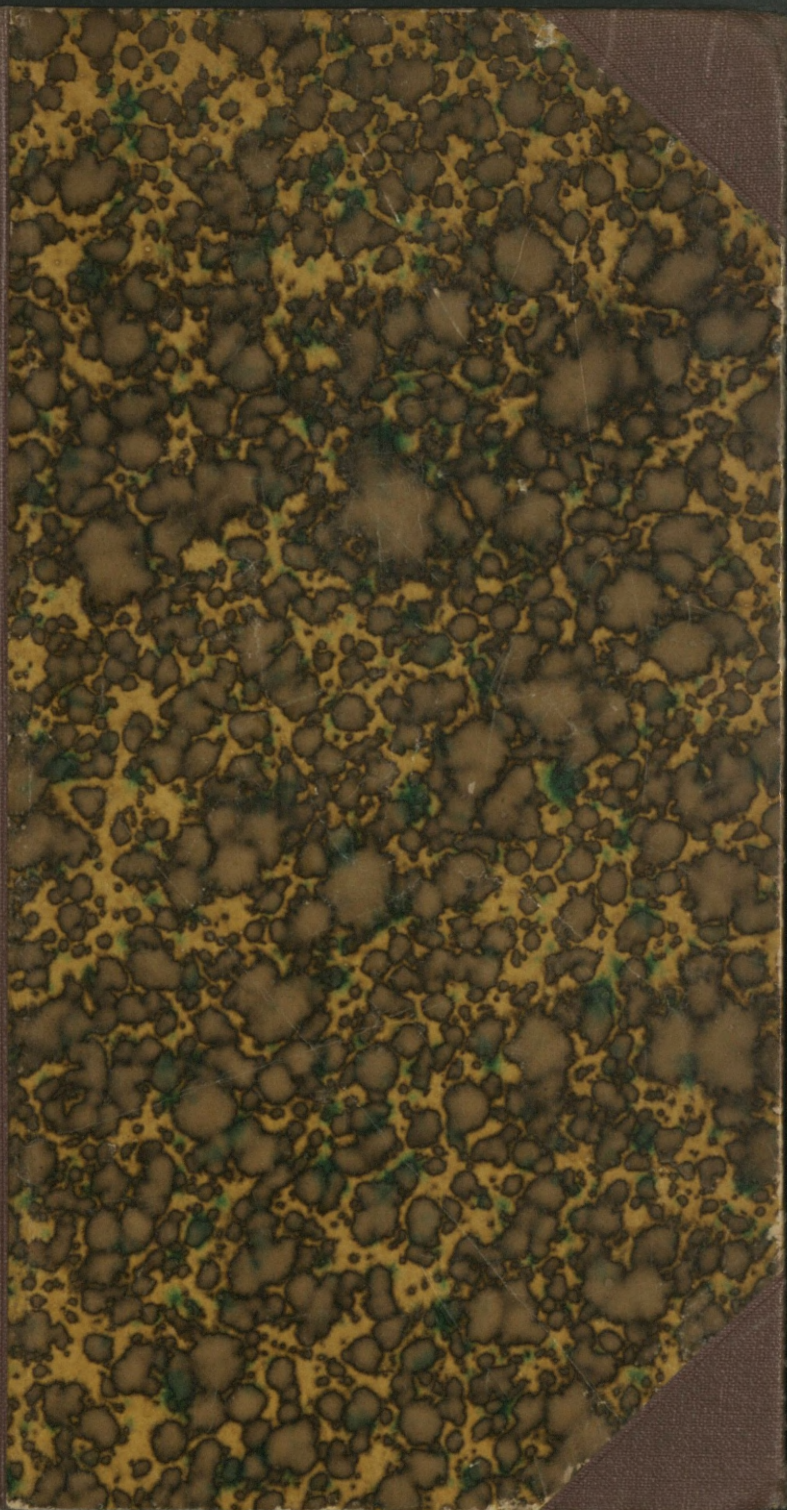
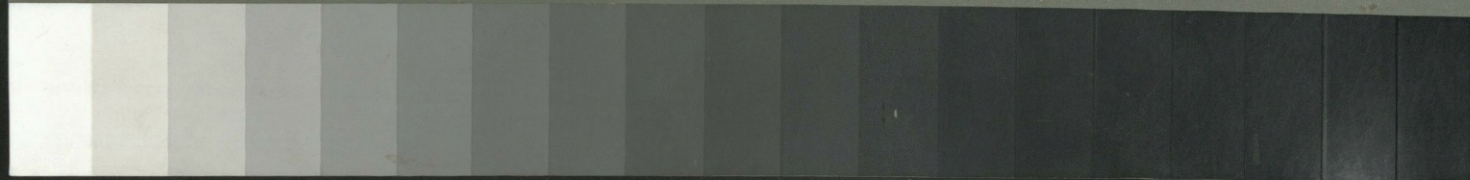
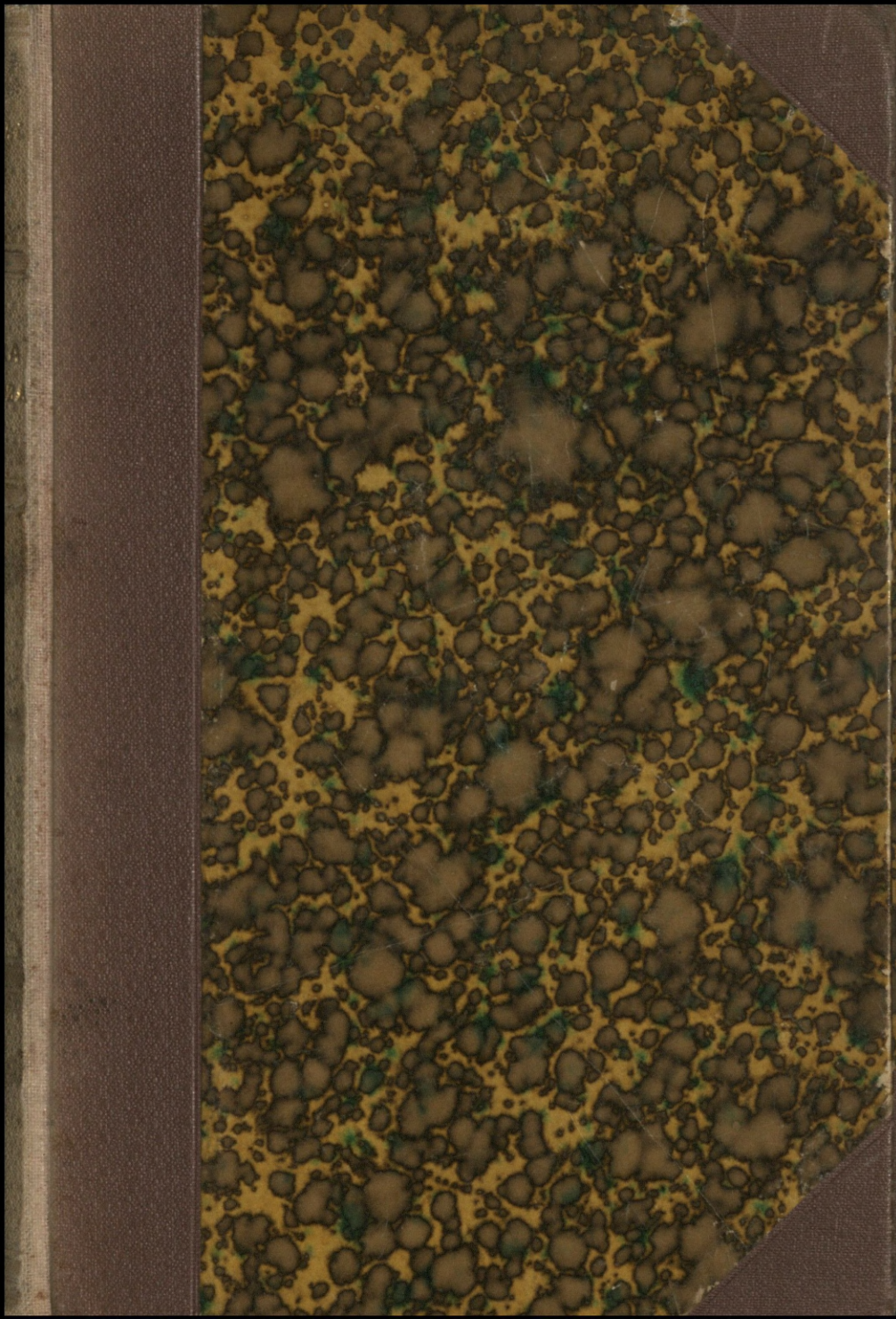


Grey Scale #13



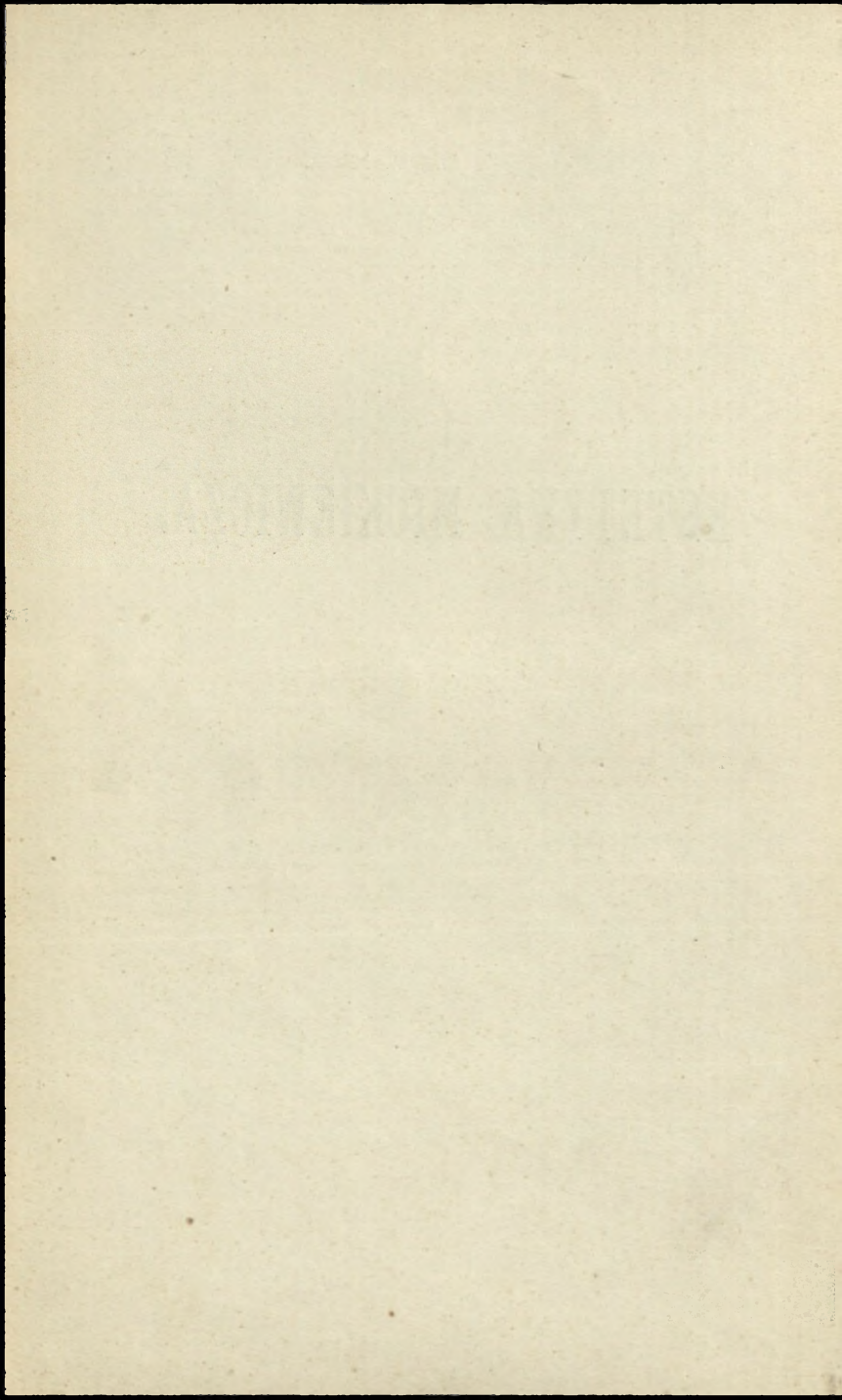
A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19





N. W. Dittmar

ESTETYKA MICKIEWICZA.



Dr. PIOTR CHMIEŁOWSKI

ESTETYKA MICKIEWICZA.

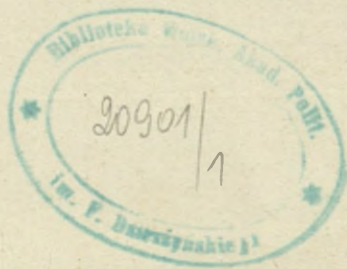


LWÓW


NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA.

1898.

884



Z DRUKARNI „SŁOWA POLSKIEGO“ WE LWOWIE
pod zarządem Z. Hałacińskiego.

 Nie posiadamy dotychczas nawet próby krytycznego przedstawienia zmian, jakim u nas w ciągu wieków ulegały pojęcia estetyczne, nie możemy więc pod tym względem mieć jasnego i dokładnego wyobrażenia, o ile byliśmy tylko odgłosem teorii obcych, a o ile własny dorobek wnieśliśmy do tej dziedziny.

Nasze historye literatury nadzwyczaj mało i bardzo powierzchownie zajmują się sprawą zapatrywań estetycznych w różnych okresach rozwoju piśmiennictwa, a nasze monografie wyłącznie jeszcze dotychczas obracają się w kole gromadzenia i roztrząsania czysto faktycznych danych, odnoszących się do pewnego pisarza, czy to wziętego samego w sobie, czy też w stosunku do innych autorów swojskich lub obcych. Dbamy o dokładne i ściśle oznaczone daty biograficzne i bibliograficzne, staramy się o wyczerpujący rozbiór twórczości poetyckiej naszych mistrzów, śledzimy źródła ich natchnień. Dobre i pożądane są to rzeczy, znamionują one wzrost metody krytycznej badania; nie myślę bynajmniej od nich odstręczać, ale sądzę, że należy je koniecznie uzupełnić dochodzeniem,

jakie i skąd brane były lub się rodziły teoretyczne podstawy mniemań i poglądów autorów naszych; tym tylko bowiem sposobem będziemy mogli zrobić sobie pojęcie, czy i o ile twórcy nasi mieli zupełną „świadomość“ albo raczej „samowiedzę“ swojej twórczości.

Chciałbym w pracy niniejszej zrobić w tej mierze początek, chciałbym wykazać kolejne przetwarzanie się pojęć wielkiego inicjatora nowego kierunku w poezji naszej, który nie tylko samą twórczością swoją, ale także i teoretycznymi poglądami, lubo skąpo i niesystematycznie wypowiedzianymi, oddziałał na literaturę ojczystą.

W tych teoretycznych poglądach Mickiewicza zauważyć można cztery ważniejsze doby. W pierwszej jest on wyznawcą teorii tak zwanej klasycznej, w drugiej przedstawia się jako bojownik romantyzmu, który do poezji naszej wprowadza, w trzeciej (od r. 1830 do 1841) przetwarza teorię romantyczną, przenikając ją to pierwiastkami mistycznymi, to wprost przeciwnymi — realistycznymi; w czwartej wreszcie, pod wpływem mesyanizmu, czyni ją całkowicie zależną od poglądów swoich na reformę religijno-społeczną.

Ta ogólnikowa, przedwstępna charakterystyka będzie wyjaśniona i uzupełniona w wywodach, rozbiegających po kolei każdą dobę, a posłużyć winna do zorientowania się w szczegółach, jakie w nich dotknięte być mają.

Część pierwsza.

I.

W czasach kształcenia się Mickiewicza trzy głównie kwestye zaprzętały umysły naszych literatów i poetów: to jest zadośćuczynienie warunkom dobrej epopei, dobrego poematu opisowego czy dydaktycznego i dobrej tragedyi; brak bowiem doskonałych wzorów z trojakięj tej dziedziny poezyi mocno dawał się uczuwać tym, którzy pragnęli przybliżyć literaturę naszą do europejskiej, a właściwie mówiąc do francuskiej, uważanej za najdoskonalszą ze wszystkich. Z tego to źródła płyną przekłady francuskich autorów, nieraz po kilka razy podejmowane (np. „Henryady“ Woltera 3 tłumaczenia, przekłady tragedyi Kornela, Rasyne, Woltera i Krebillona, przekłady poematów opisowo-dydaktycznych Delille'a). Z tego źródła wynikają usiłowania twórczości oryginalnej: Woronicza, który nakreślił sobie plan „Jagiellonidy“, Dyzmy Bończy Tomaszewskiego, który, nie znając tego planu, sam „Jagiellonidę“ napisał, Muśnickiego, który „Pułtawę“ ogłosił, Jędrzeja Świderskiego, który próbował różnych tematów („Galicya oswobodzona“, „Józefada“), Alojzego Felińskiego, który nad „Barbarą“ tyle lat przepędził, Fran-

ciszka Wężyka, który „Okolice Krakowa“ opiewać zaczął (w „Pamiętniku Warszawskim“ 1809). Z tego wreszcie źródła pochodzą teoretyczne rozprawy, w których starano się rozwinąć zasady sztuki, jakim odpowiadać miały upragnione przez wszystkich utwory. Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Warszawie podjęło plan zbiorowego opracowania dzieła o literaturze na wzór Laharpe'a, a poszczególni jego członkowie w części przynajmniej plan ten urzeczywistnili. Pilnowano przytem reguł poetyki francuskiej tak dalece, że gdy jeden z młodszych członków, Franciszek Wężyk, w rozprawie o literaturze dramatycznej odważył się zaproponować bardzo lęklive i mało znaczące zmiany co do jedności czasu i miejsca, a prócz tego ośmielił się krytykować mistrzów tragedji francuskiej, rozprawę jego odrzucono.

Mickiewicz kształcił swój smak literacki pod wpływem tych wyobrażeń klasycznych; rzeczą więc było całkiem naturalną, iż przejął się uznaniem dla reguł francuskich, które i w szkole w Nowogródku od ks. Joachima Węckiewicza i w uniwersytecie od Leona Borowskiego¹⁾ słyshał wpajane,

¹⁾ Wiadomo wprawdzie, że Borowski wyraźnie i otwarcie występował przeciw ślepemu i wyłącznemu naśladowaniu smaku francuskiego; wypowiedział to mianowicie dobitnie r. 1820 w swoich „Uwagach nad poezją i wymową“, ale co do reguł poszczególnych, trzymał się, przynajmniej w r. 1815, poetyki francuskiej. I tak w nekrologu Euzebiusza Słowackiego, mówiąc

a które również znajdował w książkach podręcznych o wymowie i poezji jak i w recenzjach utworów poetyckich.

Sposobiąc się w uniwersytecie na nauczyciela wymowy, musiał Mickiewicz ze szczególniejszą pilnością i zajęciem śledzić poglądy estetyczne i rozbiorowi ich nie mało poświęcać czasu¹⁾. Zwłaszcza od jesieni r. 1817, kiedy zawiązane zostało w gronie młodzieży uniwersyteckiej towarzystwo filomatyczne, które postawiło sobie za cel wspólne kształcenie się na coniedzielnych posiedzeniach, odczytując i krytykując wzajemnie rozprawy pisane przez członków, widzimy wyraźne ślady takich studyów u Mickiewicza. Sądząc z tytułów rozpraw, a więc z rodzaju tematów obieranych przez młodzież, oraz z ujawnionych niebawem w druku utworów, nie pomylimy się, gdy wyobrażenia estetyczne tej młodzieży zbliżymy,

z powodu przekładu „Henryady“ o jej wartości, ocenia ją podług prawideł pseudo-klasycznych, a chwalać teorię smaku Słowackiego, zaznacza z zadowoleniem, „że umiał uniknąć zbytniego zaciekania w metafizyczne niemieckiej filozofii skrytości“ („Dziennik Wileński“ 1815, I, 20—28). Podobnie w krytyce „Samoluba“, komedyi Niemcewicza, wcale nie powstaje przeciw trzem jednościom i robi uwagę, że liczne nieprawdopodobieństwa, „dla zachowania ściślej jedności miejsca, cierpiane być muszą“ (Tamże II., 82—99).

¹⁾ Zobacz prośbę Mickiewicza do Czartoryskiego z r. 1822 w „Korespondencyi“ poety, IV, 78.

a raczej utożsamimy z zasadami klasycyzmu. Józef Kowalewski tłómaczył autorów greckich, Józef Jeżowski czytał rozprawę o tragikach greckich. Ani jednego wśród tych robót filomatycznych nie znamy tematu, któryby dozwalał przypuszczać, że teorye estetyczne niemieckie przeniknęły do umysłów studenckich w Wilnie pomiędzy r. 1817 a 1819. Mickiewicz na tych posiedzeniach czytał „o piękności“ i „górnosci“¹⁾. Ciekawą byłoby rzeczą wiedzieć, jakie mianowicie rozwijał tu pomysły; o ogóle ich jednak można z góry i napewno orzec, że się obracały w kole zasad poetyki klasycznej, że się opierały w części na tłómaczonym przez Kowalewskiego traktacie starożytnego retora, niby Longina, o górnosci.

Do takiego twierdzenia upoważnia nas teorya epopei, rozwinięta przez Mickiewicza z powodu poematu *Dyzmy Bończy* Tomaszewskiego p. t. „*Jagiellonida*“.

W Wilnie r. 1817 kwestya epopei żywo zaprzętała świat literacki. Dał ku temu pobudkę nauczyciel szkoły winnickiej na Podolu, pan Gwalbert Styczyński, ogłaszając w „*Dzienniku Wileńskim*“ (w zeszyte lutowym, str. 168—202) obszernie sprawozdanie i rozbiór poematu księdza jezuita, Nikodema Muśnickiego, p. n. „*Pułtawa*“. Ponieważ wytknął utworowi temu wiele rażących

¹⁾ Zobacz „*Autografy Mickiewicza*“, ogłoszone przez p. Teodora Wierzbowskiego w „*Bibliotece Warszawskiej*“, 1888, kwiecień, str. 29.

wad i odmówił mu nazwy epopei, zestawiając go tylko z poematami historycznymi Samuela Twardowskiego, jezuita Wincenty Buczyński ujął się w temże piśmie (zeszyt czerwcowy, str. 610 do 648) za zmarłym wierszopisem, usiłując dowieść licznymi cytatami z dzieł prawodawców estetycznych od Arystotelesa do Blaira, że „Pułtawę w rzędzie dobrych epopei kłaść należy“. Styczyński nie pozostał dłużnym w odpowiedzi i dla podtrzymania swego zdania nie szczędził również obszernych przytoczeń z tychże co i Buczyński autorów („Dziennik Wileński“, zeszyt grudniowy, str. 610—633). Polemika ta bardzo wielostronnie oświeciła kwestyą epopei ze stanowiska formalnego w duchu klasycznym. Zanim się jeszcze ukończyła, Styczyński pomieścił w tymże „Dzienniku Wileńskim“ (zeszyt sierpniowy, str. 113—143) sprawozdanie z „Jagiellonidy“ Tomaszewskiego, którą odczytawszy w rękopismie, tak jej pięknnością był zajęty, że z treścią tej „epopei“ pośpieszył zaznajomić czytelników, spodziewając się, iż będzie ona „zawsze mile czytana przez ziomków“¹⁾.

Gdy w kilka miesięcy po tem streszczeniu pojawił się poemat Tomaszewskiego z druku w Berdyczowie, Mickiewicz napisał krytykę jego i prawdopodobnie przedstawił tę krytykę jako roz-

¹⁾ Dr. Antoni J. myli się całkowicie, twierdząc w V-tej seryi swoich „Opowiadań“ (str. 429), że Styczyński dał Tomaszewskiemu „odprawę“ w stylu „szorstkim“.

prawę konkursową do oceny profesora, Leona Borowskiego. Wiadomo, że Mickiewicz za rozprawę w r. 1818 dostał tylko *accessit*. Niebawem, 15 października, zarząd uniwersytetu, oddawszy autorowi „Jagiellonidy“ pochwały w liście pisanym do niego przez rektora Malewskiego, mianował go członkiem honorowym uniwersytetu wileńskiego. Gdy się o tem dowiedział Mickiewicz, który przy końcu swej krytyki powtórzył wprawdzie zdanie Styczyńskiego, że dzieło Tomaszewskiego „jako pamiątka znamienitych czynów narodu naszego z przyjemnością od ziomeków czytane będzie“, ale wogóle dowodził jego małej wartości estetycznej, — postanowił swój rozbiór wydrukować i udał się z prośbą do Lelewela, bawiącego wtenczas już w Warszawie, ażeby jego pracę do „Pamiętnika Warszawskiego“ zaprotegował, dodając, że mu na tem „wiele zależy“. Lelewel uczynił zadość prośbie. „Uwagi nad Jagiellonidą Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego, drukowaną w Berdyczowie roku 1818“ ukazały się w „Pamiętniku Warszawskim“ na r. 1819, w zeszycie styczniowym (str. 70—107) z podpisem: A. N. Mickiewicz.

Stosując się do przepisów krytyki formalnej w duchu klasycznym, Mickiewicz zastanawia się po kolei nad jednością akcji i epizodami, nad bohaterem poematu, nad machiną czyli „dziwnością epiczną“, nad obyczajami, nad połączeniem przygód i „przejściami“, wreszcie nad dykcją. W żadnej ze swych uwag ogólnych nie powołuje się autor na zdanie jakiegoś głośnego teoretyka, ale

tylko na zasady przyjęte powszechnie; w jednym miejscu sobie przypisuje myśl odnoszącą się do „dziwności epicznej“, ale, jak zobaczymy, i ta myśl była już bardzo za jego czasów rozpowszechnioną, tak, że możemy powiedzieć, iż nie pogląd na epopeję, tylko zastosowanie znanych poglądów do „Jagiellonidy“ jest istotną Mickiewicza własnością.

Przypatrzmy się szczegółom.

1. Co do akeyi, Mickiewicz sądzi wraz ze wszystkimi teoretykami, że „epopeja, ażeby zasłużyła na to nazwisko, powinna mieć akeyą ważną i interesującą“, oraz domaga się w niej jedności. Sprawy „ważności“ nie dotyka wcale, niewątpliwie z tego powodu, że treść „Jagiellonidy“, przedstawiającej połączenie Litwy z Polską, czyniła zadość temu warunkowi. „Interes“ poematu zasadza głównie na „dziwności epicznej“ i dlatego mówi o tym przymiocie dopiero w dalszym ciągu recenzji. Przedewszystkiem więc zajmuje się kwestyą „jedności“.

Wspomniawszy, że Tomaszewski, opiewając zjednoczenie Litwy z Polską, nie chciał ominąć żadnej z wojen ówczesnych, które „w różnych miejscach, z różnych przyczyn i w różnym sposobie przedsiębrane, są oddzielnymi i prawie żadnego widocznego pomiędzy sobą związku nie mającymi wypadkami“, silnie zaznacza trudność ułożenia tych zdarzeń w jedną akeyę. „A przecież — dodaje — pewną jest rzeczą, że bez jedności

akeyi ani drama¹⁾, ani epopcja (która w tym względzie jest tylko wielkim dramatem) żadnego interesu mieć nie będą“. Warunki zaś tej jedności tak określa: „Akeya wtenczas się jedną nazywa, kiedy wszystkie, mniejsze nawet zdarzenia, do niej wprowadzone, z jednego rozwijają się punktu, postępują w ciągłej od siebie zależności, wikłają się i rozwiązują nareszcie; opisy zaś i obrazy, za okrąg głównej akeyi wychodzące, są tylko epizodami, które, jakkolwiek potrzebne, przecież w użyciu określone być muszą“.

Zupełnie taksamo mówią o tej jedności akeyi nasi prawodawcy estetyczni, będący zresztą echem tylko zagranicznych, dawniejszych i nowszych. Franciszek Ks. Dmochowski w „Sztuce rymotwórczej“, będącej, jak wiadomo, przeróbką takiejże „Sztuki“ Boala, powiada:

W tem sztuka: umieć związać treść całego wątku,
Zeby wszystko z jednego płynęło początku.
Nie wiele taki zyska, co się rozprzestrzeni
I dom mały nadstawić chce wielkością sieni.
Czasem ubóstwo rodzi zbyteczną obfitość
I tam niesmak nastąpi, gdzie zupełna sytość.

Filip Neryusz Golański w dziele „O wymowie i poezyi“ (edycja trzecia, 1808, str. 561) mówi:

¹⁾ W „Pamiętniku Warszawskim“ wyrazy drama(t) i poema(t) stale są używane w rodzaju nijakim, zgodnie z pochodzeniem tych wyrazów; niewątpliwą jest rzeczą, iż i Mickiewicz w tej dobie nie inaczej je uważał.

„Akeya poematu będzie jednostajna, gdy od początku aż do końca, od zamysłu aż do jego wykonania, jednaż będzie przyczyna, do jednegoż celu dążąca. W tym względzie uważane poema nie może być określone ani długością czasu, ani obszernością miejsca, ani liczbą trafunków, które się rozlicznym sposobem, podług zdania poety, pomnożą: byle tylko tak się wzajemnie z sobą łączyły, ażeby jedne z drugich wypadały“.

Dosyć będzie tych przytoczeń, ażeby wskazać zależność studenta, piszącego krytykę epopei, od wyobrażeń, powszechnie wtedy w świecie literackim u nas przyjętych.

Z kwestyą jedności akeyi połączył Mickiewicz najściślej rzecz o epizodach. Potrzebę ich uznaje z tejsamej przyczyny, co Dmochowski, to jest, że „wyobraźnia nasza, zajęta interesem ciągle wzmagającym się w głównej akeyi, czuje potrzebę mniejszych obrazów, które łatwiej objawszy i piękność ich uczuwszy, wypoczęła i odżywiłaby się niejako“. (Porównaj wiersz Dmochowskiego: „Ciągami rzeczy strużony, tu sobie odpocznę“). Dlatego też zaaniem Mickiewicza „użycie ustępów kończy się na zwolnieniu natężonej uwagi“ i „jakkolwiek wmieszane do głównej akeyi przydają jej różnaitości i wdzięku, same jednak poematu stanowić nie mogą, gdyż takie poema, nie mając żadnego interesu, byłoby, jak powiada Wolter, podobne do ram, w które według upodobania

ustępy nakształt obrazków wstawiać i z których według upodobania dobywać je można“. Gani więc te epizody w „Jagiellonidzie“, które możnaby bez szkody dla treści wyrzucić, a inne na ich miejsce włożyć.

2. Co do bohatera. „Podług prawideł — mówił Mickiewicz — bohater epopei ma być: 1) najważniejszą akcyi osobą, 2) charakterem i dziełami swojemi nad wszystkich innych celować“. Potem obszernie dowodzi, że Jagiełło, bohater poematu Tomaszewskiego, przez całą pierwszą połowę gra tylko „sekundarną rolę i jest często cudzej woli narzędziem“, a potem „jako wielki książę obchodzi nas bardziej dla swojej dostojności, aniżeli dla czynów znamienitych“. Tę ujemną właściwość „Jagiellonidy“ tem stara się Mickiewicz wyjaśnić, „że poeta przerwami i na czas krótki Jagiełłę na scenę wyprowadza; kiedy dla pozyskania palmy zwycięstwa nie dość jest nawet mety dobiec; trzeba ją kilkakrotnie okrążyć, trzeba ze wszystkich stron dać się poznać widzowi, a tego właśnie poeta ze swoim bohaterem nie uczynił, co większa, wyprowadzając go na scenę, prawie zawsze stawia obok osobę, która więcej aniżeli sam bohater interesować zwykła“.

Wymagania krytyka co do bohatera epopei były powtórzeniem, jak sam z góry zapowiada, prawideł obowiązujących. Istotnie F. Ks. Dmochowski w „Sztuce Rymotwórczej“ każe epopei opisywać „dzieje bohatera wielkiego, który przez cnoty swoje, przez oręża dzielność, sprawie

dliwie zarobił sobie nieśmiertelność“, poczem dodaje:

Także enoty pomiernej nie uchodzi chwalić.

Czyliż może nas taki bohater zapalić,

W którym nie szczególnego nie widzisz nad ludzi!

Cnota tylko, a cnota wysoka nas budzi.

Golański zaś zwięźle rzecz tę określa w słowach: „Jako w tragedyi, tak i w wierszu bohater-skim powinny być wszystkie zamiary, sposoby, czyny ślachetne i spaniałe: bohatera stałość nieprzełamana, cnota dla wielu pożyteczna, przypadki nadzwyczajne, szczęście i nieszczęście wielkie“.

W zastosowaniu tych przepisów do krytyki Jagielly zrobił Mickiewicz obszernie i szczegółowo to, co Styczyński w zastosowaniu do Piotra, jako bohatera „Pułtawy“ Muśnickiego, mówiąc: „W całym dziele nie tyle on nas interesuje, ile Karol XII, którego może mimowolnie ks. Muśnicki na większe naraża niebezpieczeństwo, a tem samem o którego los bardziej czytelnik się troszczy; i gdyby rozwiązanie sprawy nie uczyniło króla szwedzkiego nieszczęśliwym, zaledwobym nie śmiał wyznać, że on jest pierwszym bohaterem poematu“¹⁾. Trzymanie się jednakowych przepisów musiało nasuwać analogiczne uwagi Styczyńskiemu i Mickiewiczowi.

3. Co do maszyny czyli „dziwności epicznej“. Poetyka francuska uważała maszynę cudowną, to

¹⁾ „Dziennik Wileński“ 1817, V, 186.

jest widoczny wpływ bóstw na sprawy w epopei opiewane, za najistotniejszą cechę, wyróżniającą ten gatunek poezji od innych. Mickiewicz podziela ten pogląd i za złe ma Tomaszewskiemu, iż „wszelką dziwność z dzieła swego usunął“¹⁾. Rozwija przy tej sposobności zapatrywanie na praktykowane do owego czasu trzy rodzaje „dziwności“: grecko-rzymski, którym posługiwali się twórcy epopei u Greków i Rzymian, chrześcijański, przez Tassa i Milтона wprowadzony, i magiczny, ze Wschodu w wiekach średnich do poezji przejęty.

„Czarujące błędy“ poetów grecko-rzymskich, wystawiających bóstwa na podobieństwo ludzi, ustąpiły „prawdzie“ — jak powiada Mickiewicz — „szczęściem dla rozumu, a może dla sztuk pięknych nieszczęściem“²⁾. Dość, że dziś niepodobna Jowiszów, Marsów i Neptunów napowrót do poematu przywołać; machina albowiem takowa, nie mając żadnego interesu, chybia tem samem

¹⁾ Mickiewicz chętniej w recenzji używa wyrazu dziwność niż machina. Przejął go niewątpliwie od L. Borowskiego, który dawniej używane terminy: dziw (u Dmochowskiego), machina (u Golańskiego, obok dziwu), zastąpił wyrazem dziwność w nekrologu Słowackiego, drukowanym r. 1815 w „Dzienniku Wileńskim“, a następnie naturalnie posługiwał się tym terminem w odczytach uniwersyteckich.

²⁾ Tę samą myśl znajdujemy u Borowskiego w „Uwagach nad poezją i wymową“, gdy mówi, że „światło filozofii spędziło błogi urok poezji“.

celu, dla którego jest wprowadzona, zimnych tylko allegoryi może nosić nazwisko“. Pod tym względem opinie teoretyków klasycznych były do pewnego stopnia podzielone; jedni, idąc za Boalém, ganili mieszanie wyobrażeń chrześcijańskich z mitologicznymi, ale mitologii nie wypędzali z epopei, inni zaś na wzór Batteux'go całkowicie ją z niej usuwali. U nas Dmochowski, który przerabiał „Sztukę rymotwórczą“ z Boala, poszedł za swym wzorem, ale Karpiński w rozprawie „O wymowie w prozie albo wierszu“ (z r. 1783) stanowczo zaproteutował przeciwko użyciu w poezyi imion bóstw, „o których próżności aż nadto przeświadczeni jesteśmy“. Mickiewicz poszedł za Karpińskim, czy to bezpośrednio z jego dzieł, czy też z ust Borrowskiego zapoznawszy się z tym poglądem. Jeden mianowicie szczególnie stwierdzać się zdaje taką genezę zapatrywań Mickiewicza. Wyrzucając Tomaszewskiemu, iż wypadki swego poematu bardzo często przyrównywał „do faktów historycznych lub mitologicznych bajek“, powiada, że tak tworzyć „jest to pisać tylko dla ludzi uczonych, a nawet i tym niezupełne czyni się zadowolenie, gdyż muszą naprzód przypominać sobie osoby i wypadki, do których poeta porównania odnosi“. Otóż tym samym argumentem przeciw mitologii posługiwał się już i Karpiński. Używając mitologii — pisał on — „odbiegamy od jednej z pomiędzy własności tak poezyi, jako i pisma każdego: ażeby powszechnie rozumiane były, jak były rozumiane poezye starych, zamykając



w sobie wiarę, którą każdy z najnikczemniejszych pogan wiedzieć i wierzyć był obowiązany. Prócz umiających mitologią, których proporcya może jak jeden do dziesięciu tysięcy będzie, kto, proszę, zrozumie wielu naszych poetów dzieła?¹⁾

Ponieważ jak mitologia tak też i magia, której zrazu „szczęśliwie“ używano, czyniąc przez nią poematy interesującymi, obecnie „za zmianą publicznej całego oświeceniowego świata opinii na nie przydać się nie może“, a epopei bez dziwności obejść się niepodobna, pozostaje więc tylko machina, w duchu chrześcijańskim obmyślona.

Tok rozumowania o dziwności chrześcijańskiej jest u Mickiewicza z początku wielce podobny do szeregu myśli, wypowiedzianych przez Golańskiego. Ten bowiem wspomniawszy o mitologii klasycznej, tak dalej ciągnie: „Dziś gdy dawne przesady i zabobony jak ciemność przed światłem nikną, niepodobna wszystkiego cudami wymierzać. Ani też prawego Boga, na wzór dawniejszych bogów i bogiń, pospolitować nie możemy. Nie byłby do prawdy podobny (co jest przeciw najpierwszym prawidłom poezyi) wymysł poety, któryby zawsze objawieniami bohatera swego utwierdzał. Owszem-by mu to poczytano może za słabość rozumu“. Mickiewicz argumentuje podobnież, lubo zwraca więcej uwagi na estetyczne warunki, wymagające zmysłowego przed-

1) „Dzieła Fr. Karpińskiego“. Kraków 1862, str. 759, 760.

stawienia. Powiada on: „Bóstwo chrześcijańskie według wyobrażeń, jakie o nim wiara i filozofia mieć każą, zdaje się, iż żadnym sposobem za machinę do poematu wprowadzonym być nie może; trudno albowiem malować zmysłowie potęgę, dobroć lub inny jakikolwiek przymiot istoty, której umysłowie pojąć nie jesteśmy w stanie. Poeta przecież metafizykiem nie jest... Zawsze niszczy się po większej części interes poematu, kiedy jedna strona, której bóstwo sprzyja, koniecznie zwycięską być musi, a nieszczęście i przeciwności, jakie ją spotykają, są przestępstw popełnionych karami, a zatem nie tak męstwa i stałości, jak raczej, według wyobrażeń chrześcijańskich, pokornego poddania się i cierpliwości wymagają. Żaden rycerz krucjaty nie odezwie się ku niebu górnemi słowy bohaterów Iliady...”

Mimo jednak tych zastrzeżeń o trudności i niedogodności użycia bóstwa chrześcijańskiego za „machinę”, zarówno Golański jak Mickiewicz nie wykluczają tego środka artystycznego z poezji. Golański, powtarzając słowa teoretyka francuskiego Batteux, utrzymuje, „że gdyby drugi jaki Homer na świat przyszedł, znalazłby w historyi religii rzeczy godne twórczego dowcipu swego” i przykładowo dodaje: „Gdyby się umysł tego poety uniósł wyobrażeniami proroków i innych religii pisarzów, jakby pięknie zapewne było patrzeć na te obrazy, któreby odmalował! widzieć bohatera, który się namyśla, przedsiębierze, wykonywa pod władzą i opieką niestworzonej istoty!... I pokazałby w dziele

swojem, że to, co jest najwyższego i najpoważniejszego w naszej religii, nie tylko nie epopei nie przeszkadza, ale owszem, może być źródłem najpiękniejszych ozdób“. Mickiewicz powołuje się również na Pismo Święte, które „w wielu razach starało się zmysłowie wystawić przymioty Boga“, kiedy „wyprowadza go zbrojnie w bitwie z buntowniczymi duchami lub też przejeżdżającego się na wiatrach“; przyczem robi uwagę, że tak malując Boga, Pismo Św. nie chciało ograniczyć Jego potęgi, ale przedstawiało „ją całą w mniejszym, jeśli tak rzecz można, portrecie, któryby ludzie wyobrazić i pojąć mogli“. Wnioskował więc, że jak Tassowi i Miltonowi, tak i Tomaszewskiemu „godziło się iść w ślady Pisma Świętego“.

Poglądu tego atoli nie rozwija Mickiewicz szerzej, gdyż miał gotowe, cokolwiek odmienne, jego zastosowanie, które za wynik własnej rozwagi nad dziwnością epopei podaje, mówiąc: „Tu śmiem dołączyć myśli, na które mnie rozważanie tego przedmiotu wprowadziło!“ Odnosiły się one do wprowadzenia świętych na widownię epopei i użycia ich za „machine“. Uzasadnia je w słowach następnych: „Kościół nasz wyznaje i czei świętych; wszysey ich wpływowi na ludzkie sprawy podług wiary zaprzeczyć nie mogą; co większa, ci święci, z ludzi zrodzeni, ludźmi, a w szczególności narodami, miastami i pewnemi opiekujący się towarzystwami, nie zapominający nawet upodobanych sobie na ziemi zabaw, kiedy nieraz natehniem swoim wspierają mędrców,

walczą widomie lub niewidomie przed szeregami swoich współziomków, czego w żywotaeh świętych doczytać się łatwo. Nie mogłyżby daleko przyzwolciej te interesujące nas a przymiotami wyższe istoty, miejsca bożków starożytnych w poemacie zastąpić?“

Dla poparcia swojej propozycyi powołuje się Mickiewicz na przykład „jednego z największych przeszłego wieku poetów“, który wprowadzając świętych do swego utworu, „choć w nagannym sposobie“, przecież „zostawił drogę talentom traktowaniu tego przedmiotu z taką godnością, jakiej poema bohaterskie wyciąga“.

Na jakiegoż to poetę i na jaki utwór zwraca Mickiewicz uwagę w ten, trochę zagadkowy, sposób? Zdaje się rzeczą niewątpliwą, że mowa tu o Wolterze i jego heroikomicznym poemacie: „La pucelle d'Orléans“¹⁾, gdzie *monsieur Saint Denis*, patron Francyi, jest główną sprężyną akcji, gdyż wyszukuje Joannę, chroni ją od zamachów na jej dziewictwo, zsyła jej boskiego skrzydlatego osła, uciera się w niebie z patronem Anglii, świętym Jerzym (*malheureux saint, pieux atrabilaire, patron maudit d'un peuple sanguinaire*), zwycięża go

¹⁾ Obrońca Tomaszewskiego, niejaki A. C. (z głębokiej Ukrainy), odpowiadając na rozbiór Mickiewicza w „Pamiętniku Warszawskim“ (r. 1819, tom XIV, strona 273—293) domyśla się tu Parny'ego. „Kogoż-to, przebóg — powiada — recenzent cytuje za jednego z największych przeszłego wieku poetów?... domyśli się zape-

na konkursie pieśniarskim, zaproponowanym przez *le bon monsieur saint Pierre, ce grand portier, dont le pape est vicaire*; słowem we wszystkich stanowczych ukazuje się chwilach i kieruje wypadki ku pożądanemu rezultatowi. Robi to „w sposób naganny“, bo drwiący, ale daje, zdaniem Mickiewicza, przykład, który można i potrzeba w sposób poważny naśladować.

Czy istotnie Mickiewicz uwagę swoją o możliwości wprowadzenia świętych do epopei zacer-

wne każdy, lubo go recenzent wymienić się wstydzi, że to Parny, Francuz, wydawca poematu p. t. „Wojna bogów pogańskich z chrześcijańskimi“, poematu wcale niebohaterskiego, ale szydersko-żartobliwego, który depreczując bezczelnie religią, oburza honor moralny i targa całe szczęście rodzaju ludzkiego“. Jakkolwiek Parny należał w początkach XIX wieku do poetów głośnych, niepodobna jednak przypuścić, ażeby go można było jednym z największych wieku zeszłego poetów nazwać, gdy przeciwnie Woltera, i to z powodu „*La pucelle d'Orléans*“, mógł nawet student uniwersytetu epitetem tym obdarzyć, gdy profesor wymowy, Euzebiusz Słowacki, nie wahał się w kursie swoim umieścić następnego o tym osławionym utworze zdania: „Dziewica Orleańska Woltera byłaby w z o r e m d o s k o n a ł y m tego rodzaju poematów, gdyby autor, przez zbyt rozwolnione zdania i gorszące malowidła, nie był ją (!) zrobił nader niebezpieczną dla obyczajów i religii“ (Dzieła E. Słowackiego, t. II., str. 116). Tę stronę „niebezpieczną“ miał widać na myśli Mickiewicz, gdy o „nagannym sposobie“ wspomniał.

pnął jedynie z rozważania poematu Woltera? czy nie mógł powołać się na żadnego teoretyka?

Ponieważ twierdzi wyraźnie, że są to myśli, na które go naprowadziło rozważanie przedmiotu, nie mamy podstawy do przeczenia mu, ale musimy zrobić uwagę, że myśli te były już tak w świecie literackim rozpowszechnione, iż przechodziły do książek elementarnych.

Mam oto przed sobą podręcznik szkolny, napisany przez Domairon'a, p. t. „Poétique française“ (Paryż, 1814), podręcznik znany dobrze i u nas, gdyż w „Wyborze różnych gatunków poezyi“, wydanym przez Pijarów w Warszawie, wstępy teoretyczne są z niego wzięte, zresztą bez wskazania źródła. Czytam tu na stronie 366 i 367 zdania następujące:

„Rozum wymaga, ażeby cudowność brana była ze źródła wspólnej wiary tych narodów, dla których się pisze, i żeby poeta wprowadzał do akcyi jedynie bóstwa znane i czczone w kraju i w czasie, gdzie i kiedy akcyja owa się odbywała.

„Czy stąd wynika, że do treści chrześcijańskiej można wprowadzić aniołów, świętych i złe duchy (*les anges, les saints et les démons*)? Są krytycy, którzy odpowiadają na to przecząco; sam Boileau należy do ich liczby. Atoli mniemanie najpowszechniejsze jest, że robić to można (*le sentiment le plus général est, qu'on le peut*). Istotnie, ponieważ z zasady wszelkiej religii wynika, że bóstwo rządzi i kieruje wszystkimi wy-

padkami, czyż-to byłoby ubliżeniem majestatu naszego Boga przypuszczać, nie tylko że przygotował jakąś czynność prawdziwie wielką, prawdziwie ważną, którą wykonywa cnotliwy bohater, lecz również, że wykonanie tej czynności śledzi za pośrednictwem sług (*les ministres*) rozkazów i woli swojej? Czyż byłoby rzeczą niestosowną, aby poeta twierdził, że jest natchniony przez ducha (*par un génie céleste*), któremu Istota najwyższa odkryła wszystkie tajemne sprężyny mądrości swojej w działaniu swego bohatera? Jest rzeczą pewną, że taka cudowność może się stać w poemacie źródłem najwznioślejszych piękności¹⁾“.

Z tego przytoczenia okazuje się, że wśród świata literackiego zgodzono się już wtedy na możliwość wprowadzenia świętych do poematu z czasów chrześcijańskich; Mickiewiczowi zatem przyznać należy jedynie pomysł wydzielenia, zaakcentowania i umotywowania roli patronów kra-

1) W skróconem tłumaczeniu pijarskiem w „Wyborze“ ustęp ten brzmi tak: „Należy wprowadzać bóstwa znane i szanowane od narodu, w którym się działa rzecz opiewana od poety. Niektórzy krytycy, a między nimi Boileau, są tego zdania, że religia chrześcijańska tak jest wysoka i doskonała, iż Boga, aniołów, świętych bez poniżenia jej wprowadzać nie można. Są atoli i na przeciwną stronę równie poważne zdania: i w chrześcijańskich poetach znajdujemy liczne tej prawdy przykłady“ („Wybór“, część III, Warszawa 1820, str. 173).

jów, miast i pewnych towarzystw. Jest to zresztą pomysł, który w naszej literaturze żadnego nie znalazł zastosowania, a zaraz po ogłoszeniu go, wywołał ze strony, co prawda interesowanej, bo od obrońcy Tomaszewskiego, protest, oparty na powadze Woltera, który, używszy sam w „Dziewicy Orleańskiej“ w sposób komiczny figur świętych, a w „Henryadzie“ wystawiwszy epizodycznie św. Ludwika, był przeciwnikiem wprowadzania takich figur do epopei i w rozprawie położonej na czele „Henryady“ powiedział: „Żartowanoby z szyderskim uśmiechem teraz z autora, któryby bogów pogańskich równie jak i naszych świętych do poematu użył. Wenera i Junona powinny zostać w dawnych poematach greckich i łacińskich, św. Genowefa, św. Dyonizy, Roch i Krzysztof nie powinni mieć miejsca tylko w żywotach i naszych pacierzach¹⁾“.

Oprócz poruszenia zasadniczej kwestyi „dziwności“ w epopei, Mickiewicz zastanawia się szczegółowo nad „pomniejszemi poetyckimi zmyśleniami“, które w „Jagiellonidzie“ znalazł, ale które ocenił jako „nie najszcześliwiej wprowadzone“. Są to: „Pustelnik wszystkowiedzący“, „Wieść“, „Zawiść“, „Niezgoda“, „Fanatyzm“ i „Jędza“. Nie potępia on w zasadzie tych allegorycznych uosobień, wykazuje tylko niewłaściwe albo złe artystyczne ich przeprowadzenie w poemacie. Przeciw „Jędzy“ jedynie mniej się okazuje wyrozumia-

¹⁾ „Pamiętnik Warszawski“, 1819, XIV, 279.

łym, wołając: „Życzyćby należało poetom, żeby albo na zawsze tę Jędzę ze swoich poematów wygnali, albo, przynajmniej nie tak ją często i nie w tym sposobie wprowadzali“. Mickiewicz stoi w tej kwestyi allegoryi na stanowisku „Sztuki Rytmotwórczej“ Dmochowskiego, gdzie powiedziano:

Można zręcznie połączyć te wszystkie ozdoby
I enoty i występki przekształcić w osoby.

4. Co do obyczajów. Mickiewicz bardzo słusznie domaga się, ażeby poeta opiewając przeszłość, trafiał „w ówczesny duch wieku“, stosował się „do dawnych wyobrażeń, obyczajów i charakterów“, a natrącając o znanej licencji poetyckiej, powiada: „Zdaje się, że pomimo wszelkiej dozwolonej poetom wymyślania wolności, lepiej zawsze stosować się do narodowości i zwyczaju“. Wymagania te nie są bynajmniej, jakby się powierzchownemu czytelnikowi zdawać mogło, odgłosem teoryi romantycznej, żądającej przeniesienia się wyobraźnią w wieki ubiegłe; są one tylko zastosowaniem reguły poetyki francuskiej, która u Boila brzmi;

Des siècles, des pays étudiez les mœurs,
Les climats font souvent les diverses humeurs,

a którą Dmochowski oddał w słowach:

Inne dziś obyczaje, a inne za Piasta.
Do tego, wady w różnych nie jednej natury.
Nie te ma lekki Francuz, co Anglik ponury,
Nie te Niemiec opity, które Włoch złośliwy,
Nie te skrzętny Holender, co Hiszpan leniwy.

Wymagania swe względem „Jagiellonidy“ zastosował Mickiewicz w bardzo szczupłej mierze, choć się przedstawiała sposobność po temu. Ani słowem nie wspomniał o takich n. p. niestosownościach, jak całkiem fałszywy obraz stanu cywilizacyjnego Litwy, gdzie pod koniec wieku XIV Tomaszewski ukazywał wspaniałe świątynie (Pallady, Jowisza i t. d.), zamki olbrzymie, puklerze złotem obleczone, pięknie rzeźbione wozy, setki posągów, wyrocnie Feba i t. p. Nie zganił bynajmniej tej czułości i rzewności nadzwyczajnej rycerzy litewskich, którzy łzy strumieniami wylewają, owszem, obrazki czułości poczytał za „całą ozdobę Jagiellonidy“ widocznie pod wpływem panującego sentymentalnego nastroju. Wykroczenia przeciwko duchowi wieku i obyczajom wytknął i skrytykował tylko cztery: 1) biegłość Litwinów w mitologii i historii grecko-rzymskiej, 2) wspomnianie o Kortezach, Katemozynach¹⁾, zwyczajach malabarskich i innych rzeczach, od Litwy zwłaszcza pogańskiej dalekich, 3) gonitwę wozów ezworokonnych na wzór grecki, 4) wyrzucanie kopii z daleka, przebijanie nią tarczy i puklerza, a nawet wytrącanie nią z siodła samego bojownika. Zarzuty te były zupełnie usprawiedliwione, bo robione ze znajomością rzeczy; część ich uznał nawet obrońca Tomaszewskiego, A. C., i zmuszony był uciec się aż do wybiegu tłumaczenia uchybień

¹⁾ W oryginale „Jagiellonidy“ czytamy: Gwan-tazym.

przykładem Milтона, mówiąc: „szanujemy recenzenta erudycyją, ale żeby w podobnych opisach koniecznie się stosować do chronologii, wyobrażenia poetów podobnych kajdan nie znosi. Nie było zapewne w czasie buntu aniołów, ani armat, ani ręcznej strzelby; a gdy je Milton na widok wprowadza, uwielbiamy wielkiego z geniuszu poetę, nie śmiejąc mu wyrzucić niepodobnych do wiary obrazów“¹⁾).

5. Co do połączenia przygód i przejść. Dmochowski w „Sztuce Rymotwórczej“ przestrzegął, że porządek w opowiadaniu epicznym jest konieczny, ale zarazem, że „prosty wykład“, to jest jednostajność, zły sprawia skutek; „w samym nieporządku porządnym być“, oto ideał doskonałego wykonania naracyi. Dodawał przytem, że nie należy zbyt rozszerzać się w „ustępach“, gdyż „mnóstwo różnych widoków przyjemnie mnie nęci, ale mi główny zamiar wytrąca z pamięci“. Mickiewicz zgodnie z temi uwagami wytyka Tomaszewskiemu jako błąd, częste zmiany miejsca, które „przypadkowemi“ nazywa, oraz wynik tej wady, jednostajność prawie wszystkich przejść, jakich poeta używa, co kilku przytoczeniami popiera. Wie on, że zmiana miejsca nie zawsze bywa wadą, owszem okazuje się zaletą, „jeśli sam ciąg akcyi koniecznie zmiany takowej wymaga“; jak n. p. w podróżach „Ulisesa w Odysei“,

1) „Pamiętnik Warszawski“, 1819, t. XIV, str. 289.

„Eneasza w Eneidzie“, „Wasko de Gama w Luzjadzie“; albowiem „w tych podróżach i charakter bohatera i jego czyny najświetniej się okazują“. Takiego właśnie uzasadnienia zmiany miejsca w „Jagiellonidzie“ nie znajduje i dlatego ją autorowi jako uchybienie wytyka.

6. Co do dykeyi. W ciągu rozbioru swego Mickiewicz zwraca uwagę na rodzaj porównań rzeczy dawniejszych do nowszych, często spotykany w „Jagiellonidzie“, i gani go, starannie motywując powód tego potępienia. „Zdaje się — powiada — że poeta nie bardzo szczęśliwie porównywa rzeczy dawno zdarzone do teraźniejszych. Przypomina to nam zawsze pisarza, gubi illuzją i wrażenie, jakie na nas starożytność sprawiać zwykła. Takie porównanie podobne jest do gmachu, w którym architekt do części starego muru nowy sztukuje“. Przeciwwstawia im porównania brane z natury, gdyż te „są zawsze wspanialsze, więcej podnoszą przedmiot, do którego się przyrównywają, a zatem lepiej swemu celowi odpowiadają“; o nich „każdy, kto ma uczucie, sądzić jest zdolnym“, a tymczasem porównywanie bohaterów do osób, a wypadków poematu do faktów historycznych, wymaga pewnego już stopnia nauki i pewnego nateżenia umysłu, co na efekt poetyczny wywierać musi wpływ ujemny. Ta ocena porównań była wynikiem ogólnego przepisu retoryki, że przenośnia wszelka powinna jaśniej i dobitniej wystawiać rzecz, niż przez proste jej nazwanie; ponieważ zaś popierając swoją uwagę powołuje się

Mickiewicz na Homera, który brał porównania z natury, zastosowanie zatem ogólnego prawidła odbyło się pod wpływem lektury klasycznej. O ile w sformułowaniu go młody student był samodzielny, a o ile zależnym od wykładów Borowskiego, wysledzić nie mogłem. W podręcznikach polskich retoryki lub poetyki z owego czasu takiej uwagi nie znalazłem.

Również w ciągu rozbioru, przygodnie wspomina Mickiewicz o rymowaniu, domagając się od autora „Jagiellonidy“ większej staranności „w ułożeniu i wygładzeniu wierszy, a nawet w dobraniu ozdobniejszych rymów“ tam zwłaszcza, gdzie poeta „wpada w ton liryczny“. Cytuje wiersz jeden wykraczający „przeciw harmonii“, oraz drugi, w którym „przez położenie na rymie“ pięciozgłoskowego wyrazu, wiersz „stał się bardzo płaskim“. Zaznacza wreszcie, iż rym w środku wiersza, obok rymu w jego końcu, jest błędem; dodaje wszelako, że gdy wyrazy pewne z takim środkowym rymem „położone są emfaticznie, wykroczenie jest mniejsze“. Ponieważ Tomaszewski przeciw głównej zasadzie wierszowania według poetyki wtedy obowiązującej, która nie pozwalała na przenoszenie sensu z wiersza na wiersz, zwłaszcza do innego rymu służący¹⁾, nie grzeszył, nie mógł naturalnie Mickiewicz jej rozwijać w swojej recenzji.

¹⁾ Zobacz F. N. Golańskiego „O wymowie i poezji“ str. 473. Zastosowanie tego prawidła w krytyce przez Styczyńskiego, zobacz w „Dzienniku Wileńskim“ 1817, t. V, 189.

Szczegółowo w końcu rozbioru zastanawia się Mickiewicz nad językiem „Jagiellonidy“, t. j. jak sam objaśnia, nad „wyrażeniami, zwrotami i samymi wyrazami od poety używanymi“ w dwu pierwszych głównie pieśniach. Wyrażeniom wogóle zarzuca „wielkie zaniedbanie“, nazywa je całkiem słusznie płaskimi i prozaicznymi „prawie zawsze“, dodając, że ponieważ mu brak „mocy i powagi“ wystąpienia, „jeśli poeta chce się wznieść niekiedy, staje się nieściśłym i wpada w deklamacyą“ oraz „rozwlekłość“ i „pełne są tych wad — powiada — modlitwy, rozmowy bohaterów i wznioślejsze opisy“; przykładu „górnosci“ nie mógł znaleźć ani jednego w całym poemacie. W szczegółach zaś wytyka przede wszystkim niepoprawność: w zwrotce ośmiowerszowej pięć razy powtórzony zaimek s w ó j i pięć trybów bezokolicznych, a dalej powtarzanie jednej myśli różnymi słowami i niedelikatność („krew, pluszcząc z ciała, ręce go dźwigające i twarz twą oblała“). Co do wyrazów znajduje u Tomaszewskiego „wiele nieoznaczonych i tułackich, które z poezji wypędzonymi być powinny“, a do których liczy mianowicie wyraz natura w różnorodnem znaczeniu kładziony; a nadto „pospolite“ i „nieszlachetne“, do których między innymi liczy następne: służbita, zgraja, Ruśniaki, Litwaki. Uogólniając swe zarzuty językowe do całego dzieła, powiada Mickiewicz, że „ledwieby można gdzie znaleźć trzy lub cztery po sobie idące zwrotki wolne od wytkniętych uchybień“. — I w tych uwagach krytycznych wi-

dzimy tylko zastosowanie przepisów poetyki ówczesnej, bezpośredni zaś przykład rozbioru epopei przez Styczyńskiego nie pozostał też prawdopodobnie bez wpływu. Jeżeli mianowicie zestawimy końcowe uwagi Mickiewicza o wysłowniu z takimi również końcowymi uwagami Styczyńskiego, to analogia ujawni się wyraźnie. Styczyński mówi o „Puławie“: „Widzimy, że w tych nawet wybranych wyjątkach nie ma prawie żadnego obrazu, któryby całkowicie był dobrze skończony, zaniedbanie daje się postrzegać prawie wszędzie. Ma też autor jedne wyrażenia obraźliwe i nieprzyzwojne, drugie śmieszne, albo i niezrozumiałe... Znajdujemy nadto w tem dziele wyrazy źle zdefiniowane, inne mało dziś używane, a inne przekręcane dla rymu“¹⁾.

Z powyższych wywodów łatwo każdy wyprowadzi wniosek, że student uniwersytetu wileńskiego, wykształcony przez nauczycieli, hołdujących mniej lub więcej smakowi klasycznemu, pisząc recenzję poematu epicznego w r. 1818, zostawał w całkowitej zależności od zasad przyjętych wówczas u nas powszechnie, i żadnej nie wyraził myśli, któraby dozwalała w nim dopatrzeć się przyszłego inicjatora nowego kierunku poezji. Krytyka jego miała, jak wszystkie ówczesne u nas, charakter prawie wyłącznie formalny, i pod tym względem świadczyła o dobrych studiach i trafnym poczuciu piękna z jego strony zewnętrznej.

¹⁾ „Dziennik Warszawski“ 1817, V, 201, 202.

Zarzuty, robione „Jagiellonidzie“ z tego punktu widzenia, są prawie bez wyjątku słuszne; utwór to był rzeczywiście całkowicie chybiony.

Można mu było zrobić daleko ważniejsze ze strony psychologicznej, zwracając uwagę nie tyle na to, że Jagiełło nie jest bohaterem, jakiego wymagała poetyka, ale że tak on, jak i inne osoby w poemacie, nie są to istoty żywe, tylko papierowe manekiny. Tego punktu Mickiewicz dotknął zaledwie kilku słowami, powiadając, że „inni rycerze litewscy i polscy momentalnie występują na scenę i nikną, nie jak aktorowie dramatu, ale raczej jak cienie czarnoksiężskiej latarni“; a wogóle pod względem psychologicznym trzy tylko zrobił uwagi, z których jedna była z gruntu fałszywa. Powiedział on mianowicie, porównywając Kloryndę Tassa z Eminią¹⁾ Tomaszewskiego, że dzieła bohater-skie „daleko właściwiej“ przystoją kobiecie królewskiego rodu wychowanej po rycersku, jak Klorynda, niż „podłej niewolnicy, wziętej jassyrem od kozaków“. Słusznie już obrońca Tomaszewskiego odparł ten zarzut, mówiąc: „że samej tylko krwi królewskiej przystoi męstwo, tego jeszcze prawidła nie znaleźmy“²⁾. Można by tylko jej górny sposób mówienia za niewłaściwy poczytać, ale to

1) We wszystkich wydaniach recenzji Mickiewicza, poczynając od „Pamiętnika Warszawskiego“, błędnie drukowano Elmini; oryginał „Jagiellonidy“, podaje formę w tekście wyrażoną.

2) „Pamiętnik Warszawski“ 1819, XIV, 287.

już wychodziło po za kres prawideł przyjętych przez poetykę.

Druga uwaga psychologiczna odnosi się do nagłego zakochania się Jagiełły w Jadwidze, po ujrzeniu jej portretu, w którym poznał „rysy przyszłej małżonki we śnie mu zjawione“. Mickiewicz uważa to za rzecz niewłaściwą dla bohatera poematu. „Miłość ta nagła — powiada — zakrawa nieco na rycersko-awanturnicze romanse, i wiele w nich podobnych wypadków doczytać się można. Tak na przykład w powieściach perskich pod tytułem: Tysiąc i jeden dzień¹⁾; młody Kaluf zakochał się również w portrecie, jeśli dobrze pamiętam, księżniczki czy królowej chińskiej“. obrońca Tomaszewskiego starał się i ten zarzut usunąć, naprzód pomawiając recenzenta o przeistoczenie rzeczy zawartej w poemacie, a następnie powołując się na fakta rzeczywiste. Powiada on mianowicie, że według poematu „nie sam wizerunek Jadwigi zachwyił Jagiełłę, bo wprzód długie opisywanie jej charakteru, jej cnót, pozyskanie sobie serca od całego narodu polskiego, słyshał od Radziwiłła“. Prawda, że to słyshał, ale Mickiewicz miał słuszość, nie przytaczając tych szczegółów, gdyż Jagiełło po wysłuchaniu Radziwiłła, wyszydzał jego uniesienie i nie wierzył, by

¹⁾ Powieści, pod tym napisem ogłoszone po francusku przez Petis de la Croix, przełożył na polski i wydrukował Jakób Adameczewski w 3 tomikach (Warszawa, 1805).

wdzięki Jadwigi były tak wielkie; a dopiero ujrzawszy portret, „przebiegł zaraz obłoki okiem zaiskrzonym“ i umieścił wizerunek „na sercu“. Fakt rzeczywisty z życia Ludwika XV, który „zobaczywszy u jednego z swych dworzan portret Maryi Leszczyńskiej, tułaczki i córki wyzutego z tronu elekcyjnego ojca, przeniósł ją nad związki z potężnym, i powinowatym i sąsiedzkim monarchą“¹⁾, — może jedynie wskazać możność poświęcenia osoby znanej z wizerunku, ale nie tłumaczy objawów miłości gwałtownej, jakie Tomaszewski odmalował.

Trzecia wreszcie uwaga Mickiewicza treści psychologiczno-estetycznej, dotyczy dziwnych, a raczej dziwacznie przedstawionych przygód Adeli. „Opowiadanie tych przygód mocno grzeszy — mówi recenzent — przeciwko podobieństwu do prawdy zbyt czynnem skupieniem nadzwyczajnych

¹⁾ „Pamiętnik Warszawski“ 1819, XIV, str. 282, 283. Przy tej sposobności dodam nawiasem, że obrońca Tomaszewskiego ma słuszość przeciw Mickiewiczowi, gdy prostuje wyrażenie jego, iż w ostatniej pieśni pustelnik nawiedza Jagiełłę we śnie i ukazuje mu szereg sławnych potomków, gdyż istotnie w poemacie dzieje się to na jawie. Natomiast twierdzenie obrońcy Tomaszewskiego, iż w owym ukazaniu potomków nie ma nic więcej tłumaczonego z szóstej księgi „Eneidy“, prócz ułamku wiersza *Tu eris Marcellus*, nie jest ściśle, gdyż sam początek tego wieszczenia o przyszłości już może być za przekład z Wergiliusza poczytany.

i nienaturalnych wypadków. Nie dość było Adeli raz wpaść w ręce nieprzyjaciół; nie dość, że jej mąż dostał szczególniejszego rodzaju pomieszania; trzeba było jeszcze, ażeby znowu przyszedł do przytomności i znowu ją utracił; trzeba było Adeli powtórnie dostać się w niewolę“. Słuszność tego spostrzeżenia tak była oczywista, że nawet obrońca Tomaszewskiego, uczuwszy widocznie swą wobec niej słabość, nie dotknął wcale tego ustępu recenzyi.

Kończąc rzecz o poglądach Mickiewicza na epopeję, zawartych w rozbiorze „Jagiellonidy“, winienem jeszcze dodać jedno sprostowanie słów wyrzeczonych o niej przez samego poetę w dzieście lat po jej wydrukowaniu. W „przemowie do krytyków i recenzentów warszawskich“ r. 1828, zapisał Mickiewicz te słowa: „Przed kilkunastu laty, gdym był studentem, drukowałem także w Pamiętniku Warszawskim tehnącą klasycyzacją recenzją, przytaczałem obficie list do Pizonów i kurs Laharpe'a, co dotąd w onej kapitule uchodzi za niepospolitą erudycją i dostateczną na urząd krytyka kwalifikacją“. Pomijając nieściśle oznaczenie czasu, w czem poeta nasz nieraz błądzi, zauważyć należy, iż, jak widzieliśmy, w recenzyi „Jagiellonidy“ nie ma nie tylko przytoczonego, ale nawet wspomnianego ani listu do Pizonów Horacyusza, ani kursu Laharpe'a, ani wogóle żadnego wyraźnie wymienionego teoretyka; są jedynie powoływania się na ogólne prawidła, i są myśli zgodne ze sztuką rymotwórczą

Horacego i z kursem francuskiego retora. Z takim jedynie sprostowaniem słowa Mickiewicza będą prawdziwe; trzymanie się prawideł było istotnie wybitną cechą studenckiej jego pracy, tak dalece, że obrońca Tomaszewskiego, niewątpliwie klasyk także, widział potrzebę zrobienia długiego wyciągu z rozprawy Woltera o epopei, gdzie ten poeta ostro wystąpił przeciw krytykom, napełniającym całe tomy prawidłami, porównywając ich do tyranów, którzy chcą prawami swemi ujarzmić naród wolny, charakteru jego nie znając: „dlatego też częstokroć mniemani ci prawodawcy pomieszali wszystko w tym narodzie, którym zarządzać usiłowali“¹⁾).

Cenienie prawideł przez studenta, poświęcającego się z zapalem literaturze, było rzeczą całkiem naturalną; reformatorskich myśli jeszcze on wtedy nie miał.

1) „Pamiętnik Warszawski“ 1819, XIV, 274, 275.

II.

Uwagi nad poezią opisową skreślił Mickiewicz już nie jako student, lecz jako nauczyciel literatury, blisko w cztery lata po recenzji „Jagiellonidy“, bawiąc w Wilnie na urlopie. Znał już wtedy, prócz literatury greckiej, łacińskiej, francuskiej i włoskiej, także niemiecką; rozczytywał się w pismach Bürgera, Schillera, Goethego, Jean Paula, Schlegla, Bouterweka, Kanta, Schellinga, był już sam twórcą ballad. Jednakże mimo zmiany, jaką wymienione tu okoliczności spowodzić musiały w jego umyśle, nie zerwał on gwałtownie z dawniejszemi, wpojonemi przez wykształcenie szkolne i uniwersyteckie, pojęciami estetycznemi. Powodem tego było najprzód jego usposobienie, które obok żywości a nawet porywezości, miało też w sobie zdolność do wielostronnej rozważliwości, a więc chociaż ulegało świeżym wpływom zewnętrznyim, dążyło przeciw do zlania ich z tem, co już dawniej w duszy istniało; powtóre zaś, zawód nauczycielski, zmuszający do starannego przetrawiania nowych poglądów, zanim się je sformułuje na pożytek młodzieży, co oczywiście hamować musi pochopność do imania się nowinek.

To też gdy Mickiewicz na propozycyą księgarza wileńskiego, B. Neumanna, miał się zabrać w początkach r. 1822 do napisania komentarza, który-by wykazał piękność wielbionego powszechnie poematu Trembeckiego p. t. „Zofijówka“, to mu się utwór ten przedstawił w bengalskiem oświetleniu zachwytów, jakimi się przejął dla stanisławowskiego i tulezyńskiego poety nasz komentator w czasach szkolnych pod wpływem nauczycieli¹⁾, nie zaś ze stanowiska nowej szkoły poetyckiej, której zaczął już hołdować.

Istotnie Mickiewicz w rozbiorze „Zofijówki“ ani jednym słówkiem nie daje poznać, iżby miał choćby najdrobniejszą wątpliwość co do uprawnienia samego rodzaju opisowego w twórczości poetyckiej i podobnie jak poetyka francuska przyjmuje go bez żadnych zastrzeżeń, wykazując jedynie rzeczywiste trudności, jakie się pociee nasuwają w tym rodzaju, który „na pierwszą uwagę“ wydaje się łatwiejszym od innych dlatego, że „główną część dzieła, rzecz jego, samo następuje przyrodzenie, zostawując tylko talentowi poetyckiemu rozkład przedmiotu i stosowne wyda-

¹⁾ Wpływ Trembeckiego pod względem stylu i języka na twórczość Mickiewicza wykazali szczególnie: p. Józef Tretiak w rozprawie „Mickiewicz i Trembecki“ („Przegląd polski“, 1886 i „Kraj“, 1887) oraz p. Roman Pilat w rozbiorze tej rozprawy („Pamiętnik Towarzystwa literackiego im. Mickiewicza“ tom I.)

nie¹⁾. Mickiewicz łatwość tę nazywa pozorną tylko, a trudności widzi w powszedniości przedmiotu, w należytem ustosunkowaniu pochwały i wreszcie w utrzymaniu interesu dla opisywanych przedmiotów. Jakiejże sztuki — powiada — potrzeba na to, ażeby przedmioty, każdemu znane, „czy-to zręcznem wszystkich części wystawieniem i odbiciem, czy wtrącaniem własnych myśli, postrzeżeń i ustępów, podnieść, uszlachetnić i barwą nowości przyodziać“. Powtóre „w malowaniu okolicie najhojniej od natury upięknionych i godnych podziwienia, ślizki jest nader środek między pochwałą zbyt ogólną, deklamacyjną a dokładnem tylko topograficznem szczegółów wyliczaniem“. Potrzebie wreszcie „dodajmy trudność utrzymania interesu tam, gdzie żadnej nie masz akcyi, gdzie nie do namiętności nie przemawia, gdzie wszystkie zalety obrazu poetyckiego kończą się na doskonałej perspektywie, światłocieniu i kolorycie, a przyznamy, jak wielkiego talentu, jak wysoko ukształconego smaku poema opisowe wymaga“.

1) Wyraz „wydanie“ w znaczeniu nadania formy artystycznej utworowi, przejął Mickiewicz z książki Golańskiego „O wymowie i poezyi“, gdzie się on nieraz obok innych w tem znaczeniu pojawia (np. str. 326), a może z wykładów ustnych Borowskiego; w recenzji „Jagiellonidy“ użył go Mickiewicz raz tylko: „łączy on do naturalności i czystości języka wielką prostotę wydania“.

Trembecki wszystkie te wymagania spełnił i dlatego nie waha się Mickiewicz nazwać „Zofijówki“ arcydziełem, „stawajacem obok najcelniejszych poematów tego rodzaju w jakiegokolwiek literaturze“. Ponieważ „wielką a może najgłówniejszą poematów opisowych ozdobą jest koloryt czyli zewnętrzne ubranie“, podziwia więc przedewszystkiem „wielmożność i blask“ mowy poetyckiej Trembeckiego, „zwroty śmiałe i niepospolite składnie“, czego dokonywał poeta przez „wskrzyszanie wyrazów niesłusznie zaniedbanych, wcielanie cudzoziemskich z języka pobratymczego, nowych tworzenie“, słowem przez „samowolną, ale szczęśliwą nad mową władzę, jemu samemu właściwą, którą gdyby kto nie talentem i nauką, ale ślepo naśladowując, zuchwałem wdzierstwem chciał osiągnąć, skaziłby język i wydał się dziwacznie“. Mickiewicz w uwielbieniu swoim dla „łamania składni“ przez Trembeckiego nie dostrzega skażenia języka w takim np. wyrażeniu: „niech was dziecinny szelest świadczy tu przytomnych“; owszem zaleca tę „nową składnię“ jako „celującą zwięzłością i mocą, na sposób łaciński, kędy słowo czynne kładzie się z przypadkiem czwartym i trybem bezokolicznym“. Podobnież lubując się w poetach klasycznych, nie ma nic do zganienia w dwuwierszu Trembeckiego:

Baran, którego twoje utuczyły zioła,

Ciężary chwostu jego dźwigać muszą koła.

Owszem ma to za szczęśliwie przyswojony zwrot: „Zaimek jego — mówi — jakby niepotrze-

bnie wtrącony, łamie zwyczajną konstrukcyą. Jest to umyślna nieregularność mowy, zwana u poetów starożytnych anakoluton, bardzo często od Trembeckiego używana“. My-byśmy dzisiaj dla takich anakolutonów nie mieli tej wyrozumiałości, choćby się one nawet u Mickiewicza znajdowały. Mickiewicz patrzył na nie pobłaźliwie, a co więcej, z zachwytem, przejęty ezcją dla klasyków łacińskich i uwielbieniem dla Trembeckiego.

Bezwarunkowem uwielbieniem dla Trembeckiego wyjaśnia się również przyznanie mu cech „złotego wieku poezyi narodowej“ wobec rozpowszechnionej gallomanii, i wyniesienie go ponad wszystkich poetów spóczesnych. Twierdzi on wbrew rzeczywistości, iż gallomania nie miała wpływu na talent i mowę Trembeckiego, zapewniając, że „talenta i język klasyków starożytnych, talenta i język ojezysty wieków Zygmuntofskich, poznawanie gruntowne historyi, literatury i innych nauk, oto jest wszystko, z czego Trembecki w mowie polskiej znalazłszy niewyczerpane skarby, umiał nimi hojnie, ale zawsze rozsądnie zarządzać“. Gdyby przez te określenia rozumiał Mickiewicz jedynie i wyłącznie język Trembeckiego, to możnaby się było z nim zgodzić, dodając, że nie sam tylko autor „Zofijówki“, ale także i Naruszewicz obficie czerpał ze źródła mowy staropolskiej; — ale Mickiewicz obejmuje powyższemi zdaniem także frazeologię i sztukę rymotwórczą, — a w tym względzie Trembecki zostawał pod tak silnym wpływem francuszczyzny, iż dziwić się należy, jak go mógł

nie widzieć komentator. Wszakże antytezy i peryfrazy są cechą znaną stylu Trembeckiego, a te przedewszystkiem u autorów francuskich bujnie były rozwinięte; wszak Trembecki pierwszy z naszych rymotwórców zastosował ściśle przepis poetyki francuskiej, żeby w dwuwierszach zamykać zdania wraz z rymem, czego dawniejsi nasi poeci, a nawet po części Naruszewicz i Krasicki, weale nie zachowywali. Jakże można nie uznać tych faktów za wpływ „gallomanii”?

Mickiewicz jednak utrzymuje stanowczo, że „gdy mowa polska poetycka charakter swój właściwy tracić zaczęła i postać przybierać obojętą, francuską, Trembecki zachował cechy złotego wieku poezji narodowej”. A po tej ogólnej charakterystyce, dotyka szczegółowo kwestyi stylu i wierszowania, zapewniając, że i tu ulubiony autor na stanowisku narodowym pozostał. I tak co do stylu powiada: „Kiedy naśladowanie i tłómaczenie poetów francuskich wprowadziło styl jednostajny tak dalece, że ta jednostajność w tłómaczeniu Iliady, Raju utraconego i Georgik francuskich, co do zewnętrznego wydania, zaciera zupełnie różnicę charakterów między odległymi wiekami: prostotą majestatyczną zdumiewającym Grekiem, między ponurym i olbrzymim Anglikiem, i wreszcie lekkim wymuskany Francuzem¹⁾: styl Trembec-

¹⁾ Co tu o współczesnych Trembeckiego, to w 6 lat potem pisząc przemowę do krytyków i recenzentów warszawskich, powiedział Mickiewicz o poe-

kiego wypływa z natury mowy ojezystej, jest więc giętki, sposobny równie do wydania górności jak prostoty myśli i różnych w tej mierze połączeń i odcieniów, ale zawsze właściwym sobie sposobem, nie tracąc bynajmniej piętna narodowości i oryginalnego talentu“.

Na takie przecenienie wartości stylu Trembeckiego zgodzić się niepodobna. Już Hipolit Klimaszewski w swoim „Rozbiorze Poezyj S. Trembeckiego“ (r. 1830) dzieląc zresztą ogólny sąd Mickiewicza, zrobił trafną uwagę, że Trembecki taksamo jak Naruszewicz, ilekroć pokusi się „o lekki

tach z początku XIX. wieku, zastrzywszy jedynie wyrażenia: „Co do stylu, wszyscy prawie tłumacze długą wprawą doszli do tego, że wszyscy równie poprawni, równie od prowincjonalizmów wolni, wszyscy dobrze piszą wiersze. Wiersze te, dziwnie do siebie podobne, zdają się z jednego kruszcu, z jednej pochodzić mienicy... Czy to tłumaczenia Moliera, czy Iliady, Miliona czy Legouvé, jeden wszędzie tok wiersza, styl, ledwie nie rymy“. Ten sarkazm podobał się współczesnym Mickiewiczowi; Hipolit Klimaszewski, który w r. 1830 wydał w Wilnie „Rozbiór poezyj S. Trembeckiego“, powtórzył je w formie ogólnej, mówiąc: „Literatura francuska wieku Ludwika XIV. służyła za wzór kształcenia się wszystkim naszym poetom, do tego stopnia, że nawet tłumaczenia z pod ich pióra wyszłe, nie noszą tej uroczystej cechy starożytności, jaką się oryginały odznaczają, lecz poniekąd odziane są suknią według mody francuskiej sporządzoną“ (str. 7).

skok dowcipu“, prawie zawsze ukazuje się „niższym od swego talentu“ (str. 140), a zdanie to rozciągnąć wypadnie i do zakresu uczuć łagodnych a tkliwych.

Tem mniej przyznać można słuszności Mickiewiczowi co do wierszowania Trembeckiego. „Kiedy sztuka rymotwórcza dzisiejsza — powiada on — zdaje się przechodzić w sztukę wierszowania i ubiegać się szczególnie o płynność, harmonię, połysk, rzadkie rymowanie i inne zewnętrzne ozdoby, mowa Trembeckiego potężna, z wyboru i masy myśli zalety szukająca, bogata, rozmaita, powinnaby zawstydząć i rozżalać nas, że tak ją na czerkieską przerabiamy“. Jeżeli który ze stanisławowskich pisarzy, to właśnie przede wszystkim Trembecki dbał o „zewnętrzne ozdoby“ wiersza, o jego płynność, harmonię, połysk i rzadkie rymowanie. Nie darmo przecież dobry znawca tej kwestyi, Alojzy Feliński, naznaczał od Trembeckiego „nową epokę we względzie udoskonalenia mechanizmu wiersza polskiego“, co poparł szczegółowem wyliczeniem reform, przezeń wprowadzonych¹⁾.

To bezwarunkowe uwielbienie Mickiewicza dla Trembeckiego mogłoby się uważać za wynik dążności nowego kierunku poetycznego, ażeby mieć patrona w poecie narodowym, gdy szło o walkę z „gallomanją“, zwłaszcza, że komentator „Zofi-

¹⁾ Zobacz rozprawę Felińskiego „O wierszowaniu“ w „Dzielnach“ 1840, t. II., str. 200 — 203.

jówki“ życzył usilnie literaturze polskiej, „iżby smak Trembeckiego mógł się stawać coraz powszechniejszym“. Było by to jednak przypuszczeniem bez gruntownej podstawy. Hasło walki z „gallomania“ przejął Mickiewicz nie od romantyków niemieckich, ale od profesora swego, Borowskiego, podobnie jak uwielbienie dla autora „Zofjówki“. Niewątpliwie Borowski na prelekeyach rozwijał te same poglądy, które wypowiedział w druku r. 1820, ogłaszając swe „Uwagi nad poezją i wymową“, — a tu znajdujemy bardzo stanowcze potępienie poezji francuskiej, która — że słów jego użyję — stawszy się jasną, poprawną, pełną smaku jak proza, „utraciła właściwe sobie prawa, mianowicie prawo władania mową podług potrzeby i woli, czego ona tem szczęśliwiej używa, im wyższe i niezwyčajniejsze są krainy, w które się imaginacya i czułość unosi“. Z zestawienia tych myśli Borowskiego i Mickiewicza można wyprowadzić wniosek, że jako przeciwnik „gallomanii“ poeta nasz, piszący już wówczas ballady, rozwijał jedynie myśli Borowskiego.

Nawet same objaśnienia do „Zofjówki“ miały swój wzór w komentarzu Borowskiego do „Monachomachii“, ogłoszonym r. 1818 w „Dzienniku Wileńskim“, tylko, że Mickiewicz więcej się zajął kwestyami rzeczowemi i wyrazowemi, niż estetycznemi. Rozwinał tu znaczną erudycyę, mianowicie zaś odczytanie w autorach klasycznych, z których pożyczki lub podobieństwa u Trembeckiego wykazywał. Cytuje Horacego, Wergiliusza,

Owidyusza, Lukrecyusza, Cyncerona, Makrobiusza, Odyseję, Hezyoda. Objąsnienia i zestawienia sà tu doóe liczne, lecz bynajmniej nie wyczerpujące; ażeby o tem przekonaó, doóe powiedzieó, że zająły one 27 stronie tylko, i to doóe luźnie drukowanych, gdy późniejszy komentarz Klimaszewskiego, w którym zresztà były przyjęte juź to mileząco, juź to z wymienieniem autora, wszystkie prawie uwagi Mickiewicza, mieócił się na 52 stronach bardzo ócióego druku.

Te trzy prace: Borowskiego, Mickiewicza i Klimaszewskiego, były pierwszemi u nas próbami objaśniania autorów ojezystych; po r. 1831 zapomniano o nich i dopiero w najnowszych czasach wzięto się znowu do komentowania znakomitych poematów, ale nie powołano się przytem na wzory z własnej literatury, tylko na przykład Niemców...

Przy rozważaniu uwag Mickiewicza nad poezià opiszowà, nasuwa się pytanie, czy teź znał on wtedy najwàżniejszà do tego przedmiotu odnoszàcà się rozprawè, to jest „Laokoon“ Lessinga¹⁾. Jest w nich jeden ustèp, dotychczas przezemnie nie dotknièty, który na pozór przynajmniej wydaje się odpowiedzià twierdzàcà na to pytanie.

1) Gotthold Efraim Lessing (1729 † 1781) najwàżniejsze swe poglady estetyczno-krytyczne pomieócił w dwu dziełach: „Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (1766); „Hamburgische Dramaturgie“ (1768).

Podawszy układ poematu, uwydatniwszy fakt, że Trembecki „przebiega“ wraz z czytelnikiem wszystkie części „Zofijówki“, komentator dołącza następne spostrzeżenie: „Uważać wypada, iż oprócz wmieszanych stosownych ustępów dla rozmaitości, samo to przechodzenie z miejsca na miejsce okazuje wielką sztukę poety, który oprowadzając niejako za sobą czytelnika, martwemu obrazowi życie i ruch nadał“. Lessing, jak wiadomo, w tem sztukę Homera podziwiał, że w opisie tarczy Achillesa widzimy, jak ona powstaje; możnaby więc przypuszczać, że Mickiewicz analogicznie zaletę „Zofijówki“ w tem upatrywał, że poeta „oprowadzając niejako czytelnika“ po ogrodzie i ukazując mu po kolei jego części, uczynił tak jak Homer.

Przeciwko przypuszczeniu takiemu walczą jednak bardzo ważne względy. A naprzód potrzeba zaznaczyć, iż analogia tak upatrzona jest zewnętrzna tylko. Przykładowi Lessinga co do tarczy Achillesa odpowiedziałby taki jedynie, który - by przedstawił nam, jak ogród w „Zofijówce“ był zakładany, jak po kolei części jego powstawały. Powtóre, gdyby Mickiewicz znał „Laokoona“, to prawdopodobnie nie byłby z takim zachwytem uwielbiał poematu Trembeckiego, jako okazu wkraczania poezyi w dziedzinę malarstwa; a jeżeli mimo rozumowań Lessinga dopuszczał prawo bytu dla poezyi opisowej, toby uczuł się zmuszonym do zbiecia, albo zachwiania przynajmniej zasady, przez krytyka niemieckiego postawionej, że

właściwą dziedziną poezyi są rzeczy dziejące się w czasie, nie zaś przedmioty w przestrzeni. Tymczasem Mickiewicz, jak wspomniałem, ani słówkiem nie dotyka tej pierwszorzędnej w estetyce kwestyi, jakby ona wcale przez nikogo poruszoną nie była, jakby wszyscy uznawali jeszcze prawomocność przepisów poetyki francuskiej, jakby wartość poezyi opisowej nie była już poddana wątpieniu. Żeby zaś Mickiewicz wiedział o tej sprawie, a nie poruszył jej rozmyślnie z tej tylko przyczyny, że ona w naszej literaturze nie była traktowaną, tego przypuścić w młodym komentatorze niepodobna, boć dobrowolnie wyrzec się możności rozwinięcia albo zupełnie nieznanych u nas, albo też własnych świeżych poglądów, to przechodzi chyba siły każdego, kto w zawodzie literackim odznaczyć się pragnie. Wypada więc raczej przyjąć za fakt, iż Mickiewicz rozprawy Lessinga w r. 1822 nie znał wcale, jak jej nie znał w 8 lat potem piszący Klimaszewski, który poświęciwszy osobny rozdział na przedstawienie „krótkiego rysu prawideł i literatury poezyi opisowej“, a nie mając prócz ogólników nic do powiedzenia o prawidłach, wolał mówić o literaturze, stosunek zaś poety do malarza tak określił: „Chociaż poeta nie może mieć tej zręczności współczesnego działania na zmysły, jaką posiada malarz, który w wystawie wszystkie swoje myśli wysledzać dozwala, wszelako tę ma nad nim wyższość, że przez następne pomysłów swoich rozwijanie i przez wyrazy malowne może zmysły bawić, rozum zajmować,

namiętności wzruszać, słowem, według zamiaru działać na wszystkie władze“¹⁾.

Uwaga Mickiewicza o nadaniu przez Trembeckiego ruchu i życia martwemu obrazowi, wynika, zdaniem mojem, nie z czytania Laokoonu, lecz poprostu z zastosowania powszechnej i ogólnie uznanej przez wszystkich teoretyków, czy klasycznych czy romantycznych, reguły o potrzebie akcji i ruchu w poezji. Ponieważ w poemacie opisowym nie ma istotnej akcji, więc przynajmniej pozór jej, przez Trembeckiego nadany, podobał się komentatorowi i zasłużył sobie na uwydatnienie.

Jeszcze więc i w kwestyi poezji opisowej Mickiewicz pozostał wiernym kierunkowi klasycznemu. Jak w tym samym tomiku pomieścić poeta ballady obok Warcab, tak też w tym samym roku napisał objaśnienia do „Zofijówki“ i rzecz o poezji romantycznej. Nie prędko jeszcze uczuje i napisze do Odyńca następne słowa, przekreślające prawie zupełnie uwielbienie dla poematu opisowego: „Ciekawy jestem twoich pejzażów; trudno mnie wprawdzie pojąć opisy same, ode-rwane“²⁾.

* * *

1) „Rozbiór poezyj S. Trembeckiego“ 1830, str. 20, 21.

2) „Korespondencya“ Mickiewicza, t. IV., str. 103. List z 20 maja 1828 r.

Nad dramatem rozmyślał Mickiewicz w tej dobie tak samo jak jego współcześni, ale uwag nad nim nie pozostawił, a przynajmniej my ich nie mamy. Naturalnie, musiały się one mieścić w owych „seksternach literatury dla trzech klas wyższych“, seksternach, które poeta nasz jako nauczyciel w Kownie ułożył¹⁾, a które albo zaginęły, albo leżą dotychczas w ukryciu. Wiemy, że Mickiewicz kilka dramatów całych a kilka w połowie dokonanych w ogień wrzucił²⁾; wiemy, że napisał tragedję zupełnie w smaku klasycznym p. t. „Demostenes“³⁾; możemy więc twierdzić napewno, że i w tym rodzaju przez czas studyów uniwersyteckich, a może i profesorstwa, trzymał się przepisów powszechnie u nas jeszcze uznawanych; lecz po za to ogólne określenie wyjść nam niepodobna — dla braku odpowiednich materyałów.

* * *

Widzimy więc, że w pierwszej dobie rozwoju swego Mickiewicz nie był twórcą pomysłów estetycznych, ale zgłębił i dobrze stosować umiał te, jakie były naówczas w obiegu w naszym świecie literackim, poczytując to za obowiązek nie tylko teoretyków, ale i poetów, „bo sztukmistrze — pisał w objaśnieniach do „Zofjówki“ — teraz

1) „Korespondencya“, t. IV., str. 79.

2) Tamże str. 101.

3) „Biblioteka polska“, Dmochowskiego, 1826, t. II., str. 183 — 187.

zwłaszcza, podobnie jak uczeni, znać powinni dokładnie drogę doskonalenia się swojego; inaczej talent ich łatwo albo się wykrzywi i zdziwaczy, albo spospolituje i potworne albo niedołążne, jakich zawsze pełno, będzie pomnażał płody“. To wymaganie jasnej świadomości drogi, na której twórczość poety doskonalić się ma, wymaganie, przez samego Mickiewicza wypełniane, jest pięknym dowodem jego rozległego rozumu, nieprzeszkadzającego wcale rozwinięciu się fantazyi genialnej.

Część druga.

Jeżeli już podczas studyów uniwersyteckich zajmował się Mickiewicz pilnie „częścią teoretyczną sztuk pięknych, t. j. właściwą estetyką, bliżej zaś retoryką i poetyką, co do ich historyi, prawideł i krytyki, ze szczególnem do literatury ojezyskiej zastosowaniem“, — to zostawszy nauczycielem literatury w Kownie, musiał z obowiązku poświęcić się badaniom tego rodzaju, ażeby mógł słuchaczom swoim podać wskazówki ukształcenia smaku estetycznego. Wiemy, że żadnej ze znanych sobie książek elementarnych, traktujących o estetyce w obcych językach, nie uznawał „co do materii i sposobu traktowania“ za odpowiednią ze względu na potrzeby szkół ówczesnych i przyjęty tryb uczenia. Zaraz więc w pierwszym roku nauczycielstwa swego „ułożył naprędce seksterną literatury dla trzech klas wyższych“. Seksterna ta zapewne przedstawiał na wiosnę r. 1822 księciu Adamowi Czartoryskiemu, kuratorowi wydziału naukowego wileńskiego, starając się o stypendyum na wyjazd za granicę, gdzie zamierzał „wysłuchać

w uniwersytetach teorii sztuk pięknych czyli estetyki we wszystkich jej oddziałach, co się tyczy historii sztuk, obeznania się ze wzorami, tudzież zgłębienia części prawidłowej i krytycznej“ oraz poznać metody wykładu tej umiejętności zarówno w uniwersytetach jak w szkołach, aby je następnie „tem trafniej do układu szkół naszych i potrzeb krajowych zastosować w napisaniu elementarnej książki“, co było oddawna myślą Mickiewicza¹).

Cały ten zamiar spełził na niczem. Mickiewicz za granicę wówczas do uniwersytetu nie pojechał i książki elementarnej z dziedziny estetyki nie napisał. Zeszyty szkolne, które w Kownie ułożył, gdzieś się zawieruszyły, tak że ich dotychczas odszukać nie zdołano. Tym sposobem nie możemy poznać ogółu poglądów naszego poety na kwestye piękna i sztuki z doby bardzo ważnej, bo z doby wytwarzania się w nim t. z. kierunku „romantycznego“. Musimy i teraz zadowolić się wiadomościami ułankowemi, jakie znajdujemy w „przemowie“ do pierwszego tomu poezyi, w niedokończonej rozprawie o Goethem i Byronie, w artykule „o krytykach i recenzentach warszawskich“, wreszcie we wzmiankach okolicznościowych, zawartych w korespondencyi wieszczą.

¹) Zob. w „Korespondencyi“ Mic. t. IV, str. 77—79 podanie poety do kuratora, z 29 marca 1822 r.

I.

Kto chce mieć trafne pojęcie o naszym ruchu romantycznym, ten musi przedewszystkiem wyróżnić go stanowczo od kierunku „szkoły romantycznej“ niemieckiej, reprezentowanej głównie przez Tiecka, Novalisa i braci Schległów. Jakkolwiek bowiem romantycy nasi, a najprzód Mickiewicz, zapatrywali się początkowo na wzory niemieckie, to przecież bynajmniej nie ograniczali się do autorów, należących do szkoły romantycznej, lecz korzystali ze wszystkich tych, co w drugiej połowie XVIII. stulecia uświetnili poezję niemiecką. Nie Tieck, Novalis, Chamisso i t. d., lecz Bürger, Herder, Schiller, Goethe i Jean Paul stali się dla naszych romantyków pierwszymi i najdawniejszymi kierownikami w sprawie odmłodzenia czy odrodzenia piśmiennictwa ojczyzstego. Można by nawet twierdzić z pewnością, że w początkach przynajmniej ani Mickiewicz ani najbliżsi jego naśladowcy zgoła nie wyróżniali „szkoły romantycznej“ od innych poetów niemieckich, którzy utworzyli epokę w dziejach literatury, lecz cały ruch, odradzający poezję w Niemczech, po-

czytywali za „romantyczny“. Nie należy bowiem zapominać, że ostateczną pobudkę do zastanawiania się u nas nad nową poezją dała sławna książka pani Staël „o Niemczech“, a tutaj nazwa romantyzmu, jako przeciwieństwa klasycyzmu francuskiego, odniesiona została do całego okresu literatury niemieckiej od Klopstocka poczynając, tak dalece, że nią objęła autorka i różnorodną twórczość Goethego i fatalistyczne, pełne tajemniczości sztuki Wenera. Za przykładem p. Staël poszedł u nas Brodziński, pierwszy oryginalnie a szczegółowiej piszący o klasycyzmie i romantyzmie; i on również mówiąc o romantyczności niemieckiej, wymienia Herdera, Goethego i Schillera, a Tiecka i Novalisa weale nie wzmiankuje. Przytem Brodziński rozciąga bardziej jeszcze od p. Staël pojęcie romantyczności, włączając w nie cechy poezji wschodniej i północnej. Po nim wszyscy, co u nas w kwestyi romantyzmu głos zabierali aż do r. 1830, poszli w oznaczeniu granic jego mniej więcej za Brodzińskim; a niektóre szczegóły teorii „szkoły romantycznej“ jeden chyba tylko Maurycy Mochnacki w rozprawie z r. 1825 „O źródłach poezji polskiej“ przejął i rozwijał.

Takie wzorowanie się naszego romantyzmu na odrodzonej literaturze niemieckiej wogóle, a nie na „szkole romantycznej“, uchroniło go w pierwszych początkach od krańcowości i ekstrawagancji fantastycznych i uczuciowych. Dążył on tak samo, jak odrodzona literatura niemiecka, do przywrócenia praw fantazyi i uczucia, upośledzonych

w klasycyzmie francuskim, ale dalekim był od poniewierania praw rozumu w sztuce i od chęci wystawiania fantazyi i uczucia jako j e d y n y c h jej żywiołów.

Wielostronna natura geniuszu Mickiewicza, pozwalająca mu równocześnie widzieć częściową słusność różnych poglądów i pomimo głębokiej uczuciowości mieć trafne zdanie o potrzebie umiarkowanego traktowania rzeczy, potężnie wpłynęła na przyjęcie wyż zaznaczonego kierunku literackiego i rozwijanie go w duchu, dalekim od krańcowości. Obowiązki nauczyciela gimnazjalnego, zmuszające do oględności w wyborze i stosowaniu nowych zaopatrywań estetycznych, dopomogły mu niemało w tej mierze. Nie został on fanatycznym krzewicielem doktryn jednostronnych, ani też nie popadł w mdły, bezbarwny eklektyzm.

Cheąc odżywić zanikającą w poezyi naszej fantazyę i przeciwdziałać napuszonosci, a przynajmniej sztywnej uroczyści klasycyzmu, zwrócił się do świata fantastycznego wyobrażeń ludowych, starając się o największą prostotę i naiwność w wyrażeniu. Cheąc sentymentalny nastrój, panujący w poezyi sielankowej od ostatniej ćwierci XVIII. stulecia, na właściwszy, bliższy prawdy tor sprowadzić, wybucha potężnym głosem głębokiego uczucia. Ale nie myśli weale o jakimś wskrzeszaniu wieków średnich, o wielbieniu rycerstwa i stosunków rycerskich, których w Polsce nie było, ani też o idealizowaniu marzycielskiej bezczynności, ani o wzdychaniu za „niebieskim kwiatkiem“, eu-

dami noey księżycowych, samotnością leśną, ani wreszcie o łamaniu zasadniczych prawideł sztuki i dowolnem mieszaniu rozmaitych rodzajów poetyckich. Twórczość jego pod tymi wszystkimi względami ma podobieństwo do twórczości Herdera, Bürgera, Schillera, Goethego, Jean Paula, nie zaś „szkoły romantycznej niemieckiej“.

Wiele interesującą jest rzeczą wiedzieć, skąd czerpał pierwotnie Mickiewicz swoje teoretyczne poglądy na poezję w tej nowej dobie.

Wiadomo, że w uniwersytecie wileńskim Leon Borowski posługiwał się w swych wykładach estetycznych książką Jana Joachima Eschenburga p. n. „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“, ogłoszoną po raz pierwszy w roku 1783, a później niejednokrotnie przedrukowywaną. Mam przed sobą wydanie trzecie z r. 1805; tytuł tu o tyle tylko zmieniony, że zamiast „Wissenschaften“ położono „Redekünste“; w tekście zaś są zmiany i uzupełnienia, których domagał się rozwój samej estetyki oraz literatury owoczesnej. Prawdopodobnie tego właśnie wydania używał Borowski. Że zaś to dziełko istotnie bardzo dobrze odpowiadało potrzebom szkoły i w skróceniu mogło posłużyć za podręcznik dla uczniów, niewątpliwie poznać się z niem musiał Mickiewicz.

Drugiem dziełem, z którego i Eschenburg w trzeciem wydaniu swego „Zarysu“ obficie czerpał pod względem historycznym, a z którego Borowski w rozprawie swojej, „Uwagi nad poe-

zyą i wymową“ (1820) całe ustępy tłómaczył bez wymienienia źródła, była obszerna dwunastotomowa¹⁾ historia poezyi i wymowy Fryderyka Bouterweka: „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts“ (Göttingen, 1801—1819). Przypuszczać należy, iż Borowski słuchaczom swoim wskazywał to dzieło jako cenne źródło wiadomości historyczno-literackich, a że je Mickiewicz znał choć w części, to nie ulega wątpliwości. Znał także i drugie mniejsze teoretyczne dziełko Bouterweka: „Aesthetik“, wydane r. 1806 w Lipsku w 2 częściach (razem str. 436), do niego bowiem czyni aluzję w przemowie, pomieszczonej na czele 1-go tomu swoich Poezyi.

W tejże przemowie wspomina również Jana Augusta Eberharda jako teoretyka sztuk pięknych, mając oczywiście na myśli jego czterotomowy podręcznik estetyki: „Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen, in Briefen“ (Halle, 1803—1805).

Tamże nakoniec wymienione jest nazwisko Schlegla ogólnikowo, bez oznaczenia imienia, tak, że nie wiadomo, którego z braci: Fryderyka czy też Augusta Wilhema miał na widoku. Ponieważ imię Augusta Wilhelma było wtedy w Europie o wiele głośniejsze od Fryderykowego z powodu

¹⁾ Rzecz sama zawiera się w 11 tomach, w dwunastym mieszczą się spisy: przedmiotowy i imienny.

znanych odczytów o literaturze dramatycznej, skłonić się chyba wypadnie ku przypuszczeniu, że Mickiewicz, wzmiankując nazwisko Schlegla, o tym starszym bracie chciał mówić. Czy znał Mickiewicz wydane wspólnie przez obu braci 1801 roku w Królewcu: „Charakteristiken und Kritiken“, gdzie między innymi znajdowała się obszerna rozprawa o Bürgerze, a mianowicie o jego balladach, jest rzeczą bardzo wątpliwą, gdyż rozprawę tę najpewniej, jak zobaczymy, odczytał nasz poeta dopiero w kilka lat potem.

Rzecz warta zastanowienia, że prócz Schlegla wszyscy powyżej wymienieni estetycy nie byli bynajmniej zapalonymi zwolennikami romantyzmu, lecz eklektykami, którzy weale nie lekceważąc innych kierunków poezyi, uznawali i w romantyczności piękne strony, pojmując ją nie w duchu „szkoły romantycznej“. Bouterwek zaś zarówno w swoich „Kleine Schriften“ jak i pod koniec swej historyi poezyi i wymowy, mówiąc o estetykach tej szkoły, a szczególnie o Schleglach, lubo im niemałe zasługi przyznawał, to przecież ostro kareił ich krańcowe zapędy¹⁾, za co zwolennicy

1) Warto ustęp ten poznać w całości: „Die wichtigste Angelegenheit dieser neuen Aesthetiker war, den Mysticismus ihrer Unendlichkeitswissenschaft mit der neu erwachten Romantik zu verschmelzen, die von einer andern Seite vorgedrungen war. Dieses Zusammentreffen transcendentaler und romantischer Begriffe war nicht ohne Gewinn für die Kri-

„romantyzmu“ odmawiali mu rozum i smaku i nazywali go „bezdusznym kompilatorem“ (*ein geistloser Compiler*).

tik. Man lernte besser, als vorher, einsehen, das der Mysticismus seine ihm eigne Art von Poesie hat, die nicht gering zu schätzen ist; dass das Romantische in der Kunst, auch wo es von den Gesetzen des griechischen Geschmacks weit abweicht, darum nicht verwerflich ist; dass überhaupt die Kritik, um Fortschritte zu machen, ihren Gesichtskreis erweitern und nicht bei den von den Werken des griechischen und römischen Alterthums abstrahirten Geschmacksregeln stehen bleiben muss. Aber man ging nun auch so weit, zu behaupten, die romantische Kunst des europäischen Mittelalters sei in ihrer Art eben so classisch, als die griechische. Die grossen italienischen Maler und Dichter, die durch Vereinigung des romantischen Geistes mit der Eleganz antiker Formen ein neues Zeitalter schufen, sollten nun gar für Geschmacksverderber angesehen werden. Die auffallendsten Verirrungen des Genies auf dem romantischen Wege sollten, allen bis dahin angenommenen Regeln des guten Geschmacks und selbst dem gesunden Menschenverstande zum Trotz, bewundert und nachgeahmt werden... Wer diesen und ähnlichen Lehren nicht huldigte, wurde von der neuen Schule zu dem Volke der Platten gezählt, die des Talents zur Philosophie und des wahren Gefühls des Schönen in gleichem Grade ermangeln. Was aber im Geiste dieser Schule gesagt und ge-

Taki dobór przewodników po krainie piękna sprzyjał oczywiście wielostronności poglądów Mickiewicza i utwierdzał go w niechęci do krańcowych ekstrawagancji. Jak dalece on ich zgłębił, o ile im ufał, o ile ich wskazówkami się przejął, tego określić dokładnie nie podobna, lecz to pewna, że jako umysł genialny nie szedł wcale ślepo za nimi, nie powtarzał nigdy dosłownie ich określeń i zapatrywań. Przerobiwszy na swoją własność jakieś pojęcie, nie troszczył się tak bardzo o jego pierwotne pochodzenie, lecz postępował z niem tak, jak mu jego własny bieg myśli, jego asocjacje wskazywały. Nie mając zaś w sobie ani trochę usposobienia na uczonego, obchodził się bardzo swobodnie nawet z cytatami.

Ten sposób „wehłaniania“ pojęć i dowolnego z nimi obchodzenia się czyni prawie niepodobnym wykazanie dokładne i szczegółowe związku, jaki zachodził pomiędzy poglądami Mickiewicza na poezję a zapatrywaniami estetyków i historyków literatury, na których sam się powołuje. Dla-

dichtet wurde, hiess genialisch. Je seltsamer, ausserordentlicher, excen- trisch-witziger die Einfälle waren, durch die ein Anhänger der neuen Lehre den andern zu überbieten versuchte, desto mehr wurde sein Genie bewundert“. (Bouterwek: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, tom XI-ty, r. 1819, str. 531—532, 530).

tego też można wskazać tylko analogie dalsze lub bliższe.

Najogólniejszą myślą, jaką odnaleźć można w „Przemowie“ Mickiewicza do 1-go tomu Poezyi, jest, że poezya zostaje w ścisłym związku z cywilizacją danego narodu, będąc „najpewniejszym znamieniem“ jego „wiekowego usposobienia“; że „za odmianą uezuć, charakteru, opinii narodowych, zachodzi odmiana w samej poezyi“.

Kto pierwszy myśl tę wypowiedział, ściśle oznaczyć się nie da; cząstkowo znajdujemy ją u różnych pisarzy wieku XVIII.; najdobitniej sformułował ją Herder, ogłaszając swój zbiór pieśni ludowych („Die Stimmen der Völker“). Na początku naszego stulecia myśl ta już się liczyła do takich, co się stały dobrem powszechnem. P. Staël pisze już obszerną książkę „De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales“. U nas wyraża ją pierwszy podobno Gotfryd E. Groddeck, uważając ją za rzecz nie ulegającą zaprzeczeniu, za myśl, według której należy opracowywać dzieje piśmiennictwa¹⁾. Brodziński w rozprawie o klasyczności i romantyczności (1818) już wprost wychodzi z tej za-

1) Widzieć to można z ogłoszenia konkursu na katedrę literatury polskiej, redagowanego niewątpliwie przez Grodka, a ogłoszonego w „Dzienniku wileńskim“ r. 1815 (t. I. 485). Autor rozprawy miał uwzględnić wpływy klimatu, wieku, ducha i charakteru narodu, rządu, obyczajów na poezję i wymowę.

sady, że „poezja jest zwierciadłem każdego wieku i narodu stosownie jak każdy pod innym niebem, odmiennych jest obyczajów, różne ma wyobrażenia o Bogu i wielorako rządzony bywa“. Borowski w „Uwagach nad poezją i wymową“ (1820) stara się spełnić program Grodka i wykazać związek pomiędzy charakterem narodów i ich losów a ich poezją¹⁾.

Nie tylko więc w obcej, ale i we własnej literaturze miał już Mickiewicz rozwiniętą tę ważną zasadę historyczno-krytyczną. To też nie rozszerza się on nad nią, zaznaczając ją tylko i na niej opierając swoje dalsze wywody.

Ze ścisłego zastosowania tej zasady wynikać musi uznanie równouprawnienia wszystkich literatur, wszystkich sposobów wyrażenia piękna za pośrednictwem mowy, bo zasada owa wyklucza pojęcie jakiegoś jedyne go i wyłącznego ideału piękna, do którego inne pojęcia przymierzać i według którego za lepsze lub gorsze, niższe lub wyższe poczytać-by je należało. Tak też robi istotnie Mickiewicz względem wszystkich literatur, prócz rzymskiej i francuskiej, które surowej poddaje ocenie. Dlaczego? Oto dlatego, że jedna i druga nie wypływała z szerokich mas ludowych, ale była udziałem klasy tylko możniejszej, a więc szczupłej cząstki narodu, że jedna była prostem

¹⁾ Szczegółowo rozwinąłem to w artykule o Leonie Borowskim w „Encyklopedyi Wychowawczej“ (t. II, 236—252).

jeno naśladownictwem greckiej, a druga, lubo miała swoje odrębne właściwości, zawarunkowane otoczeniem, wśród którego się rozwinęła, mało atoli posiadała w sobie prawdziwej poetyczności.

Lekceważenie poezji rzymskiej było dość powszechne wśród Niemców od ostatniej ćwierci XVIII. stulecia, gdy się zaczęto zachwycać sztuką grecką; romantycy wzmocnili tylko ten sąd dla Rzymian nieprzychylny, jak to widzieć można mianowicie w *Dziejach literatury Fryderyka Schlegla* („Geschichte der alten und neuen Literatur“), datujących z roku 1812. Czytamy tu, że literatura rzymska „ulega zarzutowi zaniedbania własnych starożytnych podań ojezystych, tudzież daremnego wymuszonego naśladownictwa podań ojezystych, tudzież daremnego wymuszonego naśladownictwa obcych form, które przeniesione na obcą ziemię, zdają się po większej części nieczynne, martwe i zimne, lub też tylko jak rośliny w szklarniach uprawiane, nizezemnie się utrzymują“¹⁾. Nie twierdzę, jakoby Mickiewicz z tego właśnie dzieła swą niekorzystną o literaturze rzymskiej opinię zaczerpnął, zwłaszcza, że u naszego poety daleko ostrzej, bez żadnego ograniczenia, opinia ta została wypowiedziana: przytoczyłem tylko ustęp powyższy na dowód, że na początku wieku naszego zdania podobne były roz-

1) Cytuję według tłumaczenia polskiego, które wyszło w Warszawie 1831 r. p. n. „*Obraz literatury starożytnej i nowożytnej*“ (str. 96).

powszechnione. Twierdzenie Mickiewicza, że literaturę rzymską „czytała sama tylko klasa możniejszych, nader szczupła częśćka narodu“ jest w wyraźnym związku ze zdaniem Brodzińskiego: „Augustom i Mecenom nucił Horacy i Maro; już nie od ludu, ale od nich zależało znaczenie poetów; dosyć już było Horacemu od ludu *digito monstrari*“¹⁾). Wiadomo, że to lekceważenie literatury rzymskiej bardzo przypadło do smaku naszym teoretykom romantyzmu; najsilniejszy wyraz dał mu Maurycy Mochnacki przy końcu rozprawy swojej „O literaturze polskiej w wieku XIX“. Sam Mickiewicz z biegiem czasu znacznie pod tym względem odmienił zdanie i wypowiedział je w jednym z odczytów lozańskich w r. 1839.

Co do literatury francuskiej, to w jej ocenie oparł się Mickiewicz na Brodzińskim, Borowskim, Bouterweku i Eberhardzie. Uwagi jego o tem, że poezya francuska była „pod panowaniem rozsądku, dowcipu i formalności“, że tu „imaginacya nie ważyła się sama przez się żadnego uczynić kroku i pośpiesza tylko na usługi innym władzom umysłu“, że z przedmiotów rzeczywistych zdejmowała „portrety, wykończone wprawdzie co do kolorytu, ale co do układu zbyt architektoniczne, zbyt wzorom swoim podobne a przez to obumarłe“, że uczucie było tu skrepowane, zbyt wyrafinowane, zbyt wykwinne, że „ton namiętności miesza się z rozumowa-

1) być wskazywanym palcami.

niem i dowcipem w maksymach i antytezach“, są w gruncie powtórzeniem tylko spostrzeżeń Brodzińskiego i Borowskiego. Przywiode tylko najznamienniejsze ustępy z ich rozpraw.

Brodziński mówi: „Jeżeli żartobliwym, dowcipnym, polerownością znakomitym dziełem francuskim duch ani język żadnego może nie wyrówna narodu, jakże nisko zostaną tam, gdzie czucie żywo dosięgać powinno, gdzie imagiacya tworząc obrazy i igrając z pięknocią i filozofią, tworzy zarazem i igra z wyrazami wolnego języka? Jakże zimni, jak wymuszeni, mimo oczywistej staranności zostaną tam, gdzie ujmująca, rzewna prostota prosto trafia do serca?... W salonowych posiedzeniach, w których berło otrzymała płeć piękna, od jej sądu zależy poezya, a w miarę chęci podobania się tejże płci, obok lekkości, przyjemności i dowcipu, brak w pieśniach męskiej siły, głębokości i poetycznego zapachu, zamiast serdecznych wyrazów, więcej wyszukanego pochlebstwa, nie miłość, ale próżność podsycającego... Dowcip... całkowite objął panowanie tak w tłómaczeniu myśli, jak wyrażeniu uczuć... (Poezya u Francusów) jestto foremnie strzyżony ogród francuski, w którym żadne drzewko wywyższyć się ani rozszerzyć nie może, którego piękność, jedynie na regularności zasadzoną, jednym rzutem oka zaspokoić można“.

Borowski w całej literaturze francuskiej nie widzi zgoła poezyi, tylko wymowę; zdaniem jego

nadzwyczajna troskliwość o poprawność wyrażenia, rozwinięta przez akademię francuską, nie nie zostawiła talentowi pisarza, jego woli i śmiałości. „Zbyt geometryczny porządek myśli i wyobrażeń uwięził swobodne skrzydła imaginacyi, ograniczył bystrość natchnienia i zniósł panowanie myśli nad mową“. Poezya i proza stały się zarówno jasne, poprawne, pełne smaku, „lecz poezya utraciła właściwe sobie prawa, mianowicie prawo władania mową podług potrzeby i woli, czego ona tem szczęśliwiej używa, im wyższe i niezwykajniejsze są krainy, w które się imaginacya i czułość unosi“.

Porównywając te orzeczenia Brodzińskiego i Borowskiego ze zdaniami Mickiewicza, nie znajdziemy wprawdzie tożsamości w myślach a tembardziej w wyrażeniach, ale spostrzeżemy niezawodnie, że wszyscy trzej pisarze w tym samym obrębie wyobrażeń pozostają.

Wyjaśnienie charakteru poezyi francuskiej przez wpływ konwenansów, koteryi i dworu królewskiego, wspólne jest Mickiewiczowi z Bouterwekiem i Eberhardem, nie tylko co do myśli samej, ale i co do niektórych wyrażień. Zwracam mianowicie uwagę na następujące szczegóły.

Mickiewicz pisze: „Za ugruntowaniem władzy królewskiej i nadwreżeniem feudalnego systematu, cały interes narodowy przeniósł się na dwór królów. Wszystko musiało tam stosować się do etykiety łągodzonej nieco francuską lekkością, kotterie prywatne przyjęły ton dworu, którego

cechą było przestrzeganie form etykietalnych, dys-
symulacya prawie dyplomatyczna, grzeczność ujmu-
jąca wprawdzie, ale ceremonialna, ściśle podług
miejsca i osób wyrachowana... Kto chciał podo-
bać się Francysi, to jest Paryżowi, powinien
był ostrość swojego indywidualnego
charakteru stosować do mody panującej, ażeby
się nie wydać pedantem i dziwakiem, musiał
trzymać w karbach swój talent, miarko-
wać imaginacyą i uczucie, gdyż wszelki
zapęd, wszelkie gwałtowne uniesienie obra-
żało przyzwoitość dworską, poszukującą raczej
doweipu i rozsądku". — Bouterwek, skreśliwszy
światłość dworu Ludwika XIV., powiada: „Życze-
nie zwrócenia na siebie uwagi dworu i podobania
się dworowi opanowało wszystkich pisarzy fran-
cuskich, mających pretensyę do smaku... Wedle
wzoru, danego przez dwór, starano się w ka-
żdym dobrem towarzystwie paryskim, wyrażać
się zarówno elegancko, jak ściśle, zawsze w do-
branych frazesach, a przecież nie bez uprzejmej
lekkości... Z duchem panowania Ludwika XIV.
schodziła się ogłada charakteru towarzyskiego Fran-
cuzów... w sposób tak naturalny, że mowa i lite-
ratura francuska za pośrednictwem tonu rozmowy
w kółkach prywatnych i koteryach paryskich,
jeżeli nie więcej, to przynajmniej równie silnie była
kształcona i kierowana, jak za pośrednictwem
przykładu dworu i prawodawstwa krytycznego
akademii francuskiej... Estetycznej przyzwoi-
tości w myślach i wyrażeniu, jako należących

do dobrego trybu życia, wymagano z surową konsekwencyą i od pisarzy także. Pomysły uderzające dobrze przyjmowano, lecz musiały być one z elegancyą i lekkością raczej nasuwane, niż formalnie wygłaszane. Ale wszystko, co było głęboko pomyślane i głęboko odczute, wyganiano tak samo z literatury, jak z dobrego towarzystwa, niby rzecz pustelniczą i fantastyczną... Każdy śmielszy i swobodniejszy wzlot fantazyi, każdy silniejszy wyraz uczucia poetycznego potępiano jako rzeczy niesmaczne¹⁾. Eberhard w Estety-

¹⁾ Bouterwek: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, t. VI., r. 1807, str. 9, 10, 13, 15, 16. „Der Wunsch, vom Hofe bemerkt zu werden und dem Hofe zu gefallen, beherrschte alle französischen Schriftsteller, die auf Geschmack Anspruch machten... Nach dem Muster, das der Hof gab, suchte man in aller guten Gesellschaft zu Paris sich eben so fein, als bestimmt, immer in gewählten Phrasen, und doch nicht ohne gefälliger Leichtigkeit auszudrücken... Mit dem Geiste der Regierung Ludwigs XIV. traf die Ausbildung des geselligen Charakters der Franzosen... so natürlich zusammen, dass die französische Sprache und Litteratur durch den Ton der Unterhaltung in Privatzirkeln und Cotterien zu Paris wenigstens eben so sehr, wo nicht noch mehr, gebildet und geleitet wurde, als durch das Beispiel des Hofes und die kritische Gesetzgebung der französischen Akademie... Eine ästhetische Anständigkeit in Gedanken und Ausdruck wurde, weil sie zur

ee¹⁾ mówiąc o poezyi francuskiej za Ludwika XIV. i więzjach nakładanych przez otoczenie dworskie, wyraził się podobnie jak Bouterwek: „Smak takich widzów i czytelników krępuje wszakże poetę

guten Lebensart gehört, mit consequenter Strenge auch von den Schriftstellern verlangt. Frappante Einfälle wurden gut aufgenommen; nur mussten sie mit Feinheit und Leichtigkeit... mehr hingeworfen, als förmlich vorgetragen werden. Aber alles tief Gedachte und tief Empfundene wurde als einsiedlerisch und phantastisch aus der guten Litteratur, wie aus der guten Gesellschaft, verwiesen... Jeder kühnere und freiere Aufflug der Phantasie, jedes kräftigere Wort des poetischen Gefühls wurde geschmacklos gescholten“.

- 1) Handbuch der Aesthetik, t. III., r. 1804, str. 275 i 276. „Der Geschmack solcher Zuschauer und Leser umschliesst aber den Dichter mit Schranken, worin es dem feurigsten Genie unmöglich wird, sich seinem Fluge zu überlassen. Wie könnte auch die Feierlichkeit der Repräsentation und die Gravität der Würde, worin sich der hohe Rang dieses Königs und seines Hofes hüllte, dem freien Laufe der Phantasie günstig sein, die ihre Gesetze nur in ihrer eigenen Begeisterung findet?... Eben so wenig ist auch die Verfeinerung der Weichlichkeit dem kräftigen Gefühle des Kunstgenies günstig. Sie schliesst alles Starke, alles Tiefeindringende, alles Ungemeine, alles Erschütternde aus“.

szrankami, w których niepodobna ognistemu geniuszowi powierzyć się swym lotom. Jakżeby uroczystość reprezentacyi i powaga godności, w które się obwijało wysokie stanowisko tego króla i jego dworu, mogły sprzyjać swobodnemu polotowi fantazyi, co prawa swe znajduje we własnym tylko natchnieniu?... Taksamo wydelikacenie miękkości nie jest przyjaznem potężnemu uczuciu geniuszu artystycznego. Wyklucza ono wszystko, co silne, co przenikające wskrós, co niezwykle, co wstrząsające“...

Podobneź analogie upatrzeć można pomiędzy ustępem, w którym Mickiewicz opisuje stosowanie się poetów nie do natury, lecz do towarzystwa dworskiego, a słowami Bouterweka o tym samym przedmiocie. Mickiewicz pisze: „Poeci, idąc za pędem wiekowym, zwrócili uwagę nie tak na naturę i na charakter ludzi jako raczej na charakter społeczeństw paryskich; wyśmiewali trafnie i zręcznie uchybienia przeciwko przyzwoitości, obyczajowi i modzie; etykietę panującą na pięknym świecie wprowadzając do świata imaginacyi, podciągali wszystko pod prawa rozsądnie ułożone i wydane ozdobnie; bawili nareszcie widowiskami dwór i Paryż“. Bouterwek rzecz tę wyraża krótko a dobitnie, mówiąc o „koteriach literackich“¹⁾: „Tu przemieniła się zło-

1) W dziele wyżej cyt. t. VI., str. 17. „Hier verwandelte sich die goldene Grundregel der

ta zasada sztuki: Studyuj naturę! w prawdziwo weale inaczej brzmiące: Studyuj dwó r i miasto“.

Nazwania świata poetyckiego francuskiego „konwencyonalnym“ nie znajduję w książkach, które powyżej wymieniłem, a którymi się poeta nasz posługiwał, ale pochop do niego dał Mickiewiczowi prawdopodobnie Bouterwek, używający chętnie w wielu ustępach swej historii poezyi i wymowy przymiotnika konwencyonalny (*conventionell*) na oznaczenie różnych stosunków literackich we Francyi. I tak np. mówiąc o Kornelu, powiada, że nie umiał on wyróżnić w teatrze greckim tego, co konwencyonalne i narodowe, od tego, co konieczne i istotne (tom VI., 38). W innym miejscu wytyka estetykom francuskim wieku XVII., że nie posiadając uczucia poetyckiego, dawali się przekupić „konwencyonalnym prawidłem smaku“ (VI., 313). Mickiewicz uogólnił te wyrażenia i odniósł je, zupełnie zgodnie z duchem wywodów Bouterweka, do całości poezyi francuskiej. Wszakżeż sam Bouterwek przedstawiając zarys poetyki francuskiej, twierdził, że według niej poezya nie różniła się w istocie od tych sztuczek, przez które

Kunst: Studiere die Natur! in die gar anders lautende: Studiere den Hof und die Stadt“. Przy tej sposobności przypomina Bouterwek napomnienie Boileau: *Etudiez la cour et connoissez la ville.*

człowiek dowcipny i ukształcony podoba się w do-
brem towarzystwie¹⁾.

Jeżeli w przedstawieniu literatury rzymskiej i francuskiej Mickiewicz dał się unieść prądowi polemicznemu i wykazywał ujemne jedynie ich strony: to w obrazie innych literatur trzymał się zasady, iż wszystkie rodzaje literackie, rozważane historycznie, „zarówno uwagi godne będą“, bo „wszystkie są tworem ludzi, ze wszystkich wyczytujemy charakter rozmaicie wykształconego umysłu ludzkiego, a najwyraźniej z tych, które jedynie mają na celu człowieka, malują jego obyczaje i uczucia“.

Najobszerniej i z nadzwyczajnem upodobaniem rozwiódł się nad pięknoscią poezyi greckiej, którą uważał za wykwit „równowagi pomiędzy imaginacją, uczuciem i rozsądkiem“. Poszedł w tem za powszechnem wtedy uwielbieniem twórczości helleńskiej (boć i romantycy bynajmniej nie stanowili w tym względzie wyjątku), w szczególności zaś za mistrzem swym uniwersyteckim Grodkiem. Niektóre mianowicie wyrażenia żywo przypominają myśli i słowa znakomitego profesora. Tak n. p. przypisanie talentowi sztukmistrzów greckich stwarzania „świata mitologicznego“ odpowiada wyraże-

¹⁾ „Die Poesie war nach einer solchen Poetik von den Künsten, durch die ein geistreicher und gebildeter Mensch in guter Gesellschaft gefällt, gar nicht wesentlich verschieden“ (tom VI., str. 322).

niu Grodka, iż najdawniejsi wieszczowie byli twórcami (*auctores*) obrządków religijnych i misteryków¹⁾. Charakterystyka umysłów greckich, jako „podniesionych, ciekawych, wytrwałych“ może mieć źródło w Grodkowym „*mobile ac sollers ingenium*“²⁾. Powstanie świata bajecznego pod wpływem „młodej, ognistej, lecz nieukształconej imaginacji“, której dopomaga w tem „język zwyczajnie z początku gruby, zmysłowy, wyobrażenia oderwane pod postacią rzeczy zmysłom malujący“, odtworzył nasz poeta według słów Grodka, iż poglądy na początek świata i siły przyrody zawdzięczali Grecy „*phantasiae magis indomitae et prisci sermonis indoli, quam subtiliori rationi*“³⁾. Zresztą ów zapał, jaki profesor przy wykładach swoich umiał przelewać w słuchaczów, niemało także przyczynić się musiał do wiece gorącego zobrazowania charakteru poezji greckiej przez Mickiewicza.

Świat poetycki grecki ma ciągle Mickiewicz na pamięci, gdy kreśli zarys poezji średniowiecznej, romantycznej. Czuje on i wie doskonale, że w niej nie było talentów, „któreby tak świetnie, jak niegdyś u Greków, mogły świata bajecznego

1) Grodeck: „*Initia historiae Graecorum litterariae*“. Wydanie drugie. Tom I. z r. 1821, str. 15, por. także str. 8.

2) Tamże str. 6.

3) Tamże str. 7. „raczej fantazyi nieposkromionej i właściwościom starego języka, niż bardziej wydoskonalonemu rozumowi“.

użyć, wpłynąć na uobyczajenie ludów, charakter narodowy oczyszczać i wzmacniać". Wie i zaznacza z naciskiem, że „mitologia północna, jakkolwiek po niektórych stronach, w poezją bogatszych, kształcona, nigdy nie ustaliła się jednak“, że „wyobrażenia mityczne nie złożyły foremnej, pięknej i harmonijnej jedności, czyli systematu świata mitycznego“, że „zawsze tam przebijała się nieforemność, potworność, brak porządku, związku i całości“. W tej szczególnej trosce o mitologię, w tym niejako żalu, iż narody nowożytne nie miały szczęścia wyrobić sobie takiego systematu mitycznego jak Grecy, możnaby widzieć wpływ Fryderyka Schlegla, który w swojej rozmowie o poezji („Gespräch über die Poesie“) mitologię brał za jedno z poezją i wzywał do ożywienia mitologii starożytnej w sposób nowożytny; ale niepodobnaby tego twierdzenia uzasadnić szczegółowymi dowodami, tak, że raczej przyjąć tu wypadnie proste jedynie oddziaływanie zapatrzenia się na wzory greckie, gdzie mitologia tak potężnym i świetnym była czynnikiem.

W przedstawieniu żywiołów poezji średnio-wiecznej jest Mickiewicz zwięzłym; wylicza je tylko w następnym porządku: 1) „tak zwany duch rycerski i z nim połączony szacunek i miłość ku płci pięknej, Grecyi i Rzymianom obcy“; 2) „ścisłe przestrzeganie praw honoru“; 3) „uniesienia religijne“; 4) „podania mityczne i wyobrażenia ludów barbarzyńskich, dawniejszych pogan i nowoczesnych chrześcian pomieszane razem“. To sa-

mo, tylko obszernie i szczegółowo, umieszczając na czele wyobrażenia i uniesienia religijne, a dopiero potem zmiany w życiu społecznem (duch rycerski, cześć dla kobiet), przedstawił Bouterwek we wstępie do I-go tomu swojej „Historji poezji i wymowy“ (str. 3 — 34); krótko zaś streścił Eschenburg, mówiąc o wątku poematów romantycznych¹⁾. Wyprowadzenie nazwy „romantyczny“ z języka „romańskiego“, będącego „zlewkiem języków północnych i rzymskiego“, było już wtedy powszechnem i weszło do podręczników²⁾. Piękne, obrazowe przedstawienie stylu romantycznego w przeciwstawieniu do klasycznego i konwencyonalnego francuskiego jest całkowitą Mickiewicza własnością.

Nie potrafiłbym wyjaśnić, dlaczego poeta nasz pominął całkowicie literaturę hiszpańską, a z włoskiej uwzględnił tylko wiek XVI., zapominając zupełnie o Dantem, Petrarce i Bokaacyuszu. Czyby i poezję hiszpańską i twórczość tej trójcy włoskiej

1) „Der kriegerische Enthusiasmus, welcher in jenen Ritterzeiten so herrschend war; der eben so allgemein verbreitete Geist der Galanterie; die Verbindung, worin Liebe, Tapferkeit und Religion damals standen; der ganze Charakter der damaligen Sitten und die Liebe zu Abentheuern und gewagten Unternehmungen...“ („Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Redekünste“, 1805, str. 221).

2) Zob. Eschenburg: Entwurf... str. 188 w przypisku.

obejmował w ogólnej i ogólnikowej charakterystyce romantyczności średniowiecznej, nie uważając za potrzebne wymienienie nazwisk wybitnych? Czy raczej widzieć w tem jedynie zapomnienie? W biegu jego rozumowania nie stanowiłyby wzmianki o literaturze hiszpańskiej i o wieku XIV. we Włoszech żadnej zawady...

W zarysie poezji włoskiej wieku XVI. wymienienia Mickiewicz trzy nazwiska: Trissina, Aryosta i Tassa, jako reprezentujące trzy rozmaite sposoby tworzenia nowych kompozycji poetyckich, tj. naśladowanie Greków w rzeczy i formie; branie przedmiotów romantycznych i obrabianie ich eo do stylu według wzorów greckich, wreszcie podeąganie treści romantycznej ściśle pod formy klasyczne. Charakterystyka ta jest zupełnie w duchu i niemal słowami Bouterweka wykonana. O Trissinie powiada krytyk niemiecki, że we wszystkich jego poezjach znać ślady mozolnego naśladowania starożytnych (*Spuren einer peinlichen Nachahmung der Alten*), że w „Sofonisbie“ poszedł ślepo w ślady starożytnych, nie wyróżniając istotnej piękności tragedji Sofoklesa i Eurypidesa od przypadkowej¹⁾. W utworach Aryosta uwydatnia tenże bogatą fantazyę czerpiącą pomysły ze świata romantycznego, a zarazem zachwycającą jasność myśli i rozumną prostotę wyrażenia, przez którą więcej niż którykolwiek inny przed nim nowszy

¹⁾ Bouterwek: *Geschichte...* II., 74, 81.

pisarz zbliża się do poezji starożytnej¹⁾. „Jerozolimę wyzwoloną“ Tassa nazywa Bouterwek „Iliadą romantyczną“ i powiada, że epiczną ideą poety włoskiego było wlać ducha religijno-romantycznego rycerstwa w prawidłowo-epiczną kompozycję według wzoru Iliady, co też wykonał po mistrzowsku²⁾.

Na przedstawienie najdawniejszej poezji angielskiej wpłynął także prawdopodobnie Bouterwek; mianowicie uwydatnienie większej niż u innych narodów samoistności Anglosasów i Szkotów w przechowaniu starodawnych podań i wyobrażeń, w niepoddawaniu się wpływowi poezji greckorzymskiej, jest u obu pisarzy główną myślą w tej charakterystyce³⁾.

Ale co do Szekspira już to podobieństwo poglądów ustaje. Mickiewicz gani tragedye jego

1) Bouterwek: *Geschichte...* II., 44: „Durch die reizendste Klarheit der Gedanken und eine sinnreiche Simplicität des Ausdrucks schliesst sich Ariost näher als irgend ein neuerer Dichter vor ihm an die poetische Antike“.

2) Tamże, str. 239 i 240: „Den Geist des religiös-romantischen Ritterthums einer regelmässig epischen Composition nach dem Muster der Ilias einzuhauchen... das war Tasso's epische Idee; und diese Idee führte er aus als ein Meister“. W „Pamiętniku Warszawskim“ z r. 1819 (tom XIII., 357) myśl tężsamą wypowiedziano, idąc za jakimś pisarzem francuskim.

3) Bouterwek: *Geschichte...* tom VII. (z r. 1809), str. 4 — 6, 18, 20, 24, 25.

wzięte z dziejów greckich i rzymskich, i powiada, że „dla mało upowszechnionej wtedy znajomości historii i literatury, niepodobna było trafić doskonale w charakter i w ducha dwóch starożytnych narodów“. Przeciwnie Bouterwek charaktery rzymskie, przez Szekspira w „Antoniuszu i Kleopatrze“ oraz w „Juliuszu Cezarze“ narysowane według Plutarcha, poczytuje za prawdziwie rzymskie (*echt römisch*¹⁾), potępia zaś tylko „Tytusa Andronika“²⁾. A ponieważ i August W. Schlegel w swoich „Odczytach o literaturze dramatycznej“ przyznaje Szekspirovi uderzającą trafność w malowaniu charakteru Rzymian jak i innych narodów, musimy poczytać owo zdanie Mickiewicza, jako też jego ogólne określenie, że „Szekspir znając człowieka, nie znał Greka, Rzymianina ani Anglika“, za jego własne.

Natomiast króciutkie zobrazowanie zmiany zaszłej w poezji angielskiej pod wpływem francuskiej, znów przypomina Bouterweka. Słowa Mickiewicza: „Na dwór Saint James przeniosła się etykieta wersalska a z nią smak francuski“ są tylko stylistyczną przeróbką zdań niemieckiego uzonego: „Po restauracyi domu królewskiego zaczęto nagle w Anglii... naśladować elegancyę obyczajów francuskich... Stąd poszło, że w Londynie dwór prawie tak samo silnie się różnił od miasta, jak w Paryżu... Wszystkie formy towarzyskie

1) Tamże, VII., 285.

2) Tamże, VII., 265.

stały się bardziej eleganckimi; za elegancją ubiegali się też poczci i dowcipni pisarze z taką gorliwością, jak nigdy przedtem¹⁾.

W obrazku literatury niemieckiej zaznacza Mickiewicz, podobnie jak Brodziński, wielką różnorodność kierunków, lecz zarazem uznaje „pewny stały charakter, u różnych poetów mniej lub więcej wydatny“, a mianowicie: 1) skłonność do uniesień i sentymentalności, 2) dumanie nad ulepszeniem bytu moralnego ludzi i społeczeństw, 3) kosmopolityzm, 4) filozofowanie a przez to nadawanie uczuciom i wyobrażeniom „formy coraz bardziej oderwanej i ogólnej“, wreszcie 5) idealizm („czystość prawie umysłową“) uczucia. Pierwsze dwie cechy, oznaczone przez Mickiewicza, oraz czwartą odnajdujemy już u Brodzińskiego, który w tej mierze poszedł zdaje się głównie za p. Staël, nazywając Niemcy „ojczyzną myśli“, a pisarzy niemieckich najukszałceńszymi i najbardziej skłonny mi do dumań ze wszystkich europejskich, kochającymi się we wspomnieniach średniowiecznych,

1) Tamże, VIII., 14, 17. „Nach der Restauration des königlichen Hauses fing man plötzlich in England... an, die Eleganz der französischen Sitten nachzuahmen... So kam es, dass sich in London der Hof fast eben so sehr von der Stadt unterschied, wie in Paris... Alle Formen der Geselligkeit wurden eleganter, und nach Eleganz strebten auch die Dichter und gestreichten Schriftsteller mit einem Eifer, wie nie zuvor“.

w tajniach przyrody samotnej i usposabiającej do marzeń, oraz w ideach oderwanych¹⁾. Cecha kosmopolityzmu jest wyciągnięta z drugiej („dumania nad ulepszeniem bytu“), a cecha idealizmu uczucia ze skłonności do abstrakcyi. Uwielbienie dla Schillera, który według Mickiewicza najlepiej uwydatnił cechy tego idealizmu, jest mu również wspólne z Brodzińskim. Zdanie o Goethem, iż tenże „we wszystkich prawie dziełach swoich ukazuje się coraz innym i nieskończenie rozmaitym“ jest uogólnieniem sądu Bouterweka o utworach dramatycznych Goethego²⁾. Kiedy Mickiewicz mówi, że „Ifigenia w Taurydzie, sądem znawców, ze wszystkich dzieł nowoczesnych najbliżej do Greków przystępuje“, to ma widocznie słowa Bouterweka na uwadze, który powiedział: „Jego Ifigenia dowiodła, że jeszcze żaden nowszy poeta nie uchwycił trafniej ducha tragedyi starożytnej i nie potrafił go lepiej sobie przyswoić“³⁾. Wreszcie słowa Mickiewicza o dramacie Goethego „Torquato Tasso“, iż łączy on „duch romantyczny ze stylem klasycznym“, jest odmiennem tylko wyrażeniem myśli

1) Staël: De l'Allemagne, wyd. z r. 1876, str. 25, 28.

2) Bouterwek: Geschichte., XI., 384: „Fast jedes seiner dramatischen Werke gehörte zu einer andern Gattung“.

3) Tamże, XI., 383. „Seine Iphigenie bewies, dass noch kein neuerer Dichter den Geist der antiken Tragödie richtiger aufgefasst und ihn sich anzueignen besser verstanden hatte“.

Bouterweka, który nazwał Tassa „einen dramatisirten Werther in höherem Styl“¹⁾.

Z zarysu dziejów poezyi, podanego przez siebie, wyciąga nasz poeta słuszny wniosek, że rozmaitość jest tu tak wielka, iż wszelki podział ogólniejszy poezyi, np. na klasyczną i romantyczną, musi być uważany za „absolutny i niewłaściwy“; bo nie tylko u różnych narodów, nie tylko w jednym narodzie, ale nawet u pojedynczego pisarza można nieraz odkryć bardzo odmienne rodzaje poezyi. W ocenie zatem twórczości nie należy być jednostronnym, a tem mniej nie należy powoływać się na jakieś stałe, tradycyjnie przekazywane reguły estetyczne. „Cheący albowiem podług ułamku poetyki Arystotelesa wyrokować o Homerze, Aryoście, Klopsztoku, Szekspirze, podobnym będzie do sędziego, któryby podług praw Solona, albo XII. tablic stanował w sprawie Greka, Włocha, Niemca i Anglika“. Równie stanowczo protestuje Bouterwek w estetyce swojej przeciw ogólnikowym podziałom: „Dawno zaznaczone przeciwieństwo — powiada on — między greekim a wschodnim duchem i stylem równie nie wyczerpuje istoty sztuki, jak nowsze przeciwieństwo między starożytnym a nowożytnym duchem, czyli między greekim a romantycznym. Kto nieskończoną różnorodność pięknych przejawów uczucia artystycznego zakuwa w takie więzy, grzeszy przeciw naturze nie rozu-

1) Tamże, XI., 385. „zdramatyzowanym Wertherem w wyższym stylu“.

mniej od tego, kto smak pewnego narodu ze wszystkimi właściwościami, stanowiącymi styl jedynie, chce podnieść do godności smaku normalnego¹⁾.

Zastosowując te ogólne uwagi, które zresztą nie miały wcale na celu zaprzeczenia „istotnych i przyrodzonych sztuki prawideł“, do poezji romantycznej, zastrzega przede wszystkim Mickiewicz, że „dzieł właściwie romantycznych, w całym znaczeniu tego wyrazu, szukać należy u poetów wieku średniego“ i wyciąga stąd polemiczny argument, iż „powstać przeciwko romantyczności nie jest to powstać przeciwko poetom, ale wypowiadać

¹⁾ Bouterwek: Aesthetik, str. 238, 239. „Der alte Gegensatz zwischen griechischem und orientalischem Geist und Styl erschöpft das Wesen der Kunst eben so wenig, als der neuere Gegensatz des Antiken und des Modernen, oder des Griechischen und des Romantischen. Wer die unendliche Mannigfaltigkeit der schönen Entwicklungen des Kunstgefühls in eine solche Klemme einsperret, sündigt nicht verständiger gegen die Natur, als, wer den Geschmack einer Nation mit allem Eigenthümlichen, das nur Styl ist, zur Würde eines Normalgeschmacks erheben will“. Występuje on także przeciw uogólnieniom krytyków niemieckich, chcących owładnąć „ogólną ideą piękna“, powiadając, iż do dziejów powszechnych piękna wnoszą oni swoją „ograniczoną abstrakcyę“ i wprowadzają zamieszanie tylko w dziedzinę teorii estetycznej.

wojnę uczoną narodom rycerskim, których obyczaje i dzieła opiewali poeci“. Warto zauważyć, że podobnego argumentu użył już bezimienny autor odpowiedzi na rozprawę Śniadeckiego o pismach klasycznych i romantycznych, w r. 1819. Wskazawszy bowiem naturalne przyczyny, które romantyczność wieków średnich powołały do życia, powiedział: „Chcieć romantyczność wyśmiewać, jest chcieć wyśmiewać charakter narodu, który, chociażby nie był godnym zalety, jako dzieło nie ludzi, lecz samego przyrodzenia, ludziom wyrzucać i na urągowisko wystawiać, jestto nierozsądkiem i rzeczą godną pogardy“¹⁾.

Uprawienie rodzaju romantycznego w czasach nowożytnych sformułowane jest przez poetę naszego w bardzo krótkich słowach, które są powtórzeniem zdań Bouterweka i pani Staël. „Jako w terażniejszym Europie stanie — mówi Mickiewicz — wiele zatrzymało się opinii, wiele odzywa się uczuć z czasów rycerskich, tak i w wielu dziełach nowożytnych różnego rodzaju, widać mniej lub więcej cechy romantyczności“. Bouterwek zaznaczywszy, że wszystkie umyślne (*geflissentliche*) naśladownictwa poezji greckiej okazują się zimnymi (*frostig*), dodaje: „Albowiem z romantycznego sposobu myślenia i uczucia powstał nasz dzisiejszy. Tylko na gruncie romantycznym rośnie kwiat nowszej poezji w sposób na-

¹⁾ „Pamiętnik Warszawski“, tom XIV., 474.

turalny“¹⁾. Pani Staël zaś w sposób bardziej stanowczy myśl tę wyraziła: „Literatura romantyczna jest jedyną, co może być jeszcze udoskonaloną, ponieważ mając swe korzenie w naszym własnym gruncie, ona jedna tylko może wzrastać i ożywić się na nowo; wyraża ona religię naszą, przypomina naszą historię; jej początek jest dawny, ale nie starożytny“²⁾.

Określenia romantyczności pod względem estetycznym Mickiewicz nie podaje, powołuje się tylko ogólnikowo na definicję „Schlegela, Bouterweka, Eberharda“ i protestuje przeciwko pojęciu romantyczności, wyrażonemu przez Jana Śniadeckiego, jakoby też co do istoty swojej zasadzała

1) Bouterwek: Aesthetik, str. 247, 248. „Denn aus der romantischen Denk- und Sinnesart ist die unsrige hervorgegangen. Nur auf romantischem Boden wächst die Blume der neueren Poesie natürlich“. Ale autor niemiecki zastrzega, że i na umyślną romantykę w duchu całkiem średniowiecznym przedstawia się dziwacznie (*grotesk*), że zatem kwiat poezji nowożytnej musi być wyhodowany przez kulturę grecką i czyste poczucie sztuki wogóle.

2) Staël: De l'Allemagne, str. 169. „La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau; elle exprime notre religion, elle rappelle notre histoire; son origine est ancienne, mais non antique“. (Część II., rozdz. XI.)

się „na łamaniu prawideł i wprowadzaniu dyabłów“¹⁾.

Wobec tego, sędzę, że nie będzie bez interesu zapoznanie z określeniami romantyczności, wypowiedzianymi przez wspomnianych w „przemię“ Mickiewicza estetyków.

Najpierw, jak wiadomo, starał się pojęcie romantyczności zdefiniować Fryderyk Schlegel, ale zmieniał często swe określenia. Najważniejszym jest to, które znajdujemy w Rozmowie o Poezyi z r. 1800. Powiada tu, że „romantycznym jest to, co nam treść uczuciową przedstawia w formie fantastycznej“²⁾. Cheiał on, ażeby poezya wogóle stała się „romantyczną“ w tak określonym znaczeniu. Brat jego August Wilhelm w 1-ym Odezyeie o poezyi dramatycznej przeciwstawił stanowczo klasycyzm i romantycyzm (przeciwko czemu,

1) J. Śniadecki („O pismach klasycznych i romantycznych“) powiada, że romantycyzm nie służy prawideł sztuki i stroi prawdę w „karykaturę fałszu i głupstwa“, wprowadzając na scenę schadzki czarownice, duchów chodzących i upiórów, „rozmowy dyabłów i aniołów“ i tym podobne „brednie zabobonu“ i „wywietrzale duby prostackta“. „Dziennik Wil.“ 1819, t. I., str. 3, 6, 7).

2) Fr. Schlegel's *Sämmtliche Werke* (wyd. wiedeńskie r. 1822 — 1825) t. V., 291: „Nach meiner Ansicht... ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalischen Stoff in einer fantastischen d. h. in einer ganz durch die Fantasie bestimmten Form darstellt“.

jak widzieliśmy, Mickiewicz się zastrzegął), utożsamiając ducha starożytności z pierwszą, a ducha nowożytnego z drugą; według niego są to dwa wprost przeciwne bieguny prądu magnetycznego; klasycyzm to poezya używania, romantyzm to poezya pragnienia, kołysząca się między wspomnieniami przeszłości i przeczuciem przyszłości, sferą jej — nieskończoność.

Bouterwek wyróżnia stanowczo poezycę nowożytną zarówno od starożytnej klasycznej jak i od średniowiecznej romantycznej, powiadając, że nowożytna jest mieszaniną obu (*eine Mischung von beiden*). Za cechę romantyczności średniowiecznej uważa marzycielstwo, obrazowanie walki namiętności z obowiązkiem i przeładowanie stylowe; w poemacie Dantego oddziela się noc gotycka od nowej jutrzni (*die gothische Finsterniss von dem neuen Tage*): wraz z Petrarcką w poezyi, a Rafaelem i Michałem Aniołem w malarstwie zaczyna się romantyka klasyczna. Bouterwek nazywa nieuleczonymi marzycielami tych, którzyby chcieli wskrzesić za naszych czasów poezycę Prowansalów i malarstwo Cimabuego. „Co innego jest — powiada — uznawać wysoką wartość starszej romantycznej sztuki nawet w jej gotykiem ograniczeniu, a co innego ograniczoność tę poczytywać po marzycielsku z nabożną naiwnością dziecka za romantyczną doskonałość“¹⁾.

1) Bouterwek: Aesthetik, str. 244 — 247.

Eberhard wreszcie istotę romantyczności upatrywał w połączeniu tego, co miłe i łagodne, z tem, co niepospolicie wielkie a nawet awanturnieje tak, iżby eteryczny blask i różana woń delikatnej uczuciowości, obyczajowego i religijnego marzycielstwa łagodziły wrażenie, jakie wielkość i nadzwyczajność osób i wypadków wyrzeć-by mogły. Źródło uczucia romantycznego widzi on w religii chrześcijańskiej, we wierze, obyczajach i poezji Wschodu¹⁾.

Określeń powyższych niepodobna zestawić jako jednorodnych. Mickiewicz, wyliczając w jednym szeregu nazwiska teoretyków niemieckich, nie przypominał sobie zapewne dokładnie różnie, jakie pomiędzy ich pojęciami zachodziły; chciał tylko zaznaczyć, że znajdują się w nich określenia, które nie tylko wyróżniają romantyczność od klasyczności, ale także oznaczają, że ona nie jest hasłem łamania prawideł estetycznych i wprowadzania dyabłów, lecz kierunkiem wywołanym potrzebami ducha nowożytnego. Definicji ściślejszej dać nie chciał lub nie mógł, poprzestając tylko na wskazaniu różnicy genetycznej kierunku romantycznego od klasycznego i to zarówno w poezji jak

¹⁾ Eberhard: Handbuch der Aesthetik, t. II., 416 — 418, 420. — „Es ist der Charakter des ungewöhnlichen Grossen und selbst des Abentheuerlichen, durch Lieblichkeit verschönert, welcher das Wesen des Romantischen ausmacht“ str. 417.

w innych sztukach pięknych, a mianowicie w malarstwie. „W malarstwie szkoły włoskiej — powiada Mickiewicz — madonna i wyobrażenia aniołów są wzięte ze świata romantycznego i do ideału podniesione“. W tem zdaniu idzie głównie za Eberhardem, który twierdził, że „natura romantyczna stała się panującą naturą sztuki nowożytnej“, że „przeszła do sztuk obrazowych (*zeichnende Künste*) i do muzyki“, a w innem miejscu powiedział, że romantyczność „w osobie Najświętszej Panny z najczystsza i najdelikatniejszą kobiecością połączyła najwyższą zwycięsko-opiekuńczą potęgę, której narzędziami i wysłańcami rozkazów są święci wybrańcy niebiescy“¹⁾.

Przechodząc od ogólnych wywodów o romantyczności do charakterystyki „ballad i romansów“, podanej przez Mickiewicza, zauważyć naprzód muszę, że w żadnym z estetyków niemieckich, których wymieniłem, nie znalazłem takiego ugrupowania uwag i nazwisk, jak w „Przemowie“ naszego poety. Przedewszystkiem żaden z nich, ani A. W. Schlegel, który w r. 1800 napisał rozbiór utworów a głównie ballad Bürgera²⁾, ani Eschenburg, który za nim poszedł³⁾, ani Bouterwek⁴⁾ i Eber-

1) Eberhard, H. d. Aesthetik, II., 421, 418.

2) A. W. Schlegel: Kritische Schriften, Berlin, 1828, II., str. 19 — 22; Sämmtliche Werke, 1846, t. VIII., 64 — 139.

3) Eschenburg: Entwurf... str. 188 — 191.

4) Bouterwek: Aesthetik, str. 380 — 382.

hard¹⁾ nie wyróżniają weale ballady od romaney. Mickiewicz powiada całkiem słusznie, że ballady „u Hiszpanów znano tylko pod imieniem romansów“, ale mimo to sam widząc podobieństwo jednych do drugich, różnicę upatruje w tem, iż romanee „poświęcone są czułości, mniej więc do nich wpływają zmyślenia dziwne, a forma popolicie dramatyczną być zwykła“, choć Eberhard twierdził, że romanee bywają i wesołe i kapryśne i żartobliwe i tkliwe, a Eschenburg za dowolność poezytywał przypisywanie balladom charakteru tragicznego. Wogóle trzeba zauważyć, że teoretycy niemieccy chętniej używali nazwy romaney niż ballady tak dalece, że Sulzer w swoim słowniku estetycznym umieścił tylko romanecę, a o balladzie jedynie pod tym artykułem wspomina, jako o nazwie stosowanej do utworów angielskich²⁾, Eberhard zaś zgoła nazwy ballady jako rodzaju literackiego nie wymienia. Wyprowadzanie nazwy ballady od włoskiego *ballo* (taniec) jest i u Sulzera i u Eschenburga³⁾.

W wiadomościach historycznych o balladzie Mickiewicz nie idzie za Bouterwekiem, jakby przypuszczać było można. Określenie charakteru najdawniejszych ballad angielskich i szkockich jest

1) Eberhard: Handbuch der Aesthetik, t. IV., 342, 343.

2) Joh. Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2-gie wyd. Lipsk 1794, t. IV., 110 — 120.

3) Eschenburg: Entwurf, str. 188.

nawet w jednym punkcie co do „tonu melancholiznego“ wprost sprzeczne ze zdaniem Bouterweka, który właśnie występuje przeciwko mniemaniu literatów, liczących ton melancholizny do istotnych cech ballady wielkobrytańskiej, gdyż mnóstwo ballad komicznych, mianowicie w literaturze szkockiej, sięga równie odległej a po części odleglejszej nawet starożytności, jak ballady poważne i tragiczne¹⁾. Wyliczenie autorów ballad w literaturze angielskiej inny ma charakter u Mickiewicza niż u Bouterweka. Takich pisarzy, których krytyk niemiecki za balladystów podaje, jak Tickell, Shenstone²⁾, Mickiewicz weale nie wspomina, a natomiast wymienia takich, którzy według Bouterweka pisali: „małe opowiadania“ (*kleine Erzählungen*), lub „pieśni“ (*Lieder*), a nie ballady, jak Cowley, Prior, Swift, Rowe, Gay³⁾. Natomiast u Sulzera występują jako autorowie romane t. j. ballad: Prior, Rowe, Gay, przyczem autor dodaje, że u Rove'a utwory te nie mają napisu ballad⁴⁾. Ponieważ jednak nie ma tu nazwisk Cowleya i Swifta, trudno przypuścić, ażeby od Sulzera brał nasz poeta swe informacye; miał widać jakies inne, mnie nieznanne źródło.

Dotknąć mi tu wreszcie wypada jednego jeszcze punktu: sposobu przytaczania zdań cudzych

¹⁾ Bouterwek: *Geschichte...* t. VII., 109, 110.

²⁾ Tamże, t. VIII., 82, 320.

³⁾ Tamże, t. VII., 404; VIII., 67, 80, 182, 227.

⁴⁾ Sulzer w dziele przytoczonym, str. 117.

przez Mickiewicza. Są w „Przemowie“ trzy miejsca, w których poeta nasz powołuje się na zdanie obce, odnoszące się do pewnego określonego przedmiotu. Otóż z porównania tekstów wynika ten wniosek, że żadna z cytata nie odznacza się ścisłą dokładnością. I tak, wspominając w przypisku o walkach Kornela ze Scudérym i o rozprawach z tego powodu pisanych, w których nie tragedie greccy, ale poetyka Arystotelesa była często na placu, przytacza Mickiewicz słowa Woltera: „ah! jakże mnie nudzicie swoim Arystotelesem“. Otóż Wolter w komentarzu do utworów Kornela, w ustępie zawierającym „sposrzeżenia nad uwagami Scudérego“ woła tylko do niego, a nie do obu: „*Mais que tu es ennuyeux avec ton Aristote!*“¹⁾. W drugim miejscu mówiąc o tem, że we Francyi nieraz madrygały i romance nazywano balladami, dodaje, że według Boileau „często ucinek dowcipny albo rym osobliwszy stanowi całą zaletę tego gatunku poczty“. Boileau w „Sztuce rymotwórczej“ mówi tylko o osobliwości rymów:

La ballade, asservie à ses vieilles maximes,
Souvent doit tout son lustre au caprice des rimes.

Wreszcie Mickiewicz utrzymuje, że zdaniem Bouterweka, Schiller „nieco się oddalił, mianowicie w stylu, od naturalności i prostoty właściwej balladom szkockim“. U Bouterweka jednak napró-

¹⁾ Oeuvres complètes de Voltaire (r. 1786), tom I., str. 145.

żno - byśmy szukali takiego zdania. Powiedziawszy bowiem o duchu filozoficznym poezji Schillera nawet lirycznych, Bouterwek dodaje ¹⁾: „W swoich poetycznych opowiadaniach i romansach, które należą do najznakomitszych w języku niemieckim, umyślnie nadał sobie inny kierunek, ażeby spróbować, czego może dokonać i w tych także rodzajach poetyckich“.

Taki charakter cytat wskazuje dowodnie, że Mickiewicz podczas pisania swej „Przemowy“ dzieł, na które się powoływał, nie miał pod ręką i przytaczał zdania cudze z pamięci, łącząc z nimi nierozzerwalnie własne swoje poglądy i uogólnienia. Tak postępują zazwyczaj umysły żywe i poetyckie, przetwarzające wszystkie wrażenia na swą bezwarunkową własność i zachowujące się wobec nich nie przedmiotowo, ale podmiotowo. Mickiewicz zawdzięczał, jak widzieliśmy, wiele myśli o poezji komuś innemu, ale na wszystkich wycisnął własną, oryginalną pieczęć. Nowych, nieznanych przed nim poglądów na twórczość poetycką Mickiewicz w swej „Przemowie“ nie rozwinął, ale to, co było naówczas świeżego w świecie

¹⁾ Bouterwek: Geschichte... t. XI., 418: „In seinen poetischen Erzählungen und Romanzen, die zu den vorzüglichsten in deutscher Sprache gehören, hat er sich absichtlich eine andre Richtung gegeben, um zu versuchen, was er auch in diesen Dichtungsarten leisten könne“.

z dziedziny estetyki, podał spółziomkom swoim w jasnej formie, we właściwy sobie sposób, z wybitną cechą potężnego, twórczego talentu. Teoretyczne jego i historyczne wywody rozświeślały nową, przezeń u nas otwartą drogę rozwoju poetycznego, a twory same w nowym duchu podbijały serca i porywały umysły za sobą.

II.

W rozprawie „Goethe i Byron“, napisanej prawdopodobnie w Moskwie roku 1826 rozwinął znacznie już zmężniały i coraz samodzielniejszy nasz poeta następane cztery myśli główne:

1. Narzekania teoretyków estetycznych a nawet poetów na wygasanie w ludzkości ognia poezyi; nazywanie naszego stulecia „epoką zgrzybiałości, przekwitnienia literackiego, słowem prozy“ są zupełnie pozbawione zasady, gdyż „ród ludzki zbyt jeszcze jest młody“, ażebyśmy go o zgrzybiałość posądzać mogli, „ród ludzki postępuje ciągle i posiada zawsze teżsame usposobienia, ma zawsze wyobraźnię i uczucia, a więc i organ poezyi“.

2. Krytyka utworów poezyi powinna przestać być „szkolną“, która żadnemi innemi naukami i wiadomościami się nie posługuje „oprócz dziesięciu kart Arystotelesa i poetyki Boala“, a wyrokuje zuchwale o wszystkim, „co przypada lub nie do jej rozmiaru“; ale powinna się stać „historyczną“ i rozważać dzieła poetyckie „pod względem narodu, gdzie one wzięły początek, czasu i okoliczności wpływających na ich wzrost i dojrzewanie“, a oce-

niając talent pisarza „według łatwości, jakie znalazł, albo trudności, jakie zwalczył“, nie stawiać wyroku, ale pisać historię sztuki¹⁾

3. Poezyę można rozdzielić na dwa wielkie rodzaje t. j. na poezję przeszłości i na poezję czasów obecnych lub przyszłych. „Poeta historyczny udaje się między pomniki zeszyłych narodów, otacza się dziejami i podaniami i stara się wywołać z nich ducha przeszłości; powinien zamknąć oczy, być ślepy na wszystko, co go otacza, i w samotności układać swe dzieło; przeciwnie poeta, głoszący wielkie dzieła, na które patrzy, zachęcający do boju, wylewający uczucia miłości lub podziwienia dla swej kochanki, podziela uczucia swego narodu i swego czasu i miesza się w sprawy, które opiewa“. Za przykład poety historycznego w Grecyi może być podany Homer, który według podania wywoławszy ducha Achillesa, „oślepiiony blaskiem jego zbroi, stracił wzrok i w tym stanie utworzył Iliadę“. Za przykład po-

1) Myśl ta, jak wiemy, znajduje się już w zarodku w „Przemowie“ z roku 1822. W sformułowaniu atoli zadania „krytyki historycznej“ Mickiewicz i teraz jeszcze doświadczył trudności. W autografie rozprawy „Goethe i Byron“ po wyrazach: „według krytyki historycznej“ następuje pięć wierszy przemazanych, w których starał się poeta tę krytykę określić i dopiero po parokrotnych usiłowaniach napisał to, co przytaczam w tekście. Przytoczenia moje są robione według autografu.

etów opiewających teraźniejszość, mogą służyć greccy poeci liryczni: „tak Pindar przypatrywał (się) igrzyskom olimpijskim, a Alceus i Tyrteus uderzali lutnie na czele hufców zbrojnych“. Za przykład wreszcie poetów, przedstawiających przyszłość, a złożonych najściślejszym węzłem z poetami drugiej grupy, przytoczyć można Sybille, które widziały rzeczy innym zakryte i czuły w sobie „obecność gwałtownego jakiegoś, dręczącego bóstwa“.

4. W poezji nowożytnej reprezentantem historyczności jest Goethe, reprezentantem teraźniejszości — Byron. Położenie Niemców, będących tylko „sceną“ burzliwych działań politycznych, a nie aktorami na niej, zajmowanie się gorliwe pisarzy niemieckich „starożytnościami i historią“, urodzenie się Goethego z rodziców nie mających żadnego politycznego znaczenia, wychowanie jego wśród obywateli, którzy, sprzyjając naprzemiany „Francuzom lub Prusakom“, nie wyrobili sobie „żadnych własnych, patriotycznych uczuć“, usposobienie jego naturalne, skłaniające go do przerażania uczuć, wrażeń i doświadczeń własnych na wątek idealny, coraz więcej od rzeczywistości się różniący, wreszcie brak czegoś, coby poetę „poruszało gwałtownie i pociągało na scenę życia, albo natchnęło tegoczesnymi namiętnościami“: oto okoliczności i pobudki, które, zdaniem Mickiewicza, zwróciły Goethego do czerpania natchnienia w przeszłości i do napisania „Goetza“. Mickiewicz zapomina o tem, co o nadzwyczajnej różnorodności utworów Goethego w „Przemowie“ z r. 1822 na-

piisał i chociaż nie przeczy, że Goethe „jako człowiek, jako Europejczyk, ulegał namiętnościom, był pod wpływem ducha czasu, wylewał swoje uczucia, przemawiał głosem współczesnych“, ale tę stronę twórczości jego usuwa w cień, uwydatniając tylko historyczność i to jedynie na „Goetzu“. Przeciwnie, w Byronie widzi wyłącznego przedstawiciela uczuć nowożytnych, społecznych. Wyprowadza tę dążność z okoliczności życia poety. Pochodzenie ze znakomitej, mającej znaczenie polityczne rodziny, ale podupadłej i czującej swoje poniżenie, wychowanie w samotności, przejmowanie się smutnemi uczuciami rodziny, zadraśnięcie dumy przez krytykę pierwszych prób poetyckich, zdrada w miłości, zawody, doznane od przyjaciół, życie w złych towarzystwach, przypatrywanie się morderezej wojnie, uleganie wpływowi Wschodu, „krajny dumania“, widok potęgi jednego człowieka (Napoleona) wznoszącego się własną siłą i ujarzmiającego mnogie ludy: wszystko to wywołało w Byronie wylew gwałtowny uczuć, myśli filozoficznych i poglądów politycznych, które znalazły oddźwięk w duszach, bo były potężnym wyrazem prądu bieżącego.

Te cztery główne myśli Mickiewicza niejednokrotnie posiadają wartość. Pierwsze dwie są trafne i prawie powszechnie przyjęte. Druga zwłaszcza o zadaniu krytyki jest, jak wiadomo, podstawą dzisiejszych poglądów estetycznych. Co do wyróżnienia i przeciwstawienia dwu rodzajów poezji, to odpowiednie byłyby, zdaje się, nazwy poe-

zyi przedmiotowej (objektywnej) i podmiotowej (subiektywnej), gdyż malując nawet spóczesne wypadki i namiętności, można uczuć własnych nie wyjawić, gdy przeciwnie przedstawiając przeszłość, można ją uczynić organem tendencyi własnych lub bieżących wogóle. Przykład, wybrany przez Mickiewicza z literatury nowożytnej, bardziej właśnie odpowiada takiemu podziałowi. Dziś już chyba nikt nie nazwie Goethego poetą przeszłości, gdy poetą przedmiotowym mianuje się go powszechnie, tak jak Byrona nawskróś podmiotowym. Porównania, zrobione przez Mickiewicza, również lepiej mogą być wyjaśnione przez pojęcie przedmiotowości i podmiotowości, niż historyczności i terażniejszości. I tak: „Goethe — mówi Mickiewicz — zdaje się, że uważał własne namiętności jako natchnienia, które jego dzieła sztuki ożywiać miały; namiętności Byrona, jak starożytne fatum, władały całym jego życiem fizycznym i moralnym; dla Goethego były to puhary falerneńskiego trunku, jakimi lubił orzeźwiać się Horacy; muza Byrona odurzała się niemi, jak Pythonissa wieszczym dymem... W postaciach niewieścich, stworzonych przez siebie, Goethe nie rozpoznałby swoich dawnych kochanek i przyjaciółek, do żadnej z nich nie przywiązał się wyłącznie i dlatego umiał z równą biegłością rozmaite przedstawiać charaktery... Byron zachował do zgonu uczucie, a przynajmniej pamiętkę żywą dla osoby, którą kochał w młodości; ile razy malował miłość, zawsze ją miał przed oczyma i nie mógł

wstrzymać wylewu swoich własnych uczuć. Jego pierwsza kochanka nadała charakter wszystkim heroinom jego poezji. Nie malował innych charakterów, nie dlatego, żeby nie mógł, ale, że ich studjowaniem zająć (się) nie raczył...“ Wszystkie te określenia wybornie dają się zrozumieć jako przeciwstawienie przedmiotowego trybu tworzenia podmiotowemu; ale z nastrojem historycznym i społecznym są w dość dalekim związku. Jeżeliby chodziło o zestawienie dwu pisarzy pod tym drugim względem, to odpowiedniejszy byłby wybór Waltera Scotta, a nie Goethego, dla porównania z Byronem.

Zresztą sam Mickiewicz niedługo temu przeciwstawieniu historycznej i społecznej poezji przypisywał donioślejszą wartość. Posługiwał się wprawdzie tymi terminami, ale im nadał inne znaczenie, nie psychologiczne, lecz estetyczne tylko. W jednym z listów do Odyńca ¹⁾, 28 kwietnia 1828 r. wypowiada on myśl, którą parokrotnie potem powtarza, że w naszej epoce „jedyne drama, odpowiadające potrzebom wieku, jest historyczne“, i dodaje, że „dotąd jeszcze nikt go w całym znaczeniu nie rozwinął“. A wspominając przy tej sposobności Goethego, powiada, że on „w jednym Goetzu trochę odgadywał dążenie historyczne epoki“, a że w innych swoich dramatach „jest

1) Korespondencya Mickiewicza t. IV., str. 101.

zawsze poetą przeszłości, szczęśliwie dawne formy odświeża i stosuje“. Rzecz widoczna, iż nazywając tu Goethego poetą przeszłości tj. poetą odświeżającym dawne formy, bierze tę nazwę w całkiem innym sensie, niż w rozprawie o „Goethem i Byronie“; tu mówił o wglębieniu się w przeszłość i wiernem jej malowaniu, w liście mówi o formach dramatycznych. O Byronie w tymże liście powiada także co do formy niby to samo, co w rozprawie, t. j. że „uczul ducha nowej poezyi“, ale znowuż ma na myśli tylko względy estetyczne, bo zaraz dodaje, iż Byron „znalazł formy epiczne“, ale dramatycznych nie, „bo te się najpóźniej tworzą“.

Co rozumiał Mickiewicz przez nowe formy dramatyczne, które miały być dopiero wynalezione, tego nie wyjaśnił; spodziewał się ich powstania nie u nas, ale w Anglii, „a najpodobniej we Francyi“. Zdawało mu się nawet, że już się pojawiały zapowiedzi nowego kierunku. Dnia 20 maja 1828 r. pisał do Odyńca: „Ale, ale, biegnij zaraz do księgarni, szukaj, kupuj, chwytaj i czytaj dzieło francuskie pod tytułem: *Les Soirées de Neuilly*, jeżeli się nie mylę w ortografii ostatniego wyrazu... autor *l'abbé de...* (zmyślane nazwisko). Są to sceny dramatyczne, podług mnie najciekawsze i najpoetyczniejsze dzieło naszej epoki, może nawet stanowić epokę w sztuce dramatycznej, a przynajmniej obwieszcza nową szczytną formę, różną od greckiej i od Szekspirowskiej, formę prawdziwie naszego wieku, do tegoczesnych zdarzeń najstosowniej-

szą“¹⁾. Utwór, którym się Mickiewicz tak zachwycał, że jeszcze w dwa lata potem nader pochlebne miał o nim mniemanie²⁾, nie odegrał w rozwoju dramatu roli wybitnej. Było to dzieło spółki literackiej: Dittmer i Cavé, zapomnianej dzisiaj zupełnie, nie przeznaczone weale na scenę, jak się zdaje, lecz do czytania tylko. Nie zachowano w niem zgoła jedności miejsc; budowa dramatyczna była bardzo luźna; ale sceny pisane były żywo, w dyalogach starano się o naturalność, a w przedstawieniu rzeczy o wierność historyczną; temata były wzięte z chwil silnie jeszcze tkwiących w pamięci czytelników ówczesnych. Jeden ze szkiców, zawarty w „Wieczorach“, który się Mickiewiczowi podobał najbardziej, mówił o sprzysiężeniu Maleta z r. 1812 przeciwko Napoleonowi. „Mickiewiczowi podobała się z pewnością szczerosć autora Maleta, jego poszukiwanie historycznej prawdy, sposób wyrażenia jej śmiały, szczerzy, naturalny“³⁾.

1) Korespondencyę Mickiewicza, t. IV., 101. Tę samą nadzieję wyraził poeta w art. „O krytykach i recenzentach warszawskich“ (w przypisku).

2) A. E. Odyniec: „Listy z podróży“, t. III. 307.

3) „Les soirées de Neuilly“ pierwszy u nas odszukał dr. Józef Kallenbach i podał o nich wiadomość w „Tygodniku Ilustrowanym“ r. 1895. Charakterystyka ich oraz przywiedziona w tekście cytata, wzięta została z dzieła tegoż autora o „Adamie Mickiewiczu“. (Kraków, 1897 t. II. 5 — 8).

Niewątpliwie, „Wieczory w Neuilly“ różniły się stanowczo od tragedyj francuskich pseudoklasycznych i co do budowy i co do stylu, lecz znaczenia reformatorskiego, jakie im poeta nasz przypisywał, nie posiadały.

Zanim się marzone nowe formy dramatyczne ustalą, radził Mickiewicz Odyńcowi i wogóle Polakom naśladować Szekspira, Schillera, Goethego, „przynajmniej ich formy, stosując je do narodowych“. Sam podawał się za „zabitego Szekspirzystę“, miał „wstręt okrutny do wszystkich wysp i krajów, których nie ma na mapie, i królów, których nie ma w historii“; intrygi „osnowane na przebraniach się i siurpryzach, wyroczeniach“ były mu „nieznośne“; lubo dozwalał „odmieniać formy i ekonomią dramatu“, szukał przeciw w nim zawsze „ducha poetyckiego i prawdy historycznej“, chciał, żeby dramat był naprawdę dramatem, nie zaś „dyalogowaną powieścią“, domagał się w nim „wielkiego wypadku, wielkich charakterów, wielkich sytuacji“. Z tego punktu widzenia krytykował romantyczny dramat Odyńca: „Izora“¹⁾.

W tem miejscu wypada mi zaznaczyć zdanie Mickiewicza o Karpińskim, wypowiedziane w rozprawie napisanej prawdopodobnie r. 1828 lub 1829, podczas pobytu w Petersburgu²⁾. Skreśliwszy po-

¹⁾ Zob. Korespondencję, t. I., wyd. 1871, str. 344; t. IV., 100 — 103.

²⁾ Ogłosił ją z rękopismu dr. Roman Pilat w „Pamiętniku lit. im. Mickiewicza“, t. IV., 177 — 182.

krótko rozwój sielanki w literaturze europejskiej, poeta nasz twierdzi z naciskiem, iż Karpiński żadnego z poprzedników swoich nie naśladował, iż „szczęśliwym instynktem odgadnął, że chociaż istota rodzajów poezyi jest taż sama, ale ich treści i formy nie powtarzać, ale coraz nowym sposobem rozwijać się muszą“. Nazywa więc Karpińskiego „poetą swego wieku i narodu“, gdyż w jego pieniach „ozwały się charakter i usposobienie współrodaków“. Zdaniem Mickiewicza, nie umieszczał Karpiński scen swoich w wieku złotym, ale poprostu na wsi. „Aktorowie jego — powiada — są ludzie zwyczajni, nam z usposobienia i charakteru podobni, ale poeta odmalował ich życie z jednej strony, t. j. w stosunkach domowej zaciszy. Małe troski, łagodne, niewinne wiejskie zabawy, stanowią tło i rysy sielanek polskich. Co do formy zewnętrznej, poeta wziął ją ze śpiewów gminnych, naginając budowę zwrotek wedle prawideł udoskonalonej wersyfikacyi... Prawda, że niekiedy Karpiński występował z tej ogólnej, skreślonej od nas idei, niekiedy zbyt zbliżał się ku urojonej wieku złotego sferze i bardzo często niepotrzebnie, uświęcone zwyczajem imiona, ale teraz ledwie nie śmieszne, Filonów i Menalków aktorom swoim nadawał. Wszystko to nas przekonywa, że ogólny charakter poezyi swojej nie z góry sobie podług pewnych prawideł rozumowania nakreślił, ale raczej szczęśliwym instynktem odgadnął. I ledwie nie śmielibyśmy powiedzieć, że jeszcze oryginalniej-

szym i większym byłby pisarzem, gdyby mu wzory starożytne poezji pasterkiej, albo zgoła nie były znajome, albo żeby o nich całkiem umiał zapomnieć. Jak dalece co do formy zewnętrznej Karpiński studyował śpiewy gminne i przejął się ich charakterem, służyć może za dowód jeden z najpiękniejszych jego utworów, дума historyczna o Ludgardzie, z której piszący w tym rodzaju Polacy uczyć-by się powinni składni i toku śpiewnego swojej mowy“.

To wielkie uznanie dla cech narodowych w poezji Karpińskiego, uleżało z czasem w umyśle Mickiewicza znacznemu obniżeniu pod wpływem teorii mistycznej, jak to w swoim miejscu zaznaczę; tutaj dodać tylko winienem, że wzorowanie się naszego poety na Karpińskim w swoich „romansach“, oraz muzykalność wierszy ulubionej przez Mickiewicza sielanki „Laura i Filon“ niemałą odegrały rolę w jego uwielbieniu z lat, poprzedzających wielki zwrot duchowy.

Trzeźwość poglądów i zamiłowanie w pięknej prostocie słowa, widnieją ze zdań naszego poety o współczesnych mu polskich zwolennikach nowego kierunku twórczości.

Młodzi romantycy, drukujący swe wiersze w Warszawie, niecierpliwili i gniewali Mickiewicza. Dla jego jasnego umysłu i głębokiego uczucia wszelkie zawilości, ciemność, mętność i afektacja były w wysokim stopniu wstrętnymi. Domagał się od wszystkich prostoty i prawdy. „Gdzie nie ma — pisał w r. 1827 — wyraźnej, dobrze od pisarza

zrozumianej myśli, gdzie nie ma prostego i mownego uczucia, tam mimo słów, figur, nie nikt nie znajdzie... Te mętne myśli i te niby uczucia bez uczucia są tak smutne, jak zimne opisy Francuzów... To nie jest ani klasyczność, ani romantyczność — to jest poprostu nonsens¹⁾. Tymonowi Zaborowskiemu radził rymy pożegnać, bo jego wiersz może służyć za wzór najpustszej i najmniej deklamacyjnej. W Maurycyu Gosławskim widział „niepospolity talent, a co większa różnorodny“, ale zarzucał mu wiele niestosowności, dysharmonię, koncepta nieznośne *à la d' Arlin-court*, niewłaściwe zestawianie wyrazów, nie łączących ze sobą („Jehowa ni w pięć ni w dziewięć obok kozaków“), a wreszcie równie jak Zaborowskiemu — deklamację. „Przeczytawszy — powiada w liście z 22 marca 1828 roku²⁾ — owe wianie i wykrzywanie, owe wulkany ustawiczne i grady na piersiach, jady w piersiach i łzy rozmazane po twarzy, myślałem, że pan Maurycy człowiek zdesperowany i że go oprócz Ordyńca³⁾ nikt już nigdy nie zrozumie. Tej sentymentalnej deklamacji nienawidzę gorzej, ni-

1) Tamże I., 345.

2) Tak należy poprawić datę listu wydrukowanego w IV. tomie korespondencji str. 96 — 100.

3) J. K. Ordyniec był redaktorem „Dziennika Warszawskiego“, gdzie Maurycy Gosławski pomieszczał swoje poezye.

żeli prozaicznej francuskiej, bo ostatnią przynajmniej rozumiem“. Dopiero zapoznawszy się z pierwszym tomikiem poezyi Gosławskiego (wydanym w Warszawie 1828 r.), lepsze o nim powziął wyobrażenie. Dramatyczny talent Korzeniowskiego cenił dość wysoko i wiele sobie po nim obiecywał. Na nim też, a zwłaszcza na Zaleskim i Odyńcu opierał nadzieję pomyślniejszego rozwoju literatury. W Witwickim widział materyał na dobrego historyka literatury i krytyka. Brodzińskiego sąd krytyczny w Warszawie i Borowskiego w Wilnie więcej u niego ważył, „niż wszystkie wykrzykniki wielbicielów i sarkazmy przeciwników“; zadziwiły go atoli niepomału zdania Brodzińskiego w przedmowie do tłumaczenia pieśni słowiańskich (r. 1826), zdania potępiające poezję Byrona i jego naśladowców, oraz głoszące, że wszystko, co jest okropne, a nawet wzniosłe i tragiczne, przeciwi się charakterowi Słowian. Dmochowskiego (Franciszka Salezego) jeszcze w roku 1827 i 1828 wołał dziesięć razy bardziej niż poetów romantycznych występujących w „Dzienniku Warszawskim“, bo „dobrze po polsku pisze, głupstw nie gada, wiersze jego przynajmniej gładkie i poprawne“. Do Odyńca pisał: „Dmochowski, jeśli będzie pracował, wyjdzie na dobrego literata i wołałbym, żebyś się z nim pobratał, aniżeli z owymi niby-to romantykami, od których zgłupieć można“¹⁾.

¹⁾ Kor. Mick. IV., 90 — 101.

Roztrząsać tych opinii poety, rzuconych mimochodem w listach, nie będę; znawca literatury potrafi je sam ocenić; zebrałem je tylko razem, ażeby tworzyły jaką taką całość.

III.

Rzecz „O krytykach i recenzentach warszawskich“ z końca r. 1828 nie zatrzyma nas długo. Była ona już niejednokrotnie i szczegółowo roztrąsaną, poczynając od „Odpowiedzi“ F. S. Dmochowskiego (1829), a kończąc na krytycznej rozprawie p. H. Biegeleisena: „Atak Mickiewicza na obóz klasyków“ (1885). Dziś w świecie naukowym ustaliło się już chyba zdanie, iż artykuł naszego poety, wymierzony przeciwko literaturze warszawskiej, nie może być uważany za krytykę przedmiotową, ani tem bardziej za obraz rzeczywistych stosunków literackich owego czasu, lecz za dzielny pamflet polemiczny, mający niemałe znaczenie dziejowe w piśmiennictwie naszym, bo będący wyrazem zwycięskiego pochodu nowych w poczci dążeń. Pisząc pamflet, Mickiewicz powiększał sprzeczności, w sądach krytyków swoich zawarte, wydobywał na wierzch drobne często usterki swoich przeciwników, ażeby wykazać ich nieuctwo, a mając zwyczaj, jak już wiemy, cytowania z pamięci, popełniał dużo, nieraz mimowolnych niesprawiedliwości, zarówno względem pojedynczych osób, jak

i całych grup literackich. Chodziło mu o wyszydzenie powierzchowności i ciasnoty sądów krytycznych, oraz o rozszerzenie widnokągu poglądów literackich — a tego dokonał po mistrzowsku.

Z myśli ogólniejszych, zawartych tu, ważne są następujące:

1. Użycie prowincjonalizmów, zwłaszcza „w balladach, pieśniach i w ogólności we wszelkich poezjach na gminnym podaniu opartych i szczególny charakter miejscowy noszących“, jest uprawnione przykładem wielkich poetów starożytnych i nowoczesnych. „Wszystko tu zależy od szczęśliwego użycia. Głęboka znajomość języka i smak wytrawionych znawców wyrokują o nowościach gramatycznych; wyroki te publiczność z czasem zatwierdza, lub odrzuca“. Ale wara od tego sądu pedantom, którzy sądzą, „że nabywszy słownik, mają w kieszeni trybunał gotowy rozstrzygać najdelikatniejsze spory, dotyczące się poetyckiego wystąpienia“.

2. Użycie wyrazów cudzoziemskich, a w szczególności oryentalnych, może być dozwolone poecie, gdy ich potrzebuje do lepszej, dosadniejszej charakterystyki ludzi i rzeczy. „W opisie poetyckim miast naszych — mówi Mickiewicz — któż nie wspominał o kościołach i wieżach? W opisie miasta wschodniego jak pominąć minarety? jak je wytlómaczyć po polsku?“

3. Zamknięcie się w ciasnym kółku tradycyjnie przekazywanych wyobrażeń, niedopuszczanie odżywczego technienia nowych prądów, jest zabój-

ezem dla poezyi i oświaty wogóle. Próżne więc są krzyki przeciwko „nowatorom“, próżne obawy „retorycznych alarmistów“, grożących, że wraz z porzuceniem ich prawideł literatura popadnie w barbarzyństwo. Mickiewicz przywiódłszy w krótkości dzieje sporów literackich w Niemczech, Hiszpanii, Anglii i Francyi, zapewnia, że wróżby „o bliskim upadku literatury i smaku w Polsce zdają się być bezzasadne“, że „przynajmniej nie ze strony romantycznej zagraża niebezpieczeństwo“. A następnie wskazuje istotne źródło zepsucia smaku w różnych stadyach rozwoju i u różnych narodów, a mianowicie: brak nowych idei i prądów. „Dzieje literatury powszechnej — powiada — przekonują, że upadek smaku i niedostatek talentów pochodził wszędzie z jednej przyczyny: z zamknięcia się w pewnej liczbie prawideł, myśli i zdań, po których wytrawieniu, w niedostatku nowych pokarmów, głód i śmierć następuje. Tak upadła literatura bizantyńska, dziedziczka najbogatsza pomników Grecyi, bo zarówno odgrodziwszy się od Franków i Arabów, z postępem wieku nowych form przyjąć nie chciała. Podobne wycieńczenie w przeszłym wieku dotknęło francuską literaturę. U nas, za czasów jezuickich, zły smak rozszerzali właśnie ludzie najlepiej znający prawidła retoryki, właśnie profesorowie i kaznodzieje. Powszechna ciemnota pochodziła nie z wprowadzania obcych nauk, ale z ich pilnego strzeżenia się. Kiedy Konarski dowodził potrzeby języka francuskiego, uczniowie i stronnicy jezuitów obu-

rzyli się na tę nowość, równie jak dziś uczniowie i stronnicy szkoły warszawskiej na literaturę angielską i niemiecką“.

Zastosowanie zarzutu ciasnoty poglądów do wszystkich teoretyków polskich od czasów Stanisława Augusta, aż do chwili, w której Mickiewicz pisał swą filipikę, jest, trzeba to wyznać, niezupełnie słuszne. Kiedy n. p. mówi poeta o Piramowiczu, iż ten w chwili, gdy wysokie o sztuce myśli Lessinga, Home'a¹⁾, Hutchesona²⁾, Burke'a³⁾, Smith'a⁴⁾ zajmowały Europę, „nie może wyjrzeć za granicę retoryki szkolnej“, to zupełnie mija się z prawdą, zapomniawszy widocznie o tem, iż Piramowicz cały jeden rozdział swej książki po-

¹⁾ Henryk Home (1696 + 1782) napisał między innymi trzypięciotomowe dzieło o krytyce: „Elements of criticism“ r. 1762 — 65.

²⁾ Franciszek Hutcheson (1694 + 1747), jeden z twórców estetyki, jest autorem dzieła o początku naszych pojęć o pięknie i cnocie: „An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue“ 1720.

³⁾ Edmund Burke (1730 + 1797), znakomity mówca angielski, ogłosił w młodości r. 1756 epokową rozprawę o pięknie i wzniosłości: „A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful“.

⁴⁾ Adam Smith (1723 + 1790), słynny ekonomista, zamieścił w swojej „teorii uczuć moralnych“ („Theory of moral sentiments“ 1759) uwagi o pięknie; a w pismach jego pośmiertnych znajduje się rozprawka o „sztukach naśladowczych“.

święcił wykazaniu nieużyteczności a nawet szkodliwości owej „szkolnej retoryki“¹⁾. Kiedy wydrwiwa działalność krytyczną towarzystwa *Ixów*, to ma widocznie w pamięci tylko taki lub owaki ustęp, nacechowany drobiazgową formalistyką, ale nie zna wszystkiego, co towarzystwo to pisało, nie wie, że niektórzy jego członkowie już w r. 1816 posługiwali się odezytami o literaturze dramatycznej A. W. Schlegla tak samo, jak później od r. 1818 Ludwik Osiński w swoich prelekeyach o literaturze powszechnej, miewanych w uniwersytecie warszawskim.

Stąd wreszcie i ogólna charakterystyka stanu krytyki w Warszawie z owych czasów jest cięta, lecz jednostronna. Brzmi to dowcipnie, gdy Mickiewicz powiada, że tu „utrzymuje się w ciągłym biegu pewna liczba zdań, nie mających gdzieindziej żadnej wartości, jak na Żmudzi ciągle krążą stare talary holenderskie i orty“, — ale prawdą istotną nie jest, równie jak i to, że zwolennicy poetyki szkolnej w Warszawie stali na niej jak na kotwicy nieporuszeni, krzepiąc „słabiejącą odwagę czytaniem broszurek i kilku dzienników francuskich, najmniej we Francyi czytanych“. Rzeczą jest niewątpliwą, że starano się wówczas w Warszawie o poznanie literatury obcej, wydając w roku 1821 i 1822 „Gazetę literacką“, że przyswajano

¹⁾ „Wymowa i Poezya dla szkół narodowych“ 1792 str. 74 — 101; zob. mianowicie str. 85 o „szkolnych retorykach“.

sobie dzieła traktujące o nowych poglądach literackich („Zasady poezyi i wymowy“ Schallera 1826, 1827, zganione przez Mickiewicza, choć niezbyt słusznie. „O poezyi romantycznej“ 1828), że tłómaczono i niemieckich i angielskich poetów, zarówno w osobnych wydawnictwach, jak i w czasopiśmie. Przy całym tem krztałaniu się niewiele zrobiono, to nie ulega wątpliwości; ale też i warunki ówczesnego rozwoju umysłowego nie były u nas tak pomyślne jak w Niemczech, Anglii i Francyi, nie mówiąc już o tem, że kraj był nieporównanie biedniejszy i mniej zasobny w talenta.

Bądźco bądź niepodobna twierdzić wraz z Mickiewiczem, iż niektórzy literaci warszawscy radzili wyciągnąć „kordon zdrowia, ażeby przypadkiem nauka nie wkradła się z zagranicy“¹⁾. Prawdopodobnie miał tu Mickiewicz na myśli słowa Brodzińskiego wymierzone przeciwko naśladownictwu Anglików, a zwłaszcza Niemców, których poezye nie są według niego owocem czerstwej natury, lecz przedstawiają lud „znękaną własną imaginacją“, gdy tymczasem cechą znamioną Słowian jest „czerstwa, bogata poezya, smak

¹⁾ Wyrażenie to przypomina zwrot użyty przez p. Staël w dziele „De l'Allemagne“, (str. 28) w podobnej okoliczności: „Nous n'en sommes pas, j'imagine, à vouloir élever autour de la France littéraire la grande muraille de Chine, pour empêcher les idées du dehors d'y pénétrer“.

zdrowy, stały, z naturą zgodny“¹⁾). Jakkolwiek słowa te były jednostronne, nie zawierały one przecież w sobie potępienia oświaty zagranicznej wogóle, wzywały tylko do większego cenięcia własnych, słowiańskich pierwiastków, a w żadnym razie „blokadą rozumu“ nie groziły.

Ze szczegółowych uwag Mickiewicza o naszych poetach, wspomnę dwie tylko znamienne: jedną surową o „Odprawie posłów“ Kochanowskiego, która według niego jest dramatem „dla narodu nieinteresującym“, a „przez zły wybór formy, dla poezji nawet niewdzięcznym“; drugą zbyt pochlebną o „Kazimierzu Wielkim“ Niemcewicza. Pierwszą uwagę sprostował później sam poeta w swoich odczytach paryskich; druga pozostała świadectwem, że Mickiewicz, pisząc z przypomnienia, bardzo już widać zatartego, wyniósł do wielkiego znaczenia utwór słaby, nieczem nie przewyższający innych dramatów Niemcewicza. My dziś w „Kazimierzu Wielkim“, ani dramatyczności, ani kolorytu miejscowego i rysów epoki, ani języka Zygmuntofskiej doby odszukać nie możemy. Jestto sztuka okolicznościowa, naprędce przez poetę w r. 1792 zrobiona, mająca tę chyba jedną osłbliwość, że chociaż miała być dramatem historycznym, napisana została, wbrew przepisom poetyki

¹⁾ Słowa te wypowiedział Brodziński w przedmowie do swego przekładu pieśni ludowych słowiańskich w roku 1826. Oburzał się przeciw nim Mickiewicz w listach z roku 1827.

francuskiej, prozą a nie wierszem, i że nie ma w sobie napuszonej patetyczności, choć nie wolna jest od sentymentalizmu z końca wieku XVIII.

Rzecz „o krytykach i recenzentach warszawskich“ przez swe trafne myśli ogólne podziałała ożywiająco na naszą krytykę, ale przez swe pamphletowe wycieczki, lubo ośmieszyła klasyków, rozpowszechniła zarazem niesłuszne sądy o całości literatury naszej z początków XIX. stulecia, sądy, od których zaczęliśmy się uwalniać naprawdę dopiero od niedawna.

Ze wskazanych przez Mickiewicza w tej rozprawie krytyków nowożytnych (obu Schległów, Tiecka, Sismondego, Hazlitta, Guizota, Villemaina i redaktorów „Globu“), zaczęto od tego czasu więcej korzystać i ujawniać to w literaturze. Ogłoszono w przekładzie polskim r. 1830 Augusta Wilhelma Schlegla: „Porównanie Fedry Rasyna z Fedrą Eurypidesa“; rozpoczęto tegoż „Kurs literatury dramatycznej“ w tłumaczeniu Erazma Komarnickiego; Fryderyka Schlegla wydrukowano w r. 1831 tom I. „Obrazu literatury starożytnej i nowożytnej“. Z Villemaina czerpał obficie młody natenczas krytyk, Michał Grabowski.

Kiedy sam Mickiewicz zgłębił odezwy A. W. Schlegla o literaturze dramatycznej, napewno określić się nie da; ale, że je znał w r. 1827, można wnosić z listu do Odyńca, gdzie ubolewa, że Schlegel dotychczas u nas nie tłumaczony¹⁾, a jeszcze

1) Kor. Mickiewicza I., 345.

bardziej z rady danej Odyńcowi 28 kwietnia 1828, żeby przeczytał Schlegla o Szekspirze trochę przesadzone i Tiecka głębokie zdanie¹⁾. Inne krytyczne pisma A. W. Schlegla odczytał najprawdopodobniej dopiero w nowem ich wydaniu z 1828 w Berlinie p. n. „Kritische Schriften“ (2 tomy, str. 436, 420). Zdaje się bowiem, że pod świeżem wrażeniem lektury napisał 12 maja 1829 roku do Odyńca te słowa: „Przeczytaj krytykę Schlegla na ballady Bürgera“²⁾. Krytyka ta, jedna z najznakomitszych, mieściła się właśnie w 2-im tomie owych „Kritische Schriften“ (str. 1 — 81). Jeżeli ten domysł mój jest słuszny, to wówczas przypuszczenie prof. Nehringa o wpływie krytyki „Hermana i Doroty“

1) Kor. Mickiewicza IV., 101.

2) Kor. Mickiewicza I., 33. Wydrukowano tu: „na balladę Bürgera“, prawdopodobnie mylnie, gdyż krytyki Schlegla na jakąś jedną balladę Bürgera nie znam. W artykule o Bürgerze, ogłoszonym w „Dzienniku Wileńskim“ r. 1822, (jako wstęp do przekładu „Myśliwca“ przez Odyńca) a przedrukowanym przez Władysława Bełzę w I. tomie „Pamiętnika Tow. lit. im. Mick.“ (116 — 117), prawdopodobny jego autor, Mickiewicz, powołuje się także na krytykę Schlegla i przytacza z niej nawet wyjątek; lecz o ile mnie się zdaje, cytatej ową wziął wówczas z drugiej chyba ręki; inaczej trudno by zrozumieć, dlaczego w 7 lat potem z takim naciskiem kazał odczytać Odyńcowi krytykę Schlegla na ballady Bürgera.

Goethego, napisanej przez Schlegla, na powstanie „Pana Tadeusza“ zyskałoby większe, niż dotychczas materialne uzasadnienie, wynikałoby bowiem istotna możność zapoznania się Mickiewicza z teorią epopei rozwiniętą w rozbiorze Hermana i Doroty, gdyż krytyka ta mieści się również w „Kritische Schriften“ (tomie I., str. 34 — 73). Wprawdzie, zarówno rzecz o Bürgerze, jak i o Hermanie była już poprzednio w roku 1801 ogłoszona w formie książkowej w „Charakteristiken und Kritiken“ (Królewiec), ale tej książki najpewniej Mickiewicz nie znał; przynajmniej nie posiadamy najmniejszej choćby w tym względzie wskazówki.

* * *

Śmielszym i coraz somoistniejszym, jak widzimy, był Mickiewicz w charakterze inicjatora nowego kierunku poezji; zgodnie ze swoim zasadniczym usposobieniem i z charakterem narodowym, unikał szczęśliwie wszelkich wybujałości romantycznych, gdyż rozległy rozum nie dopuścił panoszenia się rozkiełzanej wyobraźni i samopas puszczonego uczucia. Wybrał on, przyswoił sobie i przetrawił, co było najlepszego w ówczesnych poglądach estetyczno-krytycznych i tem odświeżył atmosferę literacką i rozszerzył widnokrąg umysłowy. Oryginalnych, prawdziwie ważnych odkryć na polu estetycznym nie porobił i teraz, lecz przyczynił się silnie do uświadomienia wśród inteligencyi bardzo wielu trafnych i rozumnych

uogólnień, oraz sądów i opinii szczegółowych. Zresztą twórczość jego poetyczna miała naturalnie w sprawie reformy literackiej niesłychanie wyższe znaczenie nad jego wywody teoretyczne.

Część trzecia.

Najświetniejsza doba twórczości wielkiego wieszca, kiedy wydał takie wspaniałe poematy jak trzecia część „Dziadów“ wraz z „Ustępem“ i „Pan Tadeusz“, kiedy zatem doszedł najwyższej dojrzałości i doskonałości jako artysta, niewiele, niestety, przedstawia nam bezpośrednich danych o rozwoju i ustaleniu się teoretycznych jego przekonań w zakresie sztuki.

„Listy z podróży“ Odyńca podają wprawdzie sporo zdań Mickiewicza, jeżeli nie całkiem estetyczno-krytycznej natury, to przynajmniej takich, z których możnaby było wyciągnąć pewne wnioski literackie; ale zdania te bardziej niż inne, zewnętrzne szczegóły, zawarte w „Listach“, nie mogą być uważane za zupełnie autentyczne. Jeżeli już nazajutrz po rozmowie, nie potrafimy zazwyczaj dosłownie powtórzyć nie tylko słów cudzych, lecz nawet własnych, to jakżeż można zaufać choćby najlepszej pamięci po latach 40 — 50? A przecież wiadomo już dzisiaj dostatecznie, iż praca Odyńca powstała po takim właśnie przeciągu

czasu na podstawie przeważnie wspomnień z bardzo szczupłą stosunkowo pomocą listów i notatek, pochodzących rzeczywiście z epoki podróży autora z Mickiewiczem w r. 1829 i 1830. Ujawnione i dowiedzione już szczegóły wskazały, że zawodziła Odyńca wyborna jego zresztą pamięć, że każe rozmawiać Mickiewiczowi z wybitnymi osobistościami w takim czasie i takich okolicznościach, wśród jakich w żaden sposób nastąpić to nie mogło¹⁾. Nie można wiadomości, podanych przez niego,

¹⁾ Wskazałem już w książce mojej o Mickiewicz (II., 80) jeden z uderzających przykładów takiej grubej pomyłki, ale na tem miejscu rozwinąć rzecz tę winienem. W liście niby to z 28-go grudnia 1829 r. (tom III., 102 — 107) opowiada Odyńiec szczegółowo o Karolu Bonstettene, twierdząc, że on wraz z Mickiewiczem poznali tego głośnego literata szwajcarskiego „u pani Klustin, na obielzie w drugie święto (tj. 26-go grudnia 1829 r.) i w oktawę dnia urodzin księżny Wołkońskiej“; a po tak dokładnem określeniu czasu poznania, pisze: „Adam zna i wysoko ceni najnowsze dzieło jego: „L’homme du Nord et l’homme du Midi“, a panna Anastazyja (Klustin) ma nam dać do przeczytania: „Voyage sur la scène du dernier livre de l’Enéide“, gdzie ma być ciekawe opisanie ówczesnych okolic Rzymu. Słyszałem, jak rozmawiał w tym przedmiocie z Adamem, i obydwaj byli z siebie kontenci. Ale najkontentniejszą, jak widziałem, była sama panna Anastazyja, że mogła tak na obie strony przyjaciółmi się swoimi poszczycić“ (III., 104). Otóż okazuje się, że to słysze-

odrzuć całkowicie, jakby ich nie było; ale należy zachować wielką ostrożność w wysnuwaniu wniosków, opartych na tych wiadomościach, gdyż do słownego ich brzmienia nigdy nie wolno po- czytać za autentyczne.

Po za „Listami“ Odyńca mamy kilka artykułów literackich i artystycznych (o malarstwie re-

nie i widzenie w dniu 26 grudnia 1829 jest prostym złudzeniem pamięci, która późniejsze wrażenia przeniosła pod wcześniejszą datę. Posiadamy listy Bonstetтена autentyczne, ogłoszone w III. tomie „Korespondencyi“ Mickiewicza (133 — 135) świadczące, że jeszcze w końcu kwietnia 1830 r. znany był Mickiewicz Bonstettenowi tylko z imienia, a nie z osoby. Dnia 10 marca 1830 pisze B. do panny Klustin: „Je me réjouis de voir votre ami Mickiewicz, quoique j'ai peur de faire sa connaissance. Il a trop bonne opinion de moi, pour que je ne perde pas à me montrer“. Dnia 22 marca znów powiada: „Nos futures amitiés au Byron polonais“. Dnia 22 kwietnia zaś: „Prenez votre baguette pour nous amener votre barde polonais“. Z tego wyraźnie wynika, że znajomość z Bonstettenem nie mogła nastąpić w r. 1829, że rozmowa o treści „Ostatniej księgi Eneidy“ nie mogła się wówczas odbyć i t. d. Może taka rozmowa Mickiewicza z Bonstettenem istotnie miała miejsce, ale mogło to się stać dopiero w sierpniu 1830 r., t. j. po rzeczywistym zaznajomieniu i zetknięciu się ich z sobą. W każdym razie widzimy, że nawet bardzo szczegółowo skreślone przez Odyńca zdarzenia bywają w tej formie, w jakiej on je podaje, zupełnie złudne.

ligijnem, o Puszkynie i t. p.), mamy ułamki z odczytów o literaturze łacińskiej w Lozannie, pierwszoletni kurs literatury słowiańskiej w kolegium francuskim, wreszcie inne dzieła i listy poety, w których tu i owdzie znaleźć można jakąś myśl z kwestyami literackimi związaną.

Na tych materyałach przeważnie osnuwam przedstawienie rozwoju poglądów estetyczno-krytycznych Mickiewicza w tej trzeciej dobie. Na same utwory poetyckie będę się musiał powołać, gdyż stwierdzenie największego wyrobienia pojęć estetycznych bez takiego powołania się byłoby niemożliwym.

I.

Od samego początku reformatorskiego wystąpienia Mickiewicza w dziedzinie poezji naszej, uczuciowość i nastrój fantastyczny, jako najwybitniejsze znamiona świeżego prądu, objawiały się potężnie w jego utworach, będących wyrazem stanów duchowych poety; ale pod wpływem czynników, które starałem się wykazać w poprzednich dwu częściach mej pracy, nie zamieniały się one w teorię, ponieważ tu rozległy rozum stawiał tamy, nie pozwalające wzburzonym falom uczucia i wyobraźni pochłaniać całego umysłu.

Dopiero zwolna i stopniowo zaczęły się popędy twórcze i usposobienie naturalne przedostawać do sfery maksym teoretycznych i wypłaszać z niej nie rozum w ogóle, ale rozum jednostkowy (indywidualny), przeciwstawiony rozumowi powszechnemu, opartemu na jakiegokolwiek tradycyi zgodnej co do pewnego sposobu zapatrywania się na wielkie zagadnienia. Wpływ mistyka Oleszkiewicza w Petersburgu, choć jego zdania poeta nasz zbywał na razie żartami, należy poczytać za pierwszy wyraźniejszy bodziec do skierowania myśli w krainę

tajemniczych związków pomiędzy światem widzialnym i niewidzialnym, nadzmysłowym. To, co poprzednio miało raczej artystyczne, niż ściśle ze zwykłym sposobem myślenia związane znaczenie dla poety, t. j. wiara w istoty fantastyczne, ulegało przemianie, porzucało sukienkę ludową, a wdziewało bardziej usubtelnioną i uprawnioną przez religię. Pobyt w Rzymie, widok szczerej, a naiwnej wiary dwu panienek: Marceliny Łempickiej i Henryki Ankwiczówniej, tkliwsze uczucia dla jednej z nich, zgon ks. Parczewskiego, wiadomość o śmierci Oleszkiewicza, a następnie rozmowy z ks. Chołoniewskim, hr. Rzewuskim, rozczytywanie się w dziełach treści religijnej, akt skrucchy okazany w przystąpieniu do spowiedzi po kilkoletniem zaniedbaniu tej praktyki pobożnej sprawiły, że owe zagłębiania się mistyczne przybierać zaczęły bardziej określoną formę: w lekceważeniu i potępieniu rozumu indywidualnego, a podnoszeniu i wielbieniu wiary i uczucia („Rozum i Wiara“, „Mędry“, „Rozmowa wieczorna“).

Poeta nie będzie się teraz pytał ogólnikowo, jak Gustaw pyta księdza w „Dziadach“: „Więc żadnych nie ma duchów“, ażeby w dalszym ciągu skrócić z ręcznie i mówić o rozumnym ustroju wszechświata, świadczącym, że istnieje w nim duch-kierownik; lecz wprost, nie w formie poetyckiego jedynie zmyślenia, utrzymywać będzie z całym przekonaniem, że każdego z ludzi otaczają szatany i anioły, czekające na kierunek jego myśli („Czy ty w piekło uderzysz, czy w niebo zaświe-

eisz“), i że można mieć naprawdę widzenia („mary“) zupełnie różne od tworców fantazyi indywidualnej. („Głupi, za ledwie z wieści wyobraźnię znają, I nam wieszczom o niej bają!... Prędzej dzień będzie nocą, rozkosz będzie kaźnią, Niż sen będzie pamięcią, mara — wyobraźnią“). Teraz nie zadowolili się jak dawniej zaznaczeniem swej predykecy do uczucia i wiary w przeciwstawieniu do badań naukowych („Czucie i wiara silniej mówi do mnie, Niż mędrca szkiełko i oko“); lecz wypowie walkę czysto rozsądkowym, czy nawet rozumowym metodom. Dawniej owo hasło romantyczne brzmiało odgłosem myśli jak mgła niepochwytnej, na wszystkie strony rozplywającej się. Teraz myśl ta stwardła, że tak powiem, zgęstniała, nabierając zarazem regularnych, uporządkowanych kształtów. To, co dawniej można było policzyć na karb poetycznego tylko na świat poglądu, przeszło teraz w niezłomne przeświadczenie, które poeta zastosować pragnął do wszystkich sfer życia tak jednostki, jak narodu i ludzkości.

Przypomnijmy sobie tę scenę w improwizacyi Konrada, gdzie bohater wyzywa Stwórcę do walki nie na rozumu, lecz na serca („Nie nauką — prędko gnije; Chcę czuciem rządzić, które jest we mnie“). Przypomnijmy sobie te liczne ustępy w „Księgach pielgrzymstwa“ i w artykułach drukowanych w „Pielgrzymie“, gdzie tak bez ogródki potępioną została nietylko cywilizacya materyalna, ale i nauka europejska, wyrosła z rozumu indywidualnego: „Mądrość wieku tego jest to woda

wielka“; „Ludzie uczeni rozdawali zamiast chleba truciznę i głos ich stał się jak szum młynów pustych, w których nie było już zboża wiary; a więc młyny szumią, a nikt się z nich nie nakarmi“; „Nauka Europy głupstwem jest“; „W czasach kiedy umysły, chore na sofisteryę, pozwalają sobie rozprawiać na prawo i lewo, rozum rodu ludzkiego, wygnany z ksiązek i rozmów, chowa się w ostatnim szańcu, w sercach ludzi czujących“.

Rękojmnię pewności dawało poecie teraz nie rozumowanie, lecz intuicya. Była ona, zdaniem jego, wyższa nad rozum, nad wszelkie dociekania naukowe; stawała się władzą duszy naczelną, której inne powinny bezwarunkowo ulegać. Poeta nasz, skłonny do widzeń poetyckich, nadzwyczaj wyraźnych i dokładnych, będąc pewny, że widzenia takie są zwiastunami jakiejś nieznannej prawdy i przepowiedziawszy parę razy, za pośrednictwem tych widzeń, wypadki nieznanne, ale rzeczywiste, uwierzył w niezawodność swojej wieszczszej potęgi. Intuicya też dawała mu bezpośrednią pewność ostatecznych wyników myśli, które przez szereg rozumowań nie zostały przeprowadzone.

Obok intuicyi i w związku z nią drugim źródłem pewności dla poety stała się wiara chrześcijańska, którą własnym opatrywał komentarzem. I tu również nie lubił doktrynerstwa, w ogóle rozumowania, dowodzenia. W licznych wzmiankach z tego czasu o potrzebie wiary, Mickiewicz nigdzie nie wspomina z naciskiem o władzy papieskiej,

nigdzie nie formułuje dogmatów i nie określa obrzędów. Wiara jego, to wiara żywa, kierująca się uczuciem, daleka od hierarchicznych uroszczeń. Mistycey, stygmatyzowani pociągali go ku sobie najbardziej. W liście do Odyńca z 28 września 1835 r. pisze: „Zdaje się, że korzystałem wiele, myśląc i czytając kilka tylko książek, które dostarczają zapasu na długie medytacye. Z tych książek, jeśli co znajdziesz, radzę ci czytać. Takimi są dzieła St. Martina, rzadkie bardzo i mało znane. Wyszukaj też koniecznie w Dreźnie książkę p. t.: *Das bittere Leiden Jesu Christi*, München, druga edycya. Są to wizye mniszki Emmerich. Naszem zdaniem najwznioślejsze poema i wyższe od Klopstoka“.

Nie myślę wyczerpywać wszystkich świadectw, któreby na potwierdzenie powyższego poglądu przywieść się dały; należy to raczej do psychologicznego wizerunku poety z tych czasów, aniżeli do rozprawy o jego pojęciach estetyczno-krytycznych. Zaznaczyć atoli ten pogląd musiałem, ażeby wskazać źródło, z którego wypłynęły niektóre jego zapatrywania na twórczość artystyczną. Rzecz bowiem naturalna, iż nastrój ogólny umysłu musiał pociągnąć za sobą wyniki i w dziedzinie własnej twórczości poety i w zakresie pojęć o twórczości innych.

I tu wszakże na nowo stwierdzić należy dobitnie to samo, co już dawniej zaznaczyłem, że Mickiewicz nie pozbywał się odrazu całego dorobku duchowego poprzedniej doby w rozwoju swego

ducha, leez przez cały czas, o którym tu mówimy (od 1829 — 1841), obok nowych odcieni swego zapatrywania się na życie i literaturę, przechowywał wiele z dawniejszych poglądów i bynajmniej nie tonął jeszcze w mistycyzmie. Jak poprzednio obok płomiennych „Dziadów“ mieścił spokojną „Grażynę“; tak i teraz obok mistycznych widzeń i przepowiedni, w które trzecia część „Dziadów“ obfituje, tworzy sceny w tymże samym poemacie tehnące realizmem, lub nacechowane rozległym rozumem, a nadto pisze arecydzieło spokoju i harmonii — „Pana Tadeusza“. Z pamięcią o tym znamiennym fakcie trzeba przypatrywać się zdaniom, wyrażanym przez poetę naszego w ciągu tej fazy jego umysłu.

II.

Spadek duchowy po badaczach drugiej połowy XVIII. wieku, wyrazić się dający w zdaniu, że na charakter twórczości artystycznej oddziałują przyrodzone właściwości danego plemienia, a dalej klimat i w ogóle warunki geograficzne, przyjął Mickiewicz, i zgodnie z nim już w wierszu „Do Joachima Lelewela“ (1822) prześlicznie śpiewał:

Człowieku, słuگو wieczny! bo nietylko zmysły,
Ale i sądy twoje od drugich zawisły.
Pierś dziecinną ojcowskie napęłniają czucia;
Gdyś młody, uciskają zwyczajów okucia.
Nieraz myślisz, że zdanie urodziłeś z siebie,
A ono jest wyssane w macierzystym chlebie,
Albo niem nauczyciel poił ucho twoje,
Zawždy część własnej duszy mieszając w napoje.
A tak, gdzie się obrócisz, z *każdej* wydasz stopy,
Żeś z nad Niemna, żeś Polak, mieszkaniec Europy.

Doniosłość tego poglądu ograniczył Mickiewicz w czasach, o których teraz mówimy, twierdzeniem, że oddziaływanie warunków klimatycznych i rasowych najsilniej objawia się tam, gdzie potęga

duchowa jeszcze się nie rozwinęła, albo już siły swej nie wywiera. Ze objawienie w tem wyswobodzeniu ducha z pod nacisku materji odgrywa pierwszorzędną rolę, to łatwo wnieść z ówczesnego nastroju poety.

Poznajmy charakterystykę ludów, na pierwszym, najniższym szczeblu rozwoju zostających, podaną przez Mickiewicza w „Pierwszych wiekach historii polskiej“.

„Gotowie, jak wszyscy ludzie światłego włosa, nie mieli wyobraźni rzutkiej, ognistej, rozmaitej, ani gwałtowności właściwej czar-niawym Wschodowcom, mieszkańcom gór i dolin, na żar słoneczny wystawionym; ale za to wyobraźnia ich rozleglejsza, silniejsza, obfitsza. Szukali więc miejsce dla siebie milszych, dalekich, szerokich, mglistych, posepnych. Kiedy uczucia ludów kaukaskich (są) naprzemian to burzliwe, to spokojne jak morze Czarne, to wylewające się, to osychające jak Kaspja; Skandowie przeciwnie upodobali Bałtyk głęboki jak ich uczucie, barwą jednostajny i wiecznie szerokimi falami od ciągłych wiatrów kołysany. Prędko dojrzewa i ginie niezmiernie rozmaita vegetacya kaukaska; przeciwnie wiecznie szarzeją się mchy, zielenią się gęste wrzosi i czernieją powoli rosnące wysokie jodły skandynawskie. Też charaktery przebijają się w vegetacyi umysłowej Północników. Ludzie, przez długie miesiące zimowe w domach zawarci, albo po jednostajnych śniegach i puszczech za zwierzem brodzący, na mglistem, zimnem morzu uga-

niający się za rybami, mają wiele czasu do roz-
pamiętywania i myślenia; stąd u Gotów tylu bar-
dów, tyle poezyi. Dawne pamiątki Wschodu i póź-
niejsze czyny rycerskie, mieszane w pieśniach,
utworzyły ogromny świat mitologiczny, którego
kształty fantastyczne, podobne górom
okrytym mgłami, a ton naśladuje szu-
my Bałtyckiego morza“¹⁾.

Ale tu zaraz mamy zastrzeżenie, iż ten po-
tężny wpływ przyrody na umysłowość był wynikiem
braku światła wyższego, bo zdaniem Mickiewicza,
tak samo jak zdaniem De Maistre'a i Henryka
Rzewuskiego, ludy, oddzielone od „pierwotnego
gniazda“, t. j. od raj, miały skłonność do wyra-
dzania się i psucia. „Wyobrażenia religijne —
mówi nasz poeta — nie zasilane nowem obja-
wieniem, a odcięte od źródła czystej
tradycyi, mieszały się i grubiały; duch upadał
ku ziemi, ku materji i uwodził się znowu czeią
materji, natury. Stąd na mitologiach tak
wyraźny wpływ temperamentu, klimatu
i miejscowości“²⁾.

W odczytach o literaturze słowiańskiej znaj-
dujemy te same przekonania, tylko wyrażone
w sposób bardziej określony i stanowczy. „Nie
sądzę — mówił Mickiewicz — żeby klimat działał
na ludzi tak potężnie, jak mniemają filozofowie

¹⁾ Dzieła Ad. Mick., t. IV., 255, 256 (wydanie
paryskie z r. 1868).

²⁾ Dzieła A. M. t. IV., str. 255.

nowożytni; niepodobna uważać rodu ludzkiego, jako królestwa graniczącego (*à côté*) z królestwem zwierzęcem i roślinnym. Człowiek nie jest wytworem gruntu (*L'homme n'est pas la production du sol*); ale pewną jest rzeczą, że człowiek ustawicznie szukał gruntu i klimatu, odpowiadającego najlepiej jego naturze wewnętrznej i zewnętrznej. Beduini ciągle jeszcze patrzą na miasto jak na więzienie, Cygana niepodobna było dotychczas stale przywiązać do jakiegoś kraju, pozostał włóczęgą. Słowianin, choć osiadzie na stepie, nie prowadzi życia koczowniczego; przebiegając go, zawsze doznaje wstępu zmieszanego z przestachem; pragnie on dachu, stałego mieszkania, choćby ono znajdowało się wśród pustyni. Gospodarstwo rolne było dla niego zawsze niezbędną potrzebą. Instykt niemylny, pędzący ptaki i zwierzęta ku klimatom dla nich odpowiednim, sprowadził też bezwątpienia ludy słowiańskie z wyżyn azyatyckich do miejscowości, w których odnajdujemy ich dzisiaj¹⁾.

Jak poprzednio w tonie opowieści skandynawskich, słyszał „szumy Bałtyckiego morza“, tak teraz w świetnych zwrotkach Zaleskiego słyszy „rój pszczoł, motyli, muszek latających i brzęczących złocistemi skrzydełkami po nad zieleniejącymi stepami Ukrainy“²⁾.

Ze szczegółowych wzmianek o wpływach terytoryalnych na twórczość narodu zaznaczyć po-

1) Cours de littérature slave I., 58, 59, (Lec. V).

2) Tamże, str. 64.

trzeba to, co Mickiewicz mówi o górach i płaszczynach. „Jakkolwiek prawdą jest — powiada on w leceyi IV. — że w górach mogły się rozwinąć i zakwitnąć niektóre rodzaje poetyckie, nie mniej prawdą jest także, że te kwiaty poetyckie na szczytach, lubo piękne i nadzwyczaj świeże, nie mogły być nigdy bujnymi, ani urozmaiconymi. Są rośliny literackie, które wymagają uprawy wpośród ludów osiadłych i pracowitych, których potrzeby fizyczne są zapewnione. To też w owych dzikich samotniach dochodzi się do stworzenia poezyi lirycznej, pieśni, epizodów bohaterskich; ale to co jest nauką i literaturą wyższą (*haute littérature*), nie może się tam zakorzenie i rozwinąć“¹⁾. A znowu w krajach płaskich „mniej śpiewają pieśni bohaterskich, wołają bajki i baśnie, opowiadania o rozbójnikach, widmach i strachach“²⁾.

Że uznawał poeta nasz wpływ bytu społecznego i ustroju politycznego na twórczość, to nie potrzebuje dowodzeń szerszych. Dość będzie kilku przytoczeń. Mówiąc o poezjach zawartych w kronice Gallusa, robi Mickiewicz uwagę, że brzmią one radością i tryumfem, gdyż Polska była wówczas wielką i zwycięską: kroczyła ku wolności, gdy tymczasem w chwili, kiedy powstało Słowo o pułku Igora, bolesne przecucie ścisnęło Ruś; naród ten miał świadomość, że sam rządzić się nie potrafi; niepodobna mu też było natchnąć

¹⁾ Cours de litt. slave, I., 39.

²⁾ Tamże, t. I., 228 (leceya XVI).

księżętom normandzkim, co nim rządili, uczuć patriotycznych i wspaniałomyślnych¹⁾. Charakteryzując zaś ogólnie literaturę polską i rosyjską w III. leceyi, wszystkie ich właściwości zasadnicze wyprowadza ze stanu i natury ich rządu; w pierwszej wolność, w drugiej despotyzm, wpłynęły na wyrobienie całkiem odmiennej fizyognomii poetycznej. „Patriotyzm — czytamy tu — jest dogmatem twórczym całego rozwoju duchowego i umysłowego Polski, podobnie jak samowładztwo jest takimże dogmatem Rosyi; a literatura polska, która jest jedynie rozwinięciem i zastosowaniem owego dogmatu, powstała, wzrosła, zakwitła pod płodnym natchnieniem idei ojczyzny“²⁾. Literatura rosyjska dążyła zrazu do jedności, potem czciła władzę, a w końcu uwielbiła absolutyzm. Nader prawdziwym nazywa Mickiewicz to zdanie jakiegoś poety, iż potęga rosyjska jest cierpliwa jak czas i rozległa jak przestrzeń; nigdy bowiem nie oznaczyła sobie granic, u których -by miała się zatrzymać³⁾.

Za najpożądańszy dla rozkwitu poezyi poczytuje Mickiewicz czas spokoju politycznego; „spokój jest koniecznym dla wydania wielkich dzieł sztuki“⁴⁾; lata od 1815 do 1830 były szczęśliwym dla poetów okresem, bo „po długich

1) Cours de litt. slave, I., 197 (lekcya XV).

2) Tamże, str. 28, 29.

3) Tamże, str. 30.

4) Tamże, t. II., 77.

i wielkich wojnach Europa czuła się znużoną bitwami i kongresami, biuletynami i protokołami, smutna rzeczywistość stała się jej wstrętną i podnosiła oczy ku tak zwanemu światowi idealnemu“. Wtedy to ukazał się Byron i niebawem „zajął w sferach wyobraźni to samo miejsce, jakie dopiero co zajmował cesarz w dziedzinie rzeczywistości. Przeznaczenie, co dostarczało Napoleonowi pozorów do wojen ustawicznych, dopomagało Byronowi długim pokojem. Podczas jego poetyckiego panowania, żaden wielki wypadek nie rozrywał uwagi Europy, zajętej czytaniem poezji angielskiej“¹⁾.

Wreszcie oddziaływanie jednych literatur na drugie, weześniejszych pisarzy na następnych, jest oczywiście dla Mickiewicza faktem jawnym, niezaprzeczonym. Czy istnieje postęp w rozwoju literatury powszechnej? Na to pytanie odpowiada nasz poeta stanowczo tak, kiedy o tej kwestyi mówi oddzielnie, ale niezupełnie jest konsekwentnym w rozwinięciu tej myśli, w zastosowaniu jej do dziejów poezyi.

Przyjrzyjmy się tym poglądom szczegółowym na rozwój literatury powszechnej, o ile naturalnie materiały po temu wystarczają. Znajdziemy ich najwięcej w odczytach lozańskich²⁾, a dopełnimy je wiadomościami zaczerpniętymi skądinąd.

1) *Mélanges posthumes* I., 295.

2) Ułamki odczytów Mickiewicza w Lozannie były najpierw ogłoszone w moim przekładzie doko-

Wypowiedziawszy zdanie ogólne, że „teraźniejszość celuje z a w s z e nad przeszłością“¹⁾, nie rozwija go szczegółowo, dalsze poglądy luźnie z niem zestawiając.

Wschód, zdumiewający swoją płodnością, a jako nowość pociągający w początkach w. XIX. uczonych i poetów, nie stanowi, zdaniem Mickiewicza, integralnej części twórczości powszechnej. Literatury azyatyckie, to roztki olbrzymiego drzewa prawdziwej cywilizacyi, roztki, które zdziczały napowrót. Są one ważne dla filozofa, dla historyka, dla specjalisty, ale nie są niezbędnymi dla człowieka w ogóle, dla tego, kto uprawia *studium humanitatis*: służyłoby mu jedynie mogły jako nauki pomocnicze. Nie uważając się za kompetentnego w sądzie o ich wartości estetycznej, powołuje się Mickiewicz na zdania uczonych orientalistów. „Oni sami — mówi — przyznają, że epepeje i dramata Indusów (Indye — to Grecya Wschodu; Mahabharata, Sakontala, perska Szaeh - Nameh — to Eneidy azyatyckie) stoją niżej od epepei greckiej i łacińskiej, i daleko im do tych przy-

nanym z manuskryptu, dostarczonego przez Wł. Mickiewicza, w „Wędrowcu“ i w osobnej odbitce; potem w drugiej połowie r. 1884 i na początku 1885 wyszły w oryginale francuskim w „Revue universelle internationale“ wychodzącym pod redakcją Lerminy i Wład. Mickiewicza. Mieszczą się w nr. 18 — 20 (zeszyty z grudnia i stycznia). Cytuję według mojego przekładu.

1) Odezyty w Lozannie, str. 39.

mietów, jakie błyszcą u Homera i Wergiliusza. Trudno jest, kierując się nawet przy studyach całą bezstronnością, całym skupieniem ducha i całą możliwą ciekawością, trudno jest, powiadam, odczytać od początku do końca Szach-Nameh czyli Księgę Królów Ferduzego. Próbowaliśmy to zrobić, posługując się, co prawda, tłumaczeniem; ale i sami literaci persey wyznają, iż doświadczają takiegoż znużenia przy czytaniu tego arcydzieła. Można by nam odpowiedzieć, że Persowie nie przywiązują może takiejże, jak my, ceny do tego, co nazywamy planem, prowadzeniem rzeczy, interesem, intrygą utworu. A jednakże ciż sami Persowie nocami całymi słuchają bajek Tysiąca i jednej nocey, które właśnie tę tylko posiadają zaletę, zresztą bardzo pospolitą i nader łatwą, że interesują... Wiadomo również, że lubo w literaturze azjatyckiej rozróżnia się rodzaje i gatunki odrębne, to niepodobna w niej rozpoznać tych kolejnych faz rozwoju i tego rozradzania się żywego, jakie stanowią cechę literatur europejskich. Tragedya ich nie wydaje się zrodzoną z epopei, dla spłodzenia komedyi i satyry, oraz dla rozsypania się w epigramatach. A to dlatego, że Indusowie przypisują stworzenie różnych rodzajów bóstwom różnym, że u nich rodzaje te istnieją społecznie, nie wywierając na siebie wzajemnego wpływu. To też ich literatura osiągnąwszy pewien stopień dojrzałości, zatrzymuje się w rozwoju i staje się bezpłodną. Widać na niej wszystkie oznaki produkeyi anormalnej, mie-

szanej, niezdolnej do rozplódu. Sztuka np. krasomówcza jeszcze się tam nie zrodziła“. Wyjątek stanowi według Mickiewicza tylko poezya religijna, która „przedstawia ustępy wzniosłe i godne porównania z naszymi najlepszymi poezyami nowożytnymi, przewyższając je niekiedy podniosłością i głębią“; lecz twierdzi, że ta poezya właśnie nie ma pochodzenia, ani sanskryckiego, ani perskiego; jest ona „przytłumionem echem tegoż samego głosu, który przemawiał do Mojżesza, a który nie może całkowicie zniknąć w sercu człowieka“¹⁾. Ażeby właściwie rozumieć te zdania o literaturze wschodniej, trzeba pamiętać, że je wypowiedział Mickiewicz jako profesor literatury łacińskiej, zmuszony na początku swego wykładu odpierać sądy dla niej nieprzychylne, że zatem musiał w owych zdaniach czynnik polemiczny odegrać dość znaczną rolę i zamącić spokój i bezstronność oceny.

Tę samą uwagę zastosować należy do charakterystyki poezyi greckiej, którą w lekcyi wstępnej zestawiał nasz poeta ciągle z poezją rzymską, starając się odkryć w tej drugiej takie zalety, któreby studyowanie jej mogły uczynić ponętnem. Zmienił pod tym względem dawniejsze swoje poglądy, kiedy w r. 1822 idąc za przeważnym wtedy wśród estetyków głosem, poczytywał poezję rzymską za proste naśladownictwo greckiej. Teraz w zapatrywaniu się swoim po części zajął to stanowisko, jakie w ocenie poezyi rzymskiej Bro-

¹⁾ Odezyty w Lozannie, str. 54 — 56.

dziński w r. 1818 u nas reprezentował, po części oryginalnemi wzbogacił je uogólnieniami.

„Poezya grecka — mówił teraz Mickiewicz — było to natchnienie przyrodzone, naiwne, prawie zwierzęce. Była to piosnka narodu złożonego z improwizatorów, piosnka ciągła, nieskończona i niewymierna. Nie miała ona z góry zakreślonego celu, nie obrachowywała swych środków, była całkiem instynktowna. Rzymianie, jakkolwiek przejmowali się tym zapałem, usiłowali przeciw używając go do osiągnięcia pewnego celu; mieli świadomość tego, do czego dążyli. Próbowali naśladować poetów greckich, ale daleko więcej zawdzięczają mównicom. Demostenes stanowi przejście z Grecji do Rzymu“.

Jednem słowem, „Rzymianie wynaleźli formę w sztuce słowa, jak Grecy wynaleźli ją w rzeźbie i malarstwie“. Otóż Mickiewicz, powołując się na Jean Paul'a twierdzi, że świadomość środków wykonania stanowi główną zasadę sztuki: „Rzymianie byli pierwszymi prawdziwymi artystami słowa. *Ars*, według pewnego scholiasty, oznaczała początkowo sztukę kowalską, słowo to dobrze wyraża siłę użytą do nadania materji formy nowej, przy posługiwaniu się ogniem ręki. Grecka *techne* nie posiada tegoż znaczenia. Śmieszną byłoby rzeczą nazywać Homera artystą, prawie tak śmieszną, jak szukać sztuki w psalmach Dawida. Poezya hebrajska pochodziła w całości z natchnienia boskiego, poezya grecka — z natchnienia przyrodzonego, poezya rzymska —

z natchnienia ludzkiego, t. j. artystycznego. Rzymianie byli pierwszymi literatami; pojęcie piśmiennictwa jest całkiem rzymskie“.

Połączenie rozumu z zapałem wyniosło, zdaniem Mickiewicza, sztukę rzymską do godności sztuki ludzkościowej, natchnęło ją patryotyzmem, wyjaśnia nam prace Enniusza i powstanie Eneidy; nakoniec, dążność do zrozumienia wszystkiego, do zdawania sobie sprawy ze wszystkiego, wyéwicyła w Rzymianach rozsądek i zabarwiła odcieniem satyrycznym ich utwory. Ten czynnik sprawia, że studyowanie literatury rzymskiej pozostaje ciągle rzeczą niezbędną.

Na pytanie, której z dwu literatur, greckiej czy rzymskiej, winniśmy oddać pierwszeństwo, Mickiewicz odpowiada prawie tak samo, jak niegdyś Brodziński. Pisarz nowożytny, któryby wzdychał do zaszczytu zostania klasycznym, t. j. powszechnym, musi bezwarunkowo, zdaniem Mickiewicza, z samoistnością greką połączyć sztukę rzymską. „Napróżno próbowano w ostatnich czasach naśladować wyłącznie Greków, wskrzesić naiwną piosnkę ludową lub bachiczny zapał Pindara: było to to samo, co chcieć zmusić ludzkość do cofnięcia się aż w czasy Homera“¹⁾.

¹⁾ Odczyty w Lozannie, str. 43 — 45, 47. Porównaj słowa Brodzińskiego (Pisma, III., 13): „Minęła czerstwość natury, minęła młodość grecka; już ona nie jest dla nas; do dawnej natury, jak do lat młodości, wrócić niepodobna;

Cheąc zaś „nowożytnym zapaleńcom“, którzy w dziełach Goethego i Byrona, biorąc je sobie za wzór, odczuli tylko natchnienie, a nie ocenili głębokich ich studyów, zwłaszcza nad klasykami rzymskimi, wskazać tych studyów niezbędnosc, dowodzi Mickiewicz, że Rzymianie „zasiali ziarna literatury przyszłości“ i tak myśl tę śmiałą rozwija: Jeżeli w poezyi Rzymian podziwiamy formę jedynie, to w ich prozie „odkryjemy prawdziwą, wysoką, oryginalną poezję. Liwiusz tworzył epeje, Tacyt i Swetoniusz — tragedye, nie wiedząc sami dokładnie, czego dokonywali. Tu nie byli oni naśladowcami, tu też instynktem powodowani poeci szukali swych natchnień. Tą właśnie stroną Rzymianie dotykają literatury nowożytnej. Dante, lubo chwali Wergiliusza, rzadko go przecież naśladuje, zdania zaś swoje zapożycza częstokroć u Tacyty i Swetoniusza. Szekspir studyował i użytkował historyków rzymskich i od nich przejął niektóre ze swych wzniosłych pomysłów... Mniemamy, że nowy rozwój sztuki nowożytnej ukaże nam w literaturze łacińskiej takie bogactwa, jakich

kto raz wstąpił na granicę sztuki, już się do natury z trudnością cofnąć może; aby się do niej zbliżyć, całe wprzód pole sztuki przemierzyć potrzeba. Dlatego Grecy i natura wzorami, ale Rzymianie i sztuka nauczycielami naszymi być muszą. Do młodości pierwszych łatwo się przywiążemy, ale igrać z nimi już nam nie wolno. Trudniejszy zawód z drugimi, ale należy im ufać“.

nawet nie podejrzewamy. Historycy rzymscy zostaną może dla dramaturga nowożytnego tem, czem baje greccy byli dla Homera. Nawet u autorów najmniej znanych i najmniej czytanych, spotykamy oryginalność i poezją rzeczywistą“. Kończy ten wywód efektowne zestawienie kilku urywków z historyków i poetów rzymskich doby późniejszej z charakterystyką Korsarza u Byrona. Zestawienie to miało wskazać, iż „poeci nowożytni, ci, których nazwano romantykami, których powstanie przepisywano samorodztwu po za wszelką tradycją, i których porównywano do meteorów“, bardzo wiele zawdzięczali studjom swoim nad łaciną¹⁾.

Literatura rzymska jest to, według Mickiewicza, „literatura uniwersalna“, bo złączyła w sobie pierwiastki Wschodu i Zachodu. Poezja religijna Wschodu, a więc to, co w niej było najpiękniejszego i najsamodzielniejszego, przeszła do Europy wraz z biblią. „Duch Wschodu spotkał się z duchem Europy w Rzymie, a wielki ten wypadek zdarzył się w wieku Augusta. Duch ten, coraz bardziej przenikając życie Rzymian i Greków, utwierdził na zawsze zjednoczenie obu wielkich cywilizacji pogańskich, a równocześnie związał je z tradycją powszechną. Skutkiem tego literatura rzymska nabywa dla nas nowego znaczenia, nowej godności jako literatura uniwersalna. Epoka Augusta może być nazwana epoką centralną“²⁾.

1) Odezyty w Lozannie, str. 46 — 50.

2) Odezyty w Lozannie, str. 57.

To wielkie znaczenie literatury łacińskiej stara się Mickiewicz uzasadnić przyczynowo, jako wynik koniecznego postępu dziejowego. Jakoż cecha zasadnicza literatury tej nie jest dziełem szczególnego jakiegoś talentu autorskiego, lecz dziełem postępu, „jaki zrobiła ludzkość, prowadzona mieczem konsulów, kierowana polityką senatu, utrzymywana żelaznym ramieniem cesarzów“. Cecha ta polega „na wyższym stopniu wolności i niezależności ducha ludzkiego“, a objawia się wprowadzeniem do sztuki nowego żywiołu, t. j. inteligencji, rozumu, ba, nawet rachuby.

Jak poeta nasz łączył tak określoną literaturę łacińską z poezją wieków średnich, jak stosował w dalszym ciągu dziejów twórczości ideę postępu, trudno określić, gdyż nie posiadamy żadnych bezpośrednich pod tym względem świadectw. Wykładając literaturę słowiańską, nigdzie nie uważał za potrzebne scharakteryzować literaturę średniowieczną europejską, a wzmianki uboczne, n. p. zestawienie kroniki Gallusa z pieśniami minezengerów i trubadurów (lekywa XII.) nie mogą nas w tej mierze oświecić. Można tylko zrobić przypuszczenie, iż dla Mickiewicza było dowodem postępu rozwinięcie się uczucia religijnego, są bowiem w piśmach jego z tego czasu wyrażenia, w których cywilizację wieków średnich utożsamia z chrześcijaństwem.

Pewne migotliwe światło rzucić mogą słowa wyrzeczone w 1840 r. w Lozannie o powstawaniu poezji chrześcijańskiej za cesarstwa. „Myśli i uczucia

chrześcijańskie — powiada tu Mickiewicz — owinięte w szerokie heksametry lub wystrojone w eleganckie pentametry, stają się zgorszeniem dla pobożności, a niemiłym wrażeniem dla smaku czytelnika (*scandalisent la piété et choquent le goût du lecteur*). Wygląda to tak, jakby się widziało cienie surowych pustelników i pokornych dziewię kościoła pierwotnego przechadzające się w ubraniu Rzymian: w latyklawach, chlamidach i sukniach jedwabnych. Wobec takiego stanu rzeczy, sztuka chrześcijańska nie istniała jeszcze. Natchnienie liryczne poszukiwało właśnie rytmu, zwrotek i melodyj, któreby dla niego stosownemi być mogły, a równocześnie odpowiadały wymaganiom sztuki... Dla stworzenia sztuki chrześcijańskiej potrzeba było poety, któryby połączył święte natchnienie wyznawcy z umiejętnością filologa. Chwała ta należy się Prudencyuszowi, pocięciu z czwartego wieku ery naszej“¹⁾.

Z tem zaznaczeniem początku poezji chrześcijańskiej możnaby połączyć charakterystykę naszych „Kantyczek“ rozwiniętą przez Mickiewicza w XXX. lekyi kursu I-go literatury słowiańskiej, gdyż pieśni w nich zawarte są właśnie przeniknięte duchem średniowiecznym. Jak wiadomo, poeta nasz był wielkim wielbicielem „Kantyczek“, widział w nich taką delikatność i świętość w wyrażeniu uczuć Matki-Dziewicy dla swego boskiego syna, iż tłumaczenie ich prozą pożytywał za profanację.

1) Odezyty w Lozannie. Str. 94.

Przyznawał wprawdzie, że autorowie „Kantyczek“ pozwalali sobie niekiedy na słowa grube, pospolite; ale ogół tych pieśni tak go zachwycał, iż mało znajdował podobnych w którejkolwiek literaturze europejskiej. Co do formy, zaznacza Mickiewicz, że poeci pieśni kantyczkowych nieraz zaniedbują miarę, opuszczają rym jako „zbyt epigramatyczny, zbyt nędzny“ (*mesquine*) i szeregują swe wiersze według miary wewnętrznej (*une mesure intérieure*), według miary wyższej muzyki, a rymy ich stają się asonancyami. Wyróżnia pomiędzy nimi pieśni kolendowe, które nazywa drobnemi misteryami. „Prawie wszędzie występują tu pasterze mazowieccy, mówiący właściwą sobie gwara. Bakałarz zawsze wyjaśnia prorocтва, jako człowiek najuczestniejszy. Poeta nie dba o koloryt lokalny i zapowiada w stylu napuszczonym nadzieje na przyszłość“¹⁾. Szczerłość uczucia i odpowiadająca jej prostota formy widocznie najwięcej się podobały Mickiewiczowi zarówno w Kantyczkach jak wogóle w utworach sztuki średniowiecznej.

Ten punkt widzenia (z pominięciem utworów treści świeckiej) przeważa u niego i w ocenie przewrotu, dokonanego w sztuce i literaturze przez humanizm i odrodzenie.

Jeżeli zawierzemy Odyńcowi, to już w roku 1829 był Mickiewicz stanowczym przeciwnikiem prądu humanistycznego. Nie przedstawiałoby to żadnej sprzeczności z jego innymi poglądami; bo

1) Cours de littér. slave II., 78, 80.

czeń dla średniowiecza i niechęć do epoki odrodzenia odznacza wogóle ruch romantyczny. Naśladownictwo form starożytnych w wieku odrodzenia stało się w istocie „zamarciem“ rozwijającej się do owego czasu w Europie, „w prawdzie uczucia wieków średnich, poezji nowej: chrześcijańskiej i narodowej“. Poeci odrodzenia udawali jedynie natchnienie, naśladowując prawdziwie natchnionych, ale tylko formę ich natchnień, bo nie więcej naśladować nie można. Sztuka taka, jaką oni stworzyli, „wystarczała dla wieków, w których życie narodów skupiało się w dworach monarszych, albo w społeczeństwach dworaków, których też uczucia i życie były ciągiem udawaniem i sztuką“¹⁾.

W zastosowaniu do malarstwa myśli podobne wypowiedział Mickiewicz w artykule swoim, pomieszczonym 1835 r. w „Revue du Nord“, a obecnie przetłómaczonym na nowo przez p. J. Kallenbacha²⁾. Miał poeta zamiar napisać o społecznym malarstwie religijnym w Niemczech, t. j. zapewne o Corneliusie, Overbecku i t. p., ale urwał na wstępie, w którym przeciwstawił malar-

1) Odyniec, Listy z podróży, t. I. 138.

2) W „Przeglądzie polskim“ r. 1891, styczeń i w „Tygodniku ilustrowanym“ r. 1891 Nr. 53 i 54 p. t.: „Adam Mickiewicz o malarstwie religijnym“. Cytuję według tego tłómaczenia. Oryginał przedrukował „Pamiętnik tow. literackiego imienia A. Mickiewicza“ w tomie V., 235 — 241: „De la peinture religieuse moderne des Allemands“. Pierwszy przekład był w „Pamiętniku literackim“ Kraków, 1837.

stwo średniowieczne zwyrodnionemu, jego zdaniem, przez odrodzenie malarstwu późniejszemu. Znamiennie rysy tego poglądu postaram się tu skupić, dopełniając tym sposobem to, com o zapatrywaniach Mickiewicza na poezję wieków średnich podał powyżej.

Malarze średniowieczni — mówi poeta — zdaniem własnem i ogółu „spełniali urząd do pewnego stopnia kapłański“. Natchnienie czerpali oni w modlitwie, pomysłów szukali w ewangelii, a „modelów w świecie nadziemskim“. Ponieważ zaś ewangelia była wtedy „historią powszechną i prawem pospolitom ludów“, istniał zatem „czuły i stały związek między artystami, a ludem“. Owe niezliczone głowy Chrystusa, „utworzone przez malarzów przeróżnych krajów i talentów, uznawano wszędzie i czczono, bo wszystkie miały mniej lub więcej ten sam charakter boski i ewangeliczny“. „Anioły unoszące się po nad ołtarzami i pod kopułami tumów nie były tworem dziwacznej fantazyi; wyrażały one w oczach ludu rzeczywistość istotną. Nie będąc podobnemi do ludzi śmiertelnych, były one podobne jedne do drugich; wszystkie miały cechy niebian, wspólne rysy niebiańskiej rodziny; kształty, ruchy, figury tych nadziemskich istot były zupełnie zgodne z pojęciem, jakie sobie lud prosty o nich wyrobił z opowiadań ewangelicznych, z legend i z Dantego... Jakże to było możliwem nakreślić podobne kształty, nie widziawszy ich pierwej w zjawieniu? Powszechnie mówiono wówczas o zjawieniach, widzeniach — wierzo w nie.

Nie zatem dziwnego, że gmin chrześcijański oddawał takiej sztuce część czci, jaką otaczał Boga i świętych jego. Niezdolny osądzić strony technicznej obrazu, gmin, uduchowiony przez religią, odczuwał to, co jest najwznioślejszem w sztuce: ideę obrazu, jego cel i doniosłość“.

Tę jednolitość sztuki średniowiecznej zerwały dwa potężne prądy: humanistyczny i reformacyjny.

„Podziw dla zabytków starożytności, głoszony przez papieżów, wzniecony przez uczonych i erudyty, stał się modą, monomanią stulecia. Przepłacano, odnawiano, szukano posągów i płaskorzeźb. W tym celu uprzątano ruiny świątyń i cyrków, otwierano grobowce. Wywoływano ducha pogaństwa, i duch pogaństwa posłuszny był nowym czarodziejom. Nieznacznie zjawiał się znowu na wzgórzach i ulicach Rzymu cały Olimp z marmuru i bronzu, cały tłum posągów. Dwa światy, dwie sztuki stanęły przeciw sobie, gotowe do walki. Sztuka chrześcijańska z niebios, zda się, zstąpiła, jak nowa Jeruzalem, niesiona przez aniołów i świętych, rozszerzała się po ziemi; nim jednak ją pokryła, sztuka pogańska zmartwychwstała, z otehlani wyszła nakształt potworu o stu głowach bogów, nimf i półbogów. Ci bogowie, tacy dumni i tacy piękni, obnażając swe ciała jędrne, tworzyli dziwne przeciwieństwo z przezroczytymi, a leciuchnymi kształtami aniołów i świętych. Te nimfy i półbogi w całej swej zmysłowej piękności i muskularnej sile, zdawały się kusić i wyzywać czystość

dziewie chrześcijańskich, męczenników pokorę i asce-tyczną chudość zakonników“.

Uznając wielki talent Michała Anioła i Rafaela, zarzucał im nasz poeta obniżenie ideału chrześcijańskiego. Michał Anioł, „naprzekór same-
mu sobie stał się naśladowcą Greków“, nie mógł oderwać wzroku od oblicza Jowisza, od torsu Herkulesa; Rafael „zapominał zwolna nauk czy-
stego i spokojnego ducha, który natchnieniem go darzył w pracowni Perugina i w klasztorze Sienny“, stworzył wprawdzie „obrazy tryskające życiem i prawdą, prawie namacalne, tylko prawda ta była coraz bardziej materyjalną“; jego madonny „nabrały wyrazu Fornariny, a jego apostołowie wyrazu filo-
zofów greckich“.

I szkole weneckiej nie przebacza Mickiewicz „zaniedbania ewangelii dla historyi krajowej i współ-
czesnej“. Gorszy go, że „na obrazach w Palazzo ducale czapka doży górowała w grupach history-
cznych i zastępowała krzyż“, jak nie mniej to, że „portrety wielkich panów i pięknych pań wtargnęły do obrazów ze Starego i Nowego Testamentu“, że złotogłów i jedwabne szaty okryły ciała świętych i wydały się bardziej malowniczymi, niż proste sukno dawnych mistrzów“.

Nierównie groźniejszym od humanizmu wro-
giem wieków średnich był prąd reformacyjny, „który podobien smokowi św. Jana, spadł nagle na Niemcy, paląc połowę ziemi i zatruwając źró-
deł połowę“. Reformacya, niszcząc poezję obrzędów religijnych, „przecięła kanały, które żywiły sztukę,

łącząc ją z niebem“. Odtąd artyści mieli opuścić kościół... „Rozproszeni po świecie, jedni bładzili w polach i lasach, podpatrując i naśladowując naturę martwą (pejzaż); inni zakładali pracownie po placach i targach i mozolili się dla zabawy bogatych mieszczan i kramarzy (szkoła flamandzka). Kilku we Francyi było na żołdzie dworaków i zalotnie, a przy ich boku parali się rzemiosłem niskim, które miało w sobie coś z dworactwa i z tapicerstwa. Był to ostatni stopień upadku malarstwa. Sztuka, jak ewangeliczny syn marnotrawny, opuściwszy kościół, dom ojcowski, bawiła czas niejaki na wielkim świecie, ale wnet zstąpiła do szynków i dobiła się wreszcie w domach rozpusty“.

Lud nie umiał zgłębiać przyczyny zmian zaszyłych w sztuce, ale odczuł ich skutki; dostrzegłszy złe tendencje, przestał dzieła sztuki szanować. „Ten sam lud, który uwielbiał niegdyś madonny starego Cimabue'go, który korzył się w zachwycie przed madonnami Giotta, ten lud włoski, taki żywy i taki wrażliwy, stanął zimny i niewzruszony przed utworami Carracci'ch, Allori'ch, Guida i Guercina. A przecież nie zatracił on poczucia sztuki, z uporem strzegł w kościołach areydział Rafała i Corregia, gotów był z bronią w ręku nie dopuścić ich zabrania; ale lud ten nie dbał wcale o nowsze utwory. Widział w nich jedynie obce i niezrozumiałe sceny, figury pogańskie i barbarzyńskie, nie poznawał już w tych obrazach swej ewangelii. Ani szumne tytuły, jakimi ozdabiano artystów, ani pochwały i zachęty, szczodrze

im udzielane przez papieży i uczonych, nie zdołały zrehabilitować malarstwa w oczach tłumu. Wielkie jury ludowe wydało werdykt; uznało nowe obrazy za to, czem były rzeczywiście: za przedmioty handlu, za sprzęty; pytano się o ich cenę i przechodzono dalej. Tak sztuka, wypierając się ducha ewangelii, straciła cały swój wpływ moralny, całą popularność“.

Taki jest w głównych zarysach pogląd Mickiewicza na wpływ ruchu odrodzenia w dziedzinie malarstwa. O ile i pod jakim specjalnym kierunkiem wyrobił się on w umyśle naszego poety, niepodobna mi określić; przypomnę tylko, że nie był on w r. 1835 jakąś nowością, gdyż takie mniej więcej zapatrywania można już stwierdzić od roku 1811, t. j. od czasu wytworzenia się w Rzymie towarzystwa malarzy niemieckich (Corneliusa, Overbeeka i innych), którzy zwrócili uwielbienie swe ku wiekom średnim, ku epoce przedrafaelowskiej i tworzyć zaczęli w duchu religijnym średniowiecza. Mickiewicz w uwagach swoich nie dochodzi właśnie do tej grupy malarzy, lecz przy końcu swego artykułu zaznacza odrodzenie malarstwa historycznego przez Davida pod wpływem rewolucyi francuskiej i przez Camuccini'ego. „David, gorący republikanin i wielki wielbiciel starożytności, zwrócił się ku starymu Rzymowi. Nie znajdując pomiędzy współczesnymi sobie modelów na swych trybunów i konsulów, szukał ich w muzeach i na scenie. Otóż posągi i aktorowie, służący za modele Davidowi, mieli więcej prawdy i życia,

niż ich można było znaleźć w malarstwie starej szkoły z jej kupidynami o kołczanach herbowych, z pasterzami w perukach i nimfami w dworskich sukniach. David wyprowadził sztukę ze sfery codziennego życia prozaicznego, wyniósł ją na szczyt malarstwa historycznego“. Camuccini według Mickiewicza „jest najslawniejszym, a prawdopodobnie ostatnim przedstawicielem szkoły polityczno-historycznej. Przeszedł Davida liczbą i bogactwem utworów, dokładnością swych rysunków i blaskiem kolorytu. Wydobył wszelką możliwą treść z idei Davida, rozwinął wszystko, co się tam w zarodku znajdowało; można powiedzieć, że wyczerpał swój rodzaj“.

Mimo jednak wielkiej zalety obrazów swoich, Camuccini nie wywarł „żadnego wpływu na lud“; w końcu znużył „nawet dyletantów“; treść bowiem jego utworów nie była czerpana ze świadomości ogólnej. „By zrozumieć liczne jego obrazy i szkice, trzeba znać Liwiusza i Tacyta, a lud nie troszczy się o annały; miłośnik sztuki, uderzony zrazu wartością obrazów, dziwi się rychło jednostajności przedmiotów i środków artystycznych. Są to zawsze Rzymianie, zawsze senatorowie i plebejusze, rozstawieni w grupach teatralnych, zawsze uzbrojeni w nosy orle, wzrok srogi i sztylet, zawsze zabijający lub zabijani“.

Jedynie nawrót do przedmiotów religijnych mógł być podnieść malarstwo, i uczynić je znowu drogiem dla ludu. Krok ten uczynili Niemcy.

Niejakie dopełnienie tych poglądów znajdujemy w dwu listach do Wojciecha Stattlera, znanego malarza i dobrego przyjaciela poety. W jednym z nich (20 marca 1836) Mickiewicz pisze: „Powiadano nam, że miałeś zamiar udać się znowu za granicę i Paryż odwiedzić. Trudno zgadnąć, dlaczego-byś przedsiębrał tę podróż, bo znasz lepiej odemnie lichy stan sztuki w tym kraju; ale nigdy się nie domyślisz, do jakiego stopnia spodlenia moralnego przyszli tu artyści i jak wszystko stało się tandetą i kramką kupiecką. Zdaje mi się, że mocno-byś cierpiał, bo znam twoje uczucia, myśli i dążenia, nad tem. Ale to źle, żeś dotąd Machabeuszów nie skończył. Staraj się koniecznie tę wielką i piękną pamiątkę zostawić w Krakowie“. W drugim liście, bez daty, prawdopodobnie, jak wydawca korespondencji Mickiewicza sądzi, z r. 1838, zachęca Stattlera do przysłania swych obrazów do Paryża i pisze: „Czyś zaczął Najświętszą Pannę Częstochowską? Jeśli mnie dasz znać o sobie, prześlę ci także moje plany i marzenia malarskie, z których zrobisz, co ci się podoba... Kilka lat temu nie warto było pokazywać twojej roboty Paryżowi, bo-by się na niej nie poznano; ale teraz zachodzi wielka odmiana w sztuce. Już Overbeck i Cornelius uznani za pierwszych mistrzów, już szkoły düsseldorfskiej próby zajęły bardzo tutejszą publiczność, a chociaż dziennikarze nie oddali im należnej sprawiedliwości, przecież artyści zaczynają poznawać, że tylko malar-

stwo chrześcijańskie ma przed sobą przyszłość, a inne rodzaje są tylko zabawką. We Francyi jak złe tak i dobre mniemania prędko upowszechniają się; mam nadzieję, za rok jeszcze lepiej tu się nauczą sztukę sądzić. Gdybyś ty Machabeuszów przysłał i jeszcze co z Nowego Testamentu utworzył?”

W łagodniejszy sposób, ale w gruncie także nieprzychylny, ocenił Mickiewicz działalność humanistów na polu literatury, kiedy zabierał się do wykładów w Lozannie. Żywo, dosadnie odmalował owych mężów, co z zapalem rzucili się do odgrzebywania gruzów zmarłego, jak się zdawało, bytu. „Nagle — powiada — we wszystkich krajach europejskich występuje plejada ludzi niezwykłych, powiedziećby można — Rzymian zmartwychwstałych, a raczej upiorów rzymskich (*des revenants romains*). Mężowie ci z zapalem apostołów łączą wytrwałość mnichów i pracowitość robotników. Udaje im się niebawem odbudować gród rzymski i zaludnić go tłumem widm starożytnych. Jest to zupełna restauracya latynizmu wraz z przedawnionemi pretensjami i reakcyjnymi nienawiściami restauracyi. Mężowie odrodzenia n a d u ż y l i rzeczywiście, w sposób dziwny, swej chwilowej władzy. Jak prawdziwi Rzymianie, zagarnęli oni wszystkie prowincye ducha, zajadłe tępiąc wszelką narodowość, wszelkie dążności do postępu. Co tylko łacińskiem nie było, to prześladowano lub ignorowano. Skali-gerowie, Kasaubonowie, Burmanny, Vossyusze, Heinzyusze zostali rzeczywiście poganami. Nietylko

w oracyach uroczystych używali formuł starożytnych, ale nawet w listach poufnych, w rozmowach najserdeczniejszych. Przysięgają na Kastora i Polluksa, zasyłają modły do Wenery Amalteryjskiej i Eskulapa Epidauryjskiego. Napróżnoby kto chciał przeczyć ich sympatyi dla bałwochwalstwa i wstrętu do chrystyanizmu. Ta śmieszna mania antychrześcijańska przeniknęła wraz z erudycją do gabinetów uczonych najslawniejszych. Rozsądny, miły Hemsterhuysusz zwykł był mawiać, że za tekst jakiegoś tam autora greckiego oddałby całą furę ojców kościoła. Gibbon, z nienawiści do tychże ojców, sfalszował znaczną część swoich dziejów. Nakoniec Goethe odważył się wydrukować, że ze wszystkich kultów, kult nimf, satyrów, a zwłaszcza fatum poczytuje za najrozumniejszy i naturze ludzkiej najodpowiedniejszy¹⁾.

Jak z powyższych przytoczeń widzimy, pobudką do potępienia sztuki odrodzenia była dla Mickiewicza nie jakaś czysto-estetyczna zasada, lecz raczej uczucie moralno-religijne, które się czuło obrażonem formami pogańskimi, wskrzeszanemi przez chrześcian. Rzecz naturalna, że cały dalszy rozwój literatury od wieku XVI. aż do czasów, gdy odrodzenie w duchu chrześcijańskim nastąpiło, nie mógł pozyskać pochwały ze strony naszego poety; nie mamy atoli wyraźnych pod tym względem wyrażen Mickiewicza, tylko drobne,

1) Odczyty w Lozannie, str. 35, 36.

ułamkowe wzmianki. Wielką popularność autorów francuskich z w. XVII. tłumaczy faktem, że język francuski kształtował się na łacinie i że przyswoił sobie jej formy; brak zaś podobnej kultury nie pozwalał, zdaniem jego, Szekspirowi i kilku autorom włoskim stać się europejskimi¹⁾. Wiek XVIII., mianowicie we Francyi, nazywał stuleciem sofistów i retorów; Wolterowi odmawiał głębszego rozumienia poezyi, powołując się na jego drwiny z bogactw opiewanych przez Iliadę²⁾, odmawiał wszelkiego poczucia sprawiedliwości, przywodząc na pamięć usprawiedliwienie przezeń rozbioru Polski i powinnowania trzem zaborezym rządóm³⁾.

Dodatkowo przytoczyć jeszcze wypada krótkie określenia wartości rozmaitych poetów europejskich, wedle relacyi Odyńca. W roku tedy 1829 jadąc z Eger do Franzensbadu, miał Mickiewicz następnę wypowiedzieć sądy⁴⁾: „Największym poetą z wiary był Dante. Szekspir dojrzał najwięcej prawdy w sercach i dziejach ludzkich. Byron jest już dziś w prawdzie, lecz tylko w prawdzie uezuć swoich. Goethe szuka prawdy rozumem; Schiller czuł ją częściej w natchnieniu. Wpływ Schillera na życie swego narodu większym jest dlatego, że przez serce działa więcej na młodzież,

1) Odczyty w Loz. str. 47. Por. Cours de litt. slave I. 171.

2) Cours de litt. slave I. 279 (lekyca XIX).

3) Tamże, II., 288 (lekyca XXI).

4) Listy z podróży, I., 139.

która to życie wyrabia. Goethe więcej przemawia do tych, co już tylko rozmyślają nad życiem“.

Uwielbienie dla Byrona gruntowało się wtedy u Mickiewicza głównie na podstawie moralnej, gdyż zdaniem jego, Byron sam jeden „na drodze literatury“ zatrzymał „ruch umysłowy dążący ku sofisteryi“ i wstecz go zawrócił. „Wielka zagadka świata, zagadka przeznaczeń rodu ludzkiego, przyszłego życia stała mu zawsze przed oczyma. Poruszył on wszystkie zasadnicze pytania moralne i filozoficzne, pasował się ze wszystkimi trudnościami dogmatów i tradycyi, kłął i dąsał się jak tytan Prometeusz, którego cień tak często lubił wywoływać. Nie rozwiązał sobie zagadnienia, nie uspokoił duszy, ależ mu brakło, jak jego bohaterom, — czasu!“ Przymińjąc, że odgłos powszechny nazwał Byrona Napoleonem poetów, jak Napoleona uznano za jedyne poeę Francyi, dodaje: „Wiele wieków minie, nim się znajdzie ręka, która-by jedno z tych bereł dźwignąć mogła“. Dla określenia sceptycyzmu Byrona, używa pięknego porównania. Sceptycyzm ukazuje się na świecie dwojako: „raz jako mrok wilgotny i zimny, wróżący noc długą; drugi raz jako to chwilowe ściemnienie porankowe, połączone z powiewem orzeźwiającym, które zapowiada dzień. Byron wyobraża tę drugą epokę sceptyków, niepewnych w swoim dążeniu, ale pełnych ducha i szczeroci“¹⁾.

1) Przedmowa do przekładu Giaura, pisana w roku 1835.

O literaturze słowiańskiej miał Mickiewicz, jak wiadomo, szereg odczytów w Kolegium francuskim. Pierwszy rok, najściślej ze wszystkich trzymający się założonego tematu, był też najobfitszym w lekcye: odbyło się ich 41. Ale nadzieja znalezienia w nich obfitego plonu uwag estetyczno-krytycznych jest zawodną. Mickiewiczowi chodziło o zaznajomienie cudzoziemców z całą cywilizacją małego im znanego plemienia, które zaczęło interesować natenczas Europę z powodu znaczenia, jakiego nabyła Rosya. Pomniki literackie służyły więc profesorowi za środek do uwydatnienia charakterystyki rasy i jej dziejowego rozwoju; strona czysto-estetyczna musiała tedy odgrywać w wykładzie rolę podrzędną. Tam, gdzie treść głównie interesowała, nie mogło zależeć na rozbiorze literackim. Mickiewicz najczęściej podaje znamienne wyjątki, wskazuje związek utworów fantazyi z rzeczywistością historyczną, rozszerza się nieraz nad zabytkami, które istotnej wartości estetycznej nie posiadają, ale są w wysokim stopniu zajmujące, jako wyrazy pewnych stanów, pewnych położzeń społeczno-politycznych, lub też psychologicznych. Sąd swój o wartości poetyckiej wypowiada zawsze Mickiewicz dogmatycznie, bez próby nawet uzasadnienia go odpowiedniem rozumowaniem. Dlatego też kto chce zebrać znamienne cechy poglądów jego na całość literatury słowiańskiej, musi pozostać na samych niemal ogólnikach, jeżeli nie puści się na szeregowanie ocen utworów oddzielnych lub jednostek pisarskich.

Za cechę znamioną rasy słowiańskiej w wiekach poprzedzających zetknięcie się z cywilizacją, poczytuje Mickiewicz pracę nad wyrobieniem języka. „Czynność Słowian — mówi on — nie zwróciła się do wznoszenia pomników budowlanych; nie pozostawili po sobie ani miast, ani dzieł sztuki, ani nawet medalów, monet lub napisów. Z prac ich pozostał sam tylko język, którego utworzenie i wypracowanie (*la formation et l'élaboration*) zajęło wszystkie ich siły, wszystkie zdolności... Cała praca umysłowa Słowian wydała jeden tylko pomnik, t. j. język, gdy dla innych krajów język jest częściąka zaledwie owocu ich móżdżków“¹⁾.

Najogólniejszą charakterystykę trzech głównych literatur słowiańskich: ruskiej (względnie rosyjskiej), czeskiej i polskiej podał Mickiewicz w jednym tylko miejscu, roztrząsając przyczyny zaniknięcia niektórych narzeczy, jak np. starosłowiańskiego (cerkiewnego). Główną przyczynę widząc w tem, że narzecze to nie wchłonawszy w siebie cywilizacji starożytnej, odepchnawszy wpływ łaciny, nie idąc z dalszym rozwojem chrystyanizmu, nie mogło wyrażać nowych potrzeb społeczeństwa słowiańskiego i mówiło tylko o przeszłości, — tak dalej rzecz swoją prowadzi:

„Z trzech głównych obecnie języków rasy słowiańskiej, jeden tylko ruski wziął spadek po cywilizacji bizantyńskiej; oddawna-by przestał już być istnieć, gdyby się nie był uczepił, że tak po-

1) Cours de littérat. slave I., 85, 86 (lekyca VII).

wiem, cywilizacyi nowożytnej, naśladowując naprzód polszczyznę, a potem czerpiąc nieco siły w literaturze łacińskiej.

„Literatura czeska przytłumioną została wpływem niemieckim, nie posiadała dosyć siły, by przyswoić sobie pierwiastki obce, i niebawem sama się wynarodowiła.

„Literatura polska, chociaż mniej oryginalna niż literatura niektórych narodów słowiańskich, Serbów np., rozwinęła się przeciw najpotężniej (*avec la plus grande vigueur*). Nie upadłszy pod wpływem łaciny, przyswoiła sobie wiele z ducha francuskiego, a częstokroć także naśladowała Niemców, nie tracąc przecie ze swego pierwotnego charakteru“¹⁾.

Cechę zasadniczą poezyi ludowej słowiańskiej wykrywa Mickiewicz w zestawieniu z poezją normandzką i grecką; widzi tę cechę w ziemskości pomysłów, mówiąc:

„U Normandów poezya pogrąża się ciągle w chmurach; jest zawsze fantastyczną. Bohaterami kieruje przeznaczenie (*la destinée*), wpływ bogów; to też ich zamiarów niepodobna wytłómaczyć sposobem rozumowym. Straszna nieokreśloność (*un vague terrible*) unosi się zawsze nad wszystkimi opowieściami poezyi normandzkiej.

„Grecy ściągnęli w końcu, że tak powiem, bóstwo na ziemię (*ont fini par naturaliser la divinité*). Świat niewidzialny osadzili na górze pewnej,

¹⁾ Cours de litt. sl. I., str. 171, 172 (lek. XIII).

na Olimpie, potem drugą stronę tego niewidzialnego świata, piekło, przedstawili jako przepaść, jako podziemie. Oba atoli bieguny bytu ukazają się ciągle w ich utworach poetyckich; u nich człowiek - bohater działa zawsze otoczony ze wszech stron potęgami tajemniczemi.

„U Słowian brak zupełny tych pierwiastków nadprzyrodzonych. Poezya ich jest całkowicie przyrodzoną, ziemską. Jej sfera ograniczona jest Dunajem, przynajmniej w poezyi dawnej, oraz krajami Litwinów i Niemców“¹⁾.

Zwraca też uwagę Mickiewicz na plastykę stylu u Słowian i porównywa znowuż i pod tym względem z poezją normandzką i grecką.

„Formy poezyi normandzkiej — powiada — są zawsze określone (*arrêtées*), rysunek każdego kawałka jest zupełnie czysty, chociaż myśl buja w chmurach; styl jest bardzo ścisły i bardzo wyrazisty. W poezyi greckiej znajdujemy giętkość (*de la mollesse*) pomimo świetności kolorytu. Poezya słowiańska trzyma środek między temi dwoma rodzajami: Nie posiada ona wytwornej doskonałości (*la perfection étudiée*) stylu greckiego; nie ma też tak twardych konturów jak poezye liryczne skandynawskie. Jest ona plastyczną, jest widzialną i dotykalską (*visible et sensible*) w swym stylu; forma ta wyróżnia ją zarówno od dawnej poezyi skandynawskiej, jak i od poezyi niemieckiej nowożytnej“²⁾.

1) Cours de littérat. slave, I., 197, 198.

2) Tamże, I., 198. (lekeya XV).

Z innych właściwości poezyi słowiańskiej uwydatnił Mickiewicz głównie jej liryzm. Ani epopeja, ani dramat w niej się nie rozwinęły. „Ubolewania tych — mówi nasz poeta — co żałują zatraconych (jakoby przez chrystyanizm) epopei, są próżne i nieuzasadnione. Dramat nie mógł się utworzyć u ludów, u których życie polityczne, pojęcia literackie, pomysły artystyczne były tak mało rozwinięte. Sama tylko poezya liryczna, która jest wyrazem uczuć życia domowego, miała grunt przyjazny na ziemi słowiańskiej“¹⁾. Co do poezyi dramatycznej sądził Mickiewicz, że się ona może u Słowian rozwinąć, wskazuje jej zarodki w poezyi serbskiej, w naszych kantyczkach²⁾, ale o możliwości powstania epopei wśród Słowian wątpi. Wprawdzie są wzmianki w kursie literatury sprzeczące z tem orzeczeniem. Mickiewicz mówiąc o pieśniach serbskich, nieraz je zestawia z homerycznymi; w lekcyi XVI. wyraźnie nawet twierdzi, że nowożytna poezya epiczna jest głównie słowiańska³⁾; ale zaraz w lekcyi XVII. wystąpił przeciwko nadziejom Vatera i Grimma, którzy oczekiwali od Słowian poematu epickiego. „Do tej pory — powiada — lud nie potrafił go utworzyć; poeci uczeni prawdopodobnie szczęśliwsiymi nie będą“, a to mianowicie z powodu braku wyrobionej mito-

1) Cours de littérat. slave, I., 116 (lekcya IX).

2) Tamże, I., 322, II., 80.

3) Tamże, I., 226.

logii¹). Zdaniem jego, tylko urywki, rapsody, ale nie całość epiczna, charakteryzują poezję słowiańską.

Uwydatniając szczerotę, powagę i szlachetność w utworach Słowian, twierdzi Mickiewicz, że satyra jest im zupełnie obcą, lubo wesoła żartobliwość w nich obficie tryska. „Satyra — mówi on — nie jest bynajmniej rodzajem słowiańskim; jest ona wytworem pierwiastku, nazywającego się dowcipem (*l'esprit*) u ludów zachodnich, a wynikającego z uczuć nienawistnych i gwałtownych. Tenże dowcip, co tworzy satyrę i komedię, w upadku swoim rodzi karykaturę. Naodwrot poezya ludowa w rozwoju swoim dosięga wzniosłości (*s'élève au sublime*): a kiedy zbacza i upada, wyradza się w przesadę (*exagération*): staje się niekiedy niedorzeczną (*niaise*), ale nigdy nie jest gburowatą (*triviale*). Jest to uwaga zasadnicza co do poezyi słowiańskiej; nawet w najweselszych piosnkach nie znajdujemy ducha szydereczego. Jest to wesołość szczerza; mogłaby wytworzyć komedię charakterów, ale nigdy rodzaju satyrycznego. Satyra zresztą zaznacza zawsze dobę upadku wielkiej poezyi. Bardzo szczęśliwym dla Słowian wypadkiem, jeszcze się u nich nie zaczęła“²). Pierwszy „wzór ironii“, dotychczas obcej literaturze słowiańskiej, dał wielki książę moskiewski Iwan Groźny w swojej korespondencyi z Kurbskim³).

¹) Cours de littér. slave, I., 246.

²) Tamże, I., 303 (lekeya XX).

³) Tamże, II., 99 (lekeya XXXI).

Z sądów o poszczególnych pisarzach, zwróć uwagę tylko na jeden, ze względu, iż w poprzedniej dobie Mickiewicz o tym samym utworze całkiem odmienne wypowiedział zdanie. Dawniej o „Odprawie posłów greckich“ Kochanowskiego wyraził się lekceważąco, teraz wyniósł ją ponad miarę. Stwierdza on wprawdzie i teraz, że dla ogółu utwór ten nie mógł być interesującym, ale walczył w jego obronie przeciw krytykom w. XVIII, którzy poczytywali go za szkie bezkształtny. Dla krytyków tych — powiada Mickiewicz — po większej części nieukształconych (*ignorants*), znających z literatury dramatycznej tylko sztuki francuskie, styl i kompozycya Kochanowskiego były literą martwą. Nie można się temu dziwić, gdyż gusta publiczności zmieniają się często: wielkie utwory Dantego nawet i Szekspira były ignorowane i źle oceniane przez krytyków urzędowych w ciągu całego stulecia... Dopiero w zeszłym wieku sławny Goethe spróbował odtworzyć dramat grecki w jego formie pierwotnej, pisząc Ifigenię w Taurydzie. Żałować należy, iż w szkole nie porównano dwu cudnych (*admirables*) kompozycyi Goethego i Kochanowskiego. Uznano by tego drugiego niższym pod względem siły i namiętności, ale może czystszy i bardziej greckim, niż Goethe. Kochanowski precudnie pochwycił i odtworzył to wszystko, co znalazł w pisarzach greckich; Goethe niekiedy zapuszcza wzrok po za literaturę i odgaduje szczegóły życia domowego, piosenki ludowe

z czasów przedhomerycznych! To wszystko jego jest wytworem (*de sa création*)¹⁾.

Nie dążyłem do wyczerpania wszystkich najdrobniejszych odcieni w poglądach Mickiewicza na charakter poezyi różnych narodów, a szczególnie słowiańskiej, oraz na jej zależność od wpływów natury i życia polityczno-społecznego; sędzę jednak, że co dało się wynaleść znamiennego, skupiłem tutaj, nie wchodząc w krytyczny rozbiór. Wypada teraz zająć się ugrupowaniem jego poglądów na samą twórczość poetycką, jej rodzaje, na stosunek treści do formy.

¹⁾ Cours de littér. slave, II. 192, 193 (lekyca XXXVI).

III.

Znaczenie poezji określił w tym czasie Mickiewicz przez jej zestawienie z historią. Odyniec¹⁾ opowiada, jak poeta nasz odwiedzinami Egeru (Chebu) i wspomnieniem Wallensteina ożywiony, wyrzekł słuszne pod względem charakterystyki poglądów ogółu zdanie, że nie historia sama, ale dopiero poezja nadaje wypadkom tę posagową, nieśmiertelną postać, w jakiej ją widzi potomność. Nie zadowolił się atoli Mickiewicz stwierdzeniem faktu, lecz wysnuł naprędce teorię, która jest uwielbieniem poezji, lekceważeniem dziejopisarstwa: „Bóg wie, jak tam było w istocie pod Troją; ale wieki wierzą na ślepo temu, który sam, nawet jako ślepy, okiem ludzkim na to nie patrzył²⁾).

¹⁾ Listy z podróży, I., 137.

²⁾ Por. nieco podobne wyrażenie w *Cours de littérature slave*, I., 299, 300: „L'historien consulte les poèmes homériques, ainsi que les poésies slaves, avec confiance pour tout ce qui regarde la généalogie et la géographie“. A nadto tamże I., 217.

Gdybyśmy zamiast Iliady, mieli tylko relacye kronikarzy, choćby nawet naocznych świadków trojańskich i greckich, pewnoby z nich Aleksander W. nie zaczerpnął pocho pu i siły do zadziwienia i podboju świata. Poeta więc, nie kronikarz, jest prawdziwym kapłanem historyi. Historya przez poezyę tylko może być mistrzynią ludzkości. Ale jakaż to być powinna poezya? Zapewne, nie sztuka dla sztuki, ale chyba prawda dla prawdy. Ale dojdźże lub dopatrz prawdy samym rozumem! W zachwyceniu ją chyba obaczysz; natchnienie ci ją chyba przyniesie! Bez tego nie odgadniesz przeszłości, tak jak i przyszłości nie zgadniesz. Sami tylko prorocy byli prawdziwymi poetami, w pełnem tego słowa znaczeniu. Wszyscy inni są więksi, lub mniejsi, w miarę jak się ku nim zbliżają, w miarę więcej lub mniej natchnienia, jakie na nich zstąpiło z góry. Ale jeśliż natchnienie ma być darem bożym, to czyliż Pan Bóg może je dać temu, o kim wie, że niem gotów dla pychy lub dla namiętności frymarczyć? Wyróżniwszy zaś prawdziwe natchnienie od sztucznego, poeta mówił dalej przebiegając różne źródła, skąd poezya czerpać może. „Dziś, gdy świat znów prawdy zapragnął, sztuka już nie wystarcza ludzkości i poezya musi wrócić do prawdy. Jakoż i zaczyna już wracać, ale jeszcze tylko przez sztukę, przez naśladownictwo form nowych, których szuka w poezyi ludowej, gdzie natura góruje nad sztuką. Ale ciasny obręb pojęć ludowych, sama szczerłość i prostota uczuć nie

wystarczają jeszcze poezyi wyższej. Źródło zaś żywych i najwyższych jej natchnień — żywa wiara jako prawda najwyższa — jest jeszcze dla dzisiejszych poetów, jak tym skarbem zaklętym w bajce, jak tą zapomnianą przez ludzi drugą półkulą świata, którą natchniony chyba geniusz odnajdzie, a natchnione słowo otworzy“¹⁾.

Za źródło poezyi podawał Mickiewicz: „rzeczywistość i prawdę“, przeciwstawiając je czerpaniu natchnienia z książek i sztuczności. W opowiadaniu Odyńca tak się ten pogląd przedstawia: „Poezya prawdziwa wszędzie i zawsze wykwita tylko z poczucia i zamiłowania rzeczy własnych, bo takie on tylko sam przez siebie widzieć, poznać i poczuć może. Przedmioty i uczucia poetyczne, brane z książek, będą to zawsze tylko albo zasuszone, albo sztucznie robione kwiaty; ciekawe może dla botanika, dobre dla sztucznych włosów lub barwionych twarzy, ale których żadna wiejska dziewczyna za nic na świecie ani do głowy, ani do serca przypiąłaby sobie nie chciała. Poezycy tego rodzaju mogą podobać i podziwiać pewne światowe i literackie koterye, ale ogół nigdy ich ani nie przyjmie, ani uzna za swoje“²⁾.

Wzmocnić można tę relacyę Odyńca sprawozdaniem, złożonem przez Zygmunta Krasińskiego ojeu po wysłuchaniu Mickiewicza, w 1830 roku. „Zupełnie mi wyperswadował, że szumność jest

1) Odyniec, Listy z podróży I., 138, 139.

2) Tamże, I., 343.

głupstwem, tak w działaniu, jak w mowach, jak w pisaniu, że prawda i prawda tylko może być piękną i ponętną w naszym wieku, że wszystkie ozdóbki, kwiatki stylu są niczem, kiedy myśli nie ma, że wszystko na tej myśli polega i że chcąc być czemś teraz, trzeba uczyć się i uczyć i uczyć i prawdy wszędzie szukać, nie dając się ułudzić przez błyskotki, które świecą przez czas jakiś, jak robaczki na trawie w maju, a potem gasną na wieki¹⁾.

Niewątpliwie, zapatrywania te na twórczość poetycką znajdują świetne zastosowanie praktyczne w kilku scenach III części „Dziadów“, w całym „Ustępie“ i w całym „Panu Tadeuszu“; nikt wymienionym tu utworom nazwy estetycznej realizmu nie odmówi, są one owszem pierwszymi w poezji naszej a może i europejskiej prawdziwie, ale razem pięknie, t. j. artystycznie realistycznymi. Nie idzie jednak zatem, żeby Mickiewicz miał zupełną teoretyczną świadomość realizmu. Przeciwnie. Ponieważ w jego poglądach ogólnych nastroj religijno-mistyczny zaczął w tym czasie nabierać wielkiego znaczenia, więc i w zapatrywania na sztukę wchodzić musiał ten czynnik wybitnie. W twórczości instynkt artystyczny, mianowicie w „Ustępie“ i „Panu Tadeuszu“, wziął górę nad teoretycznymi pojęciami, ale w dziedzinie uogólnień trwało

1) Wyjątki z listów Zygmunta do ojca pomieścił Odyniec przy końcu IV tomu Listów z podróży. Cytowany powyżej ustęp jest na str. 406.

ciągłe wahanie się; poeta raz mniej, drugi raz więcej pochylał się ku idealizmowi. Wszak bezpośrednio po ukończeniu „Pana Tadeusza“ w lutym 1834 r. pisał do Odyńca: „Przekonywam się, że się za nadto żyło i pracowało dla świata tylko, dla pustych pochwał i celów drobnych. Zdaje mi się, że nigdy już pióra na fraszki nie użyję. To tylko dzieło warte czegoś, z którego człowiek może poprawić się i mądrości nauczyć. Możebym i Tadeusza zaniechał, ale już był blizki końca... Ledwie skończył, bo mnie już duch porywał gdzieindziej, do dalszych części Dziadów, których kawałki oderwane mimojazzdem pisałem. Z Dziadów chcę zrobić jedyne dzieło moje warte czytania, jeśli Bóg dozwoli skończyć“. A następnie w r. 1835, w liście do Kajsiowicza z większym jeszcze naciskiem dążność tę moralną w dziełach sztuki zaznacza: „Zbyt wiele pisaliśmy dla zabawy, albo celów zbyt małych. Przypomnij proszę te słowa St-Martin'a: *On ne devrait écrire des vers qu'après avoir fait un miracle*. Mnie się zdaje, że wróca czasy takie, że trzeba będzie być świętym, żeby być poetą, że trzeba będzie natehnienia i wiadomości z góry o rzeczach, których rozum powiedzieć nie umie, żeby obudzić w ludziach uszanowanie dla sztuki, która nadto długo była aktorką, nierządnicą lub polityczną gazetą. Te myśli często budzą we mnie żal i ledwie nie zgryzotę; często zdaje mi się, że widzę ziemię obiecaną poezji, jak

Mojżesz z góry, ale czuję, że nie godzien zająć do niej“.

Przy tak silnym nacisku na treść utworów, musiała forma zająć miejsce podrzędne. Jakoż w artykule Mickiewicza o malarstwie znajdujemy bardzo wielkie lekceważenie strony formalnej, czysto artystycznej. Wspominając o próbach podniesienia sztuki, podejmowanych przez większe talenta w XVII i XVIII stuleciu, gani ich za to, że zamiast szukać przyczyn złego w osłabieniu zapału religijnego, widzieli je „w wadliwości metody i w braku techniki“, że przeświadczeni o niższości współczesnych sobie malarzy pod tym względem, zwrócili się ku arcydziełom wieku Leona X, robiąc z nich „przedmiot studyów anatomicznych i alchemicznych“. „Cyrklem rozmierzali — powiada — rysunki Rafaela, badali przez lupę pociągnięcia pędzla Vinci'ego, analizowali w tygielku farby szkoły weneckiej. Dla wskrzeszenia sztuki, zamiast ożywić ducha, odrestaurowali formę. Stąd poszedł ów eklektyzm śmieszny, któremu się uroiło, że potrafi połączyć w jednej i tej samej kreacji rozmaite zalety Rafaela, Tycyana i Corregia; stąd owe cudaczne systemy grup, które jedni chcieli układać w trójkąty a drudzy woleli urządzać w kształcie winogron; stąd wreszcie owe tomowe przepisy o wyborze modelów, o kostiumie i kolorycie lokalnym, o architekturze i t. d. i t. d. Artyści tej nowej szkoły uczyli malarstwa tak, jak nauczyciele wymowