... lub barokowymi figlami stylu“. Motywy okultystyczne „trącą kuglarstwem“. W jego dramatach — „ubóstwo motywów, powtarzanych po raz nie wiem który“. Dziś wszyscy na ten sąd się godzą, ale w ileż to czasu jeszcze później programowi nawet pogromcy „Młodej Polski“ ciągle wykładali o Przybyszewskim jako o świetnym myślicielu i artyście.

Przenikliwość, smak i niezawisłość sądu Porębowicza możemy ocenić w jego zdaniach o Wyspiańskim. Szacował go ogromnie wysoko (ob. *Pam. Lit.* 1902) i pisał, że „po wszystkie czasy musi być podziwiany i oglądany ze czcią pełną grozy, bo był jednym z rzadkich duchów twórczych“ (*Aten. Pol.* 1908 I), z przerażeniem wszelako patrzył na jego gospodarzę językową, w której bogactwa

poetyckie „często nie umiały się złożyć w spokojne kształty zharmonizowanej mądrze całości, ale wały się na stos bezładny, jak w skarbcu dzikiego człowieka“, przez co ten tragiczny poeta „sam w sobie, przeciw własnemu dziełu i przeciw sztuce prawdziwej hodował zaród zniszczenia“. Któż powiedział szczerzej tę bolesną prawdę? W każdym razie niewielu było takich, którzy mówili o niej wcześniej.

Zabierał Porębowicz nieraz głos i na tematy późniejszych zjawisk literackich: omawiał przekłady Staffa z poezji francuskiej (*Przegląd Warszawski* 1924 nr. 37); charakteryzował Boya jako krytyka z okazji jego książki o Moliere (tamże); z entuzjazmem (w którym, muszę przyznać, nie mogę za nim podążać) pisał o *Żywych kamieniach* Berenta (*Tygodnik Il.* 1919 nr. 35) i o przekładach p. Dicksteinówny z Carducciego (*Przegl. War.* 1924 II)... Wspomnieć też należy jego sprawozdania ze studjów historyczno-literackich. Nigdy nie były one zdawkowe, wskazywały nowe punkty widzenia, wydaniały nowe odcienie. Doskonale zwykle chwytaly i określały naturę autorów (jak pysznie np. został scharakteryzowany Windakiewicz w *Kwart. Hist.* 1894).— Sądy swoje wypowiada Porębowicz otwarcie, w słowach najwyraźniejszych, bez „przyjacielskich“ ugrzecznień i przymilań; za wzór godności pisarskiej może służyć jego negatywna ocena dwóch prac Chmielowskiego (którego jak szacował — dał dowód, dedykując mu „w hołdzie i wdzięczności“ swojego Calderona). Ujemny znowu stosunek do tej książki Zdziechowskiego o Byronie nie przeszkodził Porębowiczowi widzieć w niej „szerokości horyzontu“, „programowości pomy-

słu“, „żarliwości prawie apostołskiej“, „przejrzystości i wdzięku artystycznego“.

W sferę techniczno-artystycznych zagadnień najnowszej już poezji prowadzi nas szkic *Zapomniane harmonje* (druk. w *Museionie* 1913 z. XI), poświęcony rozważaniom na temat rymu i asonansu. Przypuszczam, że nie był Porębowicz pierwszym, który odczuwał pewne wyczerpanie tradycyjnego polskiego rymu, ale chyba pierwszy o tem pisał. Już niektóre jego przekłady *Pieśni ludowych* stanowiły praktyczną próbę posługiwania się w szerszej mierze asonansem; teraz uzasadniał ją teoretycznie. Mówił o znaczeniu asonansu w poezji starofrancuskiej i hiszpańskiej, określał jego działanie estetyczne („granie słowem na jednej lub dwu końcowych samogłoskach wiersza przy ciągłej a dobranej odmianie sąsiednich spółgłosek“), charakteryzował prymitywny asonans spotykany w polskiej poezji ludowej i uzasadniał możliwość bardziej artystycznego jego rozwinięcia („przecież język nasz jak rzadko drugi jest bogaty w elementy zgłoskowe, doskonale nadające się do wypracowania asonansy, nawet wybrednemu smakoszowi miłej. Trzeba jednak urobić ją, jak się z róży polnej urabia królową ogrodów“). Wywód był poparty eksperymentem, w postaci asonantycznego przekładu kilku urywków średniowiecznej epiki francuskiej. Oto np. fragment z pieśni o Wilhelmie Krzywonosym. Rycerz Gerard spieszy po posiłki dla Wilhelma:

...Pieszko brnie naprzód, wlecze się i ślania.

— Wielki był upał gorącego lata

I dzień przedługi; trzy dni był bez jada,

Trzy dni już nie pił, gorączka w nim pała.

Zródła ni studni niema za skarb świata,

Lecz słona, z morza wylana żuława.
 Zbroja ciężarem przywarła do ciała.
 Z ust mu się wyrwie żalem taka skarga...

Późniejsze asonanse poezji polskiej ukształtowały się pod wpływem innych wzorów i w inny sposób. Porębowicz wszelako musi być uważany za ich prekursora (wraz z Langem, który napisał jeden asonantyczny wiersz w cyklu *Rozmyślań*) i za pierwszego teoretyka.

5.

Zaczawszy od wspomnień czytelnika, nie mogę pominąć wspomnień ucznia. Byłem nim krótko: przez jedno tylko półrocze, ale jest mi ono dobrze pamiętne, zwłaszcza że było to pierwsze moje półrocze uniwersyteckie.

W owym czasie nie było u nas jeszcze publikacyj, poświęconych technice i metodyce studjów wyższych. Wszystkie prawie wiadomości z tego zakresu zdobywało się praktycznie, albo drogą tradycji. Te i owe sprawy były wprawdzie czasem poruszane w pismach, w t. zw. korespondencjach uniwersyteckich (jedna z takich korespondencyj, drukowana w feldmanowskiej *Krytyce*, wywołała nawet duże wzburzenie w Uniwersytecie Lwowskim), o tem i o owem mówiło się na zebraniach informacyjnych, z początkiem roku akademickiego urządzanych przez stowarzyszenia studenckie; te przygodne improwizacje wszelako dalekie były od rozstrzygnięcia wszystkich wątpliwości, dręczących tego, który pierwszy raz ze światem uniwersyteckim wchodził w styczność. Szczególniej trudno było im trafić w sedno strapiień tych z nas, co — przyjechawszy z innej

dzielnicy — znajdowali się nagle w środku zupełnie inaczej urządzonego życia, w warunkach uformowanych przez odmienny system szkolny. Przeskok był raptowny. Jak się do nowych okoliczności dostosować? Czego się uczyć? Jak? Od czego zaczynać? Były to zmartwienia nielada, które się przeżywało z dramatyзмом właściwym „goryczy wiośnianej“ lat ośmnastu. Ileż godzin się przegadało, ile nocy samotnie przechodziło w rozmyślaniach na temat: jaki w tem sens? czy ja się do tego nadam? i t. p.

O seminarjach nie wiedziało się wiele (ich organizacja zresztą zespalająca w jednej pracowni studentów wszystkich poziomów nie czyniła ich przystępnymi); tem żarliwiej chodziło się na wykłady, spodziewając się znaleźć rozplątanie wszystkich dręczących zawilosci w żywym słowie głośnych profesorów. Ile też od tych wykładów zależało!

Wykłady! Drogą własnych dopiero doświadczeń trzeba było odkrywać jak wiele różnych odmian obejmuje to pojęcie, jaka rozmaitość rzeczy mieści się tu pod jednym wyrazem. We Lwowie ówczesnym można było wyróżnić dwa główne rodzaje: wykłady metodyczne i wykłady informacyjne. Typ skrajny w rodzaju pierwszym polegał na założeniu, że profesor nie ma wcale wykladać właściwego przedmiotu, a tylko dawać wstęp do niego (*eine Einführung*, jak się uczenie dorzucało „dla wyjaśnienia“). W duchu tej teorii słuchałem np. przez rok wstępu do literatury średniowiecznej, w którym nic nie było o literaturze. Była to demonstracja idealnej metody, ucząca jak trzeba rzecz ze wszystkich stron obchodzić, jeżeli chce się ją dokładnie zobaczyć. T. zw. „literat“ nabierał przeświadczenia (niewąt-

pliwie pożytecznego) o niezbędności czytania książek nieliterackich. Ten gmach metody jednak czasem przytłaczał i budził refleksję: jeżeli każda praca wymaga tak rozległych przygotowań, to czy wogóle w ograniczonym czasie można co zrobić? — Innym typem były wykłady demonstrujące metodyczność przykładowo — na właściwym materiale. Były one zwykle fragmentaryczne, i zazwyczaj dotyczyły najbliższego terenu własnych studjów badawczych profesora. Mniejsza było o to, gdzie się zaczynały i na czym się kończyły: główną ich wartością być miało, że pokazywały z jakiej materji i jakim trybem „robi się“ wykład (identyczny w tym razie ze szkicem studjum naukowego).

Ilościowo przeważały wykłady drugiego rodzaju, w których mniej jawnie chodziło o naukę metody, wyraźnie natomiast o podanie pewnego zasobu wiadomości. Jedne z tych wykładów były bardziej systematyczne, inne mniej; dość częsta naogół była w nich skłonność do rozciągania się w wielosemestrowe cykle (pod tytułami takimi jak „Romantyzm polski, część III“ i t. p.).

Wykłady Porębowicza należały również do informacyjnych, ale do odrębnej odmiany: cechowała je bowiem najzupełniej zamknięta kompozycja. Wykład na dany temat nie tylko się zaczynał, ale i kończył w oznaczonym półroczu, i obejmował — w mniej albo więcej zwartem przedstawieniu — całość zakreślonej materji. Takie były przynajmniej te dwa kursy, których wysłuchałem: *Barok w literaturach romańskich* oraz *Literatura francuska w okresie monarchji lipcowej*. Mam do dziś przechowane z tych wykładów notatki i, przeglądając je, widzę nie tylko jak całość tematu była tam za-

okrągłona, ale jak proporcjonalnie był rozłożony materiał. Najwidoczniej Porębowicz miał zgóry obliczoną ilość godzin i według niej dzielił przedmiot. Była to właściwie serja odczytów, które mogłyby być pewno wczasu zapowiedziane z indywidualnymi swemi tytułami. — Choć więc były to wykłady encyklopedyczne, działanie ich wychodziło daleko poza zadania informacji: uczyły architektonicznego ładu, uczyły łączenia wiadomości cząstkowych z uogólnieniami, uczyły ogarniania rozległych dziedzin w wyznaczonych granicach czasu (w tempie dla różnych zresztą tematów różnem). Kurs o romantyzmie np. rozpoczynał się od przedstawienia opinij najnowszych krytyków; zamykał się zaś ogólną charakterystyką, opartą na dokonanym przeglądzie poszczególnych rodzajów literackich i pisarzy. Cechował go przytem pierwiastek aktualności intelektualnej, przejawiający się w ciągłym nawiązywaniu (bądź w postaci polemiki, bądź akceptacji) do świeżych wówczas dzieł Lasserre'a, Seillière'a, Des Granges'a i in. Rysem, który mię dziś szczególnie uderza, było szerokie uwzględnienie pisarzy społecznych: Saint-Simona, Fouriera, Proudhona, Ballanche'a i in. — choć, naturalnie, poezja dominowała, i nawet jej strona techniczna była w niemałej mierze uwzględniona.

Porębowicz mówił spokojnie i niezbyt prędko, od czasu do czasu ożywiając rzecz jakąś dowcipną uwagą, od czasu do czasu ścisząc głos, gdy wypadało mu powiedzieć coś bardziej osobistego. Tak było np. kiedy we wstępie do (późniejszego) wykładu o francuskiej poezji klasycznej mówił: „Jak państwo widzicie, jestem w klasycyzmie zakochany“...

W przeciwieństwie do Kasprowicza, prawie nigdy

nie cytował swoich przekładów, i wogóle dłuższych cytat przytaczał mało. Urozmaicał natomiast wykłady, przynosząc nam do przegładania związane z niemi książki.

Kiedy przypominam sobie te śliczne godziny w sali XIII-ej dawnego gmachu Uniwersytetu Lwowskiego, z drobną postacią schyłego nad skryptem szaro ubranego profesora, usuwają się w cień inne wspomnienia: widzę przed sobą przede wszystkim znakomitego nauczyciela, któremu nie umiem się wywdzięczyć.

PRZYPISKI

ŁAZIENKI A „NOC LISTOPADOWA“ WYSPIAŃSKIEGO.
Pierwsze wydanie tego studjum wyszło osobno w Wydawnictwach Towarzystwa Miłośników Historji w Warszawie (8^o, str. 2 nlb + 71 + 6 kart ilustr.).

Str. 10. Że bóstwa greckie w *Nocy Listopadowej* nie są przywidzeniami realnych aktorów, o tem pisał już Jan Sten (O *Wyspiańskim*, b. r.); podobnie J. Kotarbiński (*Pogrobowiec romantyzmu*, 1909). Pokrewieństwo z *Ilijadą* wskazał Kotarbiński i J. Pietrzycki (*Powstanie listopadowe w dramatach Wyspiańskiego*, 1909), a wyczerpująco objaśnił T. Sinko (*Antyk Wyspiańskiego*, 1916, II wyd. 1922). Niektórzy krytycy mylnie do bóstw zaliczyli i Satyrów ze sceny teatralnej, którzy są przecie, wedle wyraźnej informacji tekstu, aktorami „z mającego się odegrać baletu“.

Str. 11. O słabości intuicji językowej Wyspiańskiego pisał już Chmielowski (*Charakterystyki literackie*, wyd. „Wiedza i Życie“, 1902, str. 169—178). Na błędne jego archaizmy zwracał uwagę Roman Zawiliński w *Poradniku Językowym*, 1905, Nr. 5. W późniejszych czasach obszerniejsze uwagi O *niektórych osobliwościach języka Wyspiańskiego* przedstawił (w *Języku Polskim*, 1927, Nr. 1 i 2) Z. Klemensiewicz, stosując zresztą terminologję wysoce eufemistyczną („obce językowi literackiemu uproszczenia“, „wyrównanie właściwe mniej starannemu językowi literackiemu“, „osobliwości“, „forma ta.... przekracza czasem u poety zakres usprawiedliwiony“, „wykolejenia“, „przemieszczenia.... czasownika z jednego typu koniugacyjnego do innego“, i t. p.).

Str. 12. O muzykałności Wyspiańskiego: H. Opieński: *Jego barfa muzyczna* (w *Nowej Gazecie*, 1907, Nr. 352); tenże: *Młodość Wysp.* (w tenże piśmie, 1907, Nr. 367, dodatek); J. Oksza: *Z młodzieńczych lat St. Wysp.* (w *Przeglądzie Narodowym*, 1909, t. III).

Str. 14—18. Związek bóstw z dramatem historycznym. Wedle J. Lorentowicza (*Nowa Gazeta*, 1908, Nr. 556) figury z mitologii miały dla Wyspiańskiego znaczenie tylko tech-

niczne: jako środki do wytworzenia nastroju monumentalności. „Greckość [tych] symbolów Wyspiańskiego — pisze — nie ma nic wspólnego z epoką powstania 1830 r.“, ani z tłem. Wedle J. Pietrzyckiego, inaczej: bogowie starożytni *Nocy Listopadowej* „są kształtem tych myśli, które budzą się we wstającym narodzie“. Poglądy cytowane w tekście głównym przedstawione są w pracach następujących: J. Kotarbiński: *Pogrobowiec romantyzmu*; A. Mazanowski: *St. Wyspiański* (Charakterystyki literackie), Złoczów b. r.; A. G.-Siedlecki: *Księżna Łowicka w „Nocy Listopadowej“* (*Tygodnik Illustr.*, 1915, Nr. 48); Stan. Lack: „*Noc Listopadowa*“ (*Nowe Słowo*, Kraków 1904; przedruk w *Studjach o St. Wyspiańskim*, Częstochowa 1924); A. Grzymała-Siedlecki: *Wyspiański*, 1909 (II wyd. 1919, str. 69 i 202); T. Sinko: *Antyk Wyspiańskiego*, 1916, str. 170 (II wyd., 1922, str. 220, uwzględnia już wyniki niniejszego studjum; podobnie są one uwzględnione we wstępie do V tomu zbiorowego wydania *Dzieł Wyspiańskiego*, str. X). Do osobliwszych należy myśl A. E. Balickiego (*Przegląd Polski*, tom 170, str. 570): wedle niego, figury bogów greckich w *Nocy Listopadowej* tłumaczą się tem, że „powstańcy z 1831 r., gotując wojnę, ciągle rozmyślali i przed oczyma mieli walkę o niepodległość Grecji. Grecja wtedy była na ustach wszystkich“, a sprzyjano jej tak „dla jej przeszłości“. Sinko zwrócił uwagę na ważną okoliczność: belwederczycy sceny misterjów nie widzą, nie reagują na nią i ani słowem o niej nie mówią.

Str. 18—20. O Ł a z i e n k a c h podstawowe prace informacyjne: F. M. Sobieszcańskiego artykuł w Orgelbrandowskiej *Encyklopedji Powszechnej* w tomie XVII (1864); Władysława Tatarkiewicza *Pięć studjów o Łazienkach Stanisława Augusta* (1925), Alfreda Lauterbacha *Warszawa* (1925), R. Przeździeckiego *Varsovie* [1927], A. Somowa *Katalog kartin nachodiaszczichsia w impieratorskom Łazienkowskom dworcie* (Warszawa 1895). — Stan. Lack w opisie Łazienek popełnił dwie omyłki: drzewa na dalszym planie planszy z okładki *Nocy List.* wziął za jakieś wzgórze „niebieskawe“, a posąg Wisły przedstawił w słowach: „Ceres gdzieś na stawie [?] ze złotemi [?] kłosami“ (*Studja o Wysp.*, str. 183). A. G.-Siedlecki pisze o Łazienkach w wyd. 1909 na str. 37 i 136 (w wyd. 1919 str. 70 i 200), T. Sinko w wyd. 1916 na str. 170 (w wyd. II str. 220: redakcja zmieniona). — Najszerzej znaczenie pierwiast-

ka terenowego w *Nocy List.* roztrząsnął Juliusz Saloni w opracowaniu utworu w wydawnictwie *Wielka Biblioteka* (1930); poszedł nawet bodaj trochę za daleko, przypuszczając, że Wyspiański mógł przyglądać się posągom nad północnym portykiem pałacu (t. j. od strony pomnika Sobieskiego). Zważywszy czas i warunki, w jakich poeta Łazienki zwiedzał, nie wydaje się to prawdopodobne, aczkolwiek przypuszczenie takie jest kuszące, bo stoi tam i Minerwa (Pallas) i Mars (Ares).

Str. 20. Data bytności Wyspiańskiego w Warszawie wie mylnie oznaczona jest jako r. 1897 przez F. Hoesicka (*Kurjer Warszawski*, 1907, Nr. 336) i J. Okszę (*Przegląd Narodowy* 1909, t. III). „Jedynie trzy listy Wyspiańskiego z Warszawy — jak informuje A. G.-Siedlecki (*Wyspiański*, 1909, str. 36; II wyd. str. 69) — noszą datę pierwszych dni lutego 1898 r.“. Dwa z tych listów (pisanych do L. Rydła) przytoczył Wincenty Trojanowski w *Odrodzeniu*, 1910, Nr. 30, a powtórzył w książce *Wyspiański: artysta — człowiek — życie* (1927). Wyspiański urządzał wtedy w Warszawie wystawę swoich kartonów witrażowych. Wiadomości o niej podają pisma warszawskie z lutego 1898 r. *Tygodnik Ilustrowany* w Nr. 6 (z 5 lutego) w rubryce *Z malarstwa* pisze o krótkim pobycie artysty w mieście jako o wiadomości najświeższej: „Bawili w Warszawie: laureat krakowski Stanisław Wyspiański oraz Józef Mehoffer“.

Str. 21. Spostrzeżenia meteorologiczne, dokonane w ciągu lat 1897—1900, ogłoszone zostały w *Pamiętniku Fizjograficznym* w t. XVIII, i w osobnej odbitce.

Str. 26. P o m n i k J a n a III. Połączenie tego motywu z motywem rafaellofskiego Heljodora wyjaśnił pierwszy St. Lack (w studjum z 1904 r. i w *Uwagach o „Nocy Listopadowej“*, ogłoszonych w *Krytyce* 1908, t. II). Po nim pisał o tem Sinko w *Antyku Wyspiańskiego*.

Str. 30. D a t y p o w s t a w a n i a r ó ż n y c h c z ę ś c i *Nocy List.* są nam wiadome dzięki wspomnieniom Adama Chmiela (p. t. *Ze wspomnień „Nocy Listopadowej“*, ogłoszonym w *Krytyce* (1908, t. II), oraz notatkom w rękopisach poety (ogłoszonym w przypisach tomu V zbiorowego wydania). Najwcześniej, i najwidoczniej niezależnie jeszcze od koncepcji całości dzieła, powstała scena pożegnania Demetry z Korą (lokalizowana początkowo „na scenie

Teatru Króla Stanisława Augusta w ogrodzie łązienkowskim“); bruljon jej nosi datę 20. 2. 1900. Plan całości utworu został (wedle Chmiela) ułożony 14 listopada 1901 r. 24 listopada tegoż roku miał już Wyspiański napisaną pierwszą scenę, acz jeszcze nie była wykończona. Scena II ma w rękopisie datę: listopad 1901. 7 grudnia opowiadał poeta Chmielowi o scenie w Teatrze Rozmaitości. 17 grudnia mówił już o całym szeregu innych scen, mianowicie — o scenie ogrodowej, „scenie klótni Pallady z Marssem“, „przewiezieniu poległych przez Charona“ i o scenie w mieszkaniu Lelewela; powiadał, „że ma już napisane ustępy“ z tych scen. Części utworu były drukowane w r. 1902 w *Krytyce* i w *Epitaphium Sewera*. Druk wydania książkowego ukończony został 15 czerwca 1904.

Str. 49. Symbolikę sceny VIII A. G.-Siedlecki (*Wyspiański*, I wyd. str. 119, II wyd. str. 158) ogranicza do początków powstania. Sen Aresa to wedle niego paraboliczne przedstawienie obojętności ogółu polskiego dla zapału podchorążych.

O „PRZEPIÓRECZCE“ ŻEROMSKIEGO. Szkic ten ogłoszono po raz pierwszy w postaci trzech artykułów w dzienniku *Warszawianka* 1925 r. w Nr. 63, 64, 67; po raz drugi w osobnej broszurze (Warszawa 1925, nakładem „Naszej Księgarni“, 16^o, str. 27).

ŻEROMSKI I ŚWIAT KSIĄŻEK. Rzecz tę drukowano w krótszej redakcji w *Przeglądzie Współczesnym* Nr. 51, a nieco rozszerzoną w odbitce bibliofilskiej (Kraków 1926, nakł. Drukarni „Czas“, str. 35). Redakcja obecna jest jeszcze znacznie obszerniejsza.

Str. 85. Od A. Patkowskiego, znawcy tradycyj kielecko-sandomierskich słyshałem, że z a m i ł o w a n i e do książek wyniósł Żeromski już z domu rodzinnego. Jego ojciec posiadał podobno wcale znaczną biblioteczkę. Żeromski wspominał z niej zwłaszcza stos zeszytów *Pamiętnika Sandomierskiego*. W Kielcach podobno żyje jeszcze pamięć o tem, jak Żeromski jako uczeń gimnazjum wykupywał rzadsze książki w miejscowej antykwarni. — Od A. Patkowskiego również mam wiadomość, że Żeromski w latach szkolnych zaczytywał się w *Mickiewicz* u i ogromne z niego ustępy umiał na pamięć. — *Księga pamiątkowa Kielczan* (1925)

opowiada, jak Żeromski deklamował *Maraton* Ujejskiego. — T[omasz] R[uśkiewicz] wspomniał w tejże *Księdze*, że przyszedł autor *Dumy o Hetmanie* jako uczeń VI-ej klasy „z *Jerozolimą Wyzwoloną* Torquata Tassa nie rozstawał się wcale“.

Str. 105. Co do *Benedetta Crocego* zaznaczyć warto, że Żeromski nie cenił tego pisarza. „Teraz kupiłem sobie — pisze w liście z 27. X. 1913 — jedną książkę włoską Benedetto Croce p. t. *Cultura e vita morale*, czytam ją, ale przekonywuję się, że dosyć jest płytki ten filozof. Dziwna rzecz, jak wszyscy zależni są od tego Sorela.... i jak znowu ten Sorel przelatuje od jednego do drugiego końca“.

Str. 109. *Metoda cytata* w utworach wcześniejszych bywała stosowana przez Żeromskiego raczej humorystycznie (w duchu starej tradycji powieściowej). Tak więc np. w *Szyzofowych pracach* dla scharakteryzowania ludności Gawronek jest cytowany Liwjuż, a o książkach polskich, zabronionych na „stancjach“ uczniowskich, powiedziane jest, że mogłyby przemawiać słowami warjata z powieści Gogoła. Podobnie jest cytowane zdanie z *Don Kiszota* w noweli *W sidłach niedoli*. Humorystyczny charakter, *comme de raison*, ma porównanie sceny w *Cieniach* do sceny z *Don Juana* Byrona. Inna asocjacja z *Don Juanem* znajdzie się później w *Charitas* (à propos pani pisarzowej — w ustępie o pobycie Granowskiego w pieczarze). W podobnie humorystyczny sposób wspomina też Żeromski w *Wybiegu instynktu* Herodota.

Str. 111. *Cytaty z poetów* są u Żeromskiego częste i zestawienie podane w głównym tekście nie wyczerpuje ich liczby. Niektóre z tych cytata mają formę drobnych rozmiarami aluzyj. Np. czytamy w *Pomyłkach*: „Triumf mój bywał tak niewidoczny, niedostrzegalny, że się zmieniał w krótki, mały, samotny półśmiech, istny punkt geometrów“. Ten archaiczny „punkt geometrów“ to wyrażenie z mickiewiczowskiego czterowiersza *Bóg* (ze *Zdań i uwag*): „Nie jest punkt geometrów długi ni szeroki, a jednak wszystkie tworzy linije i boki“... Cały ten czterowieś cytował wcześniej Maurycy Zych w *Mogile*. Rzecz ciekawa, że w cytatach czasem Żeromski nie krępuje się względami na chronologię. Cedro np. myśli pod Roncevalles o pieśni, określonej według *Wallenroda*, jako ta, „co uszła cało“, a Rafał (w rozdziale *Jaz*) myśli słowami

Pieśni Janusza: „Co mi tam. Niemasz pana nad ułana, a nad lance niemasz broni“.

Str. III. Bibliję przytacza Żeromski w różnych przekładach i w różny sposób. Cytaty biblijne z Eklezjasty i „najzacniejszej pieśni Salomonowej“ w *Ludziach bezdomnych* pochodzą z Biblii brzeskiej (1563 r.), z pewnemi tylko modernizacjami. Żeromski cytuje np. „Wszystko idzie na jedno miejsce, a wszystko jest z prochu“ (*Eccl.* III, 20); w tekście 1563 r. brzmi to prawie tak samo: „Wszystko idzie na jedno miejsce, a wszystko iesth z prochu“. Czasem zmiany są znaczniejsze. Tak np. czytamy w „dzienniczku Joasi“: „I któż to jest, który wychodzi z puszczy, jako słupy dymu, kurząc się od mirry, od kadzidła i od wszystkich prochów wonnych“ (*Cant.* III, 6); w tekście 1563 r. brzmi to tak: „Y która to iest, która wychodzi z puszczye iáko słupy dymu kurząc się od mirrhy y od kádzidła, y od wszystkich prochow wonnych?“ — Werset *Eccl.* III, 19 brzmi u Żeromskiego: „Takowyż przypadek schodzi na ludzi jako i na zwierzęta, gdyż jako zwierzę tak i człowiek umiera i jednakowego ducha mają wszyscy, a niema nic w człowieku przed bydłciem, bo wszystko jest próżność“; — w Biblii brzeskiej: „Albowiem thákowyż przypadek przychodzi na ludzi iáko y na zwierzęta, gdyż iáko umiera ono, thak y ten umiera, y jednákiego ducha máią wszyscy, a nie ma nic człowiek przed bydłciem, bo wszystko iest próżność“. W innych wypadkach cytuje Żeromski przekład Biblii gdańskiej 1632 r., np. *Apoc.* VI, 4: „I wyszedł drugi koń rydzy“ i t. d., albo *Mat.* V, 39: „Ja wam powiadam, żebyście się nie przeciwili złemu“ (obydwie cytaty w *Dziejach grzechu*); czasem Wujka (nie bez przycinaczeń znowu, np. w *Urodzie życia*: „Gdzie skarb twój, tam serce twoje“ [*Mat.* VI, 21], co u Wujka brzmi: „Abowiem gdzie jest skarb twój, tam jest i serce twoje“). Czasem daje Żeromski własne skombinowane parafrazy dawniejszych tłumaczeń, dokonane może jeszcze z pomocą tekstu łacińskiego. Tak np. zdaje się być z dwukrotnie cytowanym w *Dziejach grzechu* werselem *Job* XIV, 2: „Jak kwiat człowiek powstaje i skruszon bywa. Przemija jako cień“... (wedle wulgaty: „*Qui quasi flos egreditur et coneritur, et fugit velut umbra*“...); wedle Biblii brzeskiej brzmi to: „Wyrasta iáko kwiatek y bywa podóiet, przemiiia iáko cień“; wedle Wujka: „Który wychodzi jako kwiat i skruszony bywa, a ucieka jako cień“; zakończenie

(„a nigdy nie trwa w tymże stanie“) idzie już prawie wiernie za Wujkiem („i nigdy nie trwa w tymże stanie“). O skrupulatności Żeromskiego w traktowaniu tekstów biblijnych świadczy jego korespondencja z okresu pracy nad *Nawracaniem Judasza*. „Gdybyście mogli — pisze do syna swego Adasia z Castiglioncello 18. IX. 1913 — wyszukać mi Nowy Testament... bardzo mi jest potrzebny rozdział Kuszenie Chrystusa na puszczy. Strasznie byłbym za to wdzięczny, gdybyście mogli mi to na krótko przysłać“. W kartce do żony z 28. IX. 1913 znajdujemy już podziękowanie za przyslaną biblię: „Bardzo mi się teraz przydała i w sam czas przyszła, bo właśnie teraz dla swego utworu potrzebowałem gruntownie ją przeczytać. To też teraz robię“. A dalej: „Gdyby się udało dostać protestancką, radbym był bardzo, bo tam są może różnice i wyjaśnienia niektórych rzeczy inaczej tłumaczonych“. W liście z następnego dnia (29. IX. 1913), pisanym do syna, czytamy o tem samem, z dodatkiem: „Przytem ta książka bardzo mi jest pożyteczna i dla języka, starożytnych zwrotów i wyrażeń“. 2. X. 1913 otrzymał Żeromski i biblię „protestancką“ (t. j. najoczywiściej jakiś przedruk przekładu z 1632 r.). Rzecz ciekawa, iż przekład ten bardziej mu się podobał, niż przekład Wujka (bo ten chyba dostał był z Zakopanego jako pierwszy): „bardzo mi się przydała Ewangelja (pisze 10. X. 1913 z Florencji), szczególnież ta druga, protestancka, bo przekład znakomity i całe pismo ze wszystkimi szczegółami“.

Str. 115. Że Żeromski cytował z pamięci, tego dowodzą drobne omyłki w jego cytatach, np. w urywku *Jagody Lenartowicza*, przytoczonym w *Nawracaniu Judasza*, albo w kilkakrotnie przytaczanym początku *Bema pamięci żalobnego rapsodu* (wszędzie mylnie „załamawszy“ zamiast „złamawszy“). Podobnież i niektóre cytaty z biblii robią wrażenie przytoczonych z pamięci.

PO ŚMIERCI ŻEROMSKIEGO. Skrócony przedruk z *Warszawianki* 1925 Nr. 320.

KRYTYCY ŻEROMSKIEGO. Skrócony przedruk (1) z *Pamiętnika Warszawskiego* 1929, zes. I i (2) z *Wiadomości Literackich* Nr. 351. J. E. Skiwski ogłosił w *Tygodniku Ilustrowanym* 24 sierpnia 1929 (Nr. 34) replikę p. t. *O wielkość Żeromskiego*.

JAN KASPROWICZ. Rzecz ta była drukowana w *Przeglądzie Współczesnym* Nr. 53 i w odblasku (Kraków 1926, str. 35).

Str. 191. O przekładach kasprowiczkowskich rzeczowe uwagi znaleźć można w książce Władysława Tarnawskiego *O polskich przekładach dramatów Szekspira* (1914, str. 182—189) i w artykule Józefa Birkenmajera *Kasprowicz jako tłumacz tragiczków greckich* (w *Myśli Narodowej* 1925 Nr. 13).

Str. 192. Język Kasprowicza ma pewne właściwości „poznane”. Do najczęściej spotykanych należą wyrażenia „tu stąd”, „tam dotąd” i t. p.: „Z dalekiej tu się dotąd przybliżałem strony” (Z *nizin* w zbiorze *Anima lachrymans*), „Wysłać tutaj stąd” (przekład *Hamleta* IV, 2), i t. d.

Str. 194. *Marcholt* męczący jest zarówno przez gadulstwo wszystkich występujących postaci (nie tylko bohatera tytułowego), jak przez zawziętą przekorną chłopszczyznę, koncepty arcyrubaszne (rzyci, łajna nieustanne, kobieta przyrównana do zlewu i t. p.), jak przez kręciek powtarzań, jak wreszcie przez wysiłki humoru — najplonniejsze, („Mam randewu! Niech wcienniasty! — Jak się tu do tego wziąć? — Na posłdkach bracie siądź — albo wznies się do — niewiasty! — Popod same wznies się nieba!” i t. d. — bardzo długo; „Mędrzec stary, ale jary — nie wiedział, gdzie są Szafary, — myśli sobie: — Co ja zrobię? — świat cały mi w oczach rwie się!”); z wielkimi sprawami miesza się tu tańsza satyra na biurokrację i t. p.

ANTONI LANGE JAKO POETA. Rozszerzony przedruk z *Pamiętnika Warszawskiego* 1929, zesz. 1.

POEZJA EDWARDA SŁOŃSKIEGO. Skrócony przedruk z *Warszawianki* 1926 Nr. 203.

PERZYŃSKIEGO „RAZ W ŻYCIU”. Przedruk z *Warszawianki* 1926 Nr. 38.

EDWARD PORĘBOWICZ. Przedruk z *Przeglądu Współczesnego* Nr. 131.

SPIS RZECZY

	Str.
ŁAZIENKI A „NOC LISTOPADOWA“	5
O „PRZEPIÓREKACH“ ŻEROMSKIEGO	64
ŻEROMSKI I ŚWIAT KSIĄŻEK	80
PO ŚMIERCI ŻEROMSKIEGO	126
KRYTYCY ŻEROMSKIEGO	
1. J. E. SKIWSKI	130
2. S. ADAMCZEWSKI	140
JAN KASPROWICZ	148
ANTONI LANGE JAKO POETA	196
POEZJA EDWARDA SŁOŃSKIEGO	216
PERZYŃSKIEGO „RAZ W ŻYCIU“	222
EDWARD PORĘBOWICZ JAKO KRYTYK	229
PRZYPISKI	262



INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-350 Warsaw, ul. Nowy Świat 7.
Tel. 26-68-63

F
5808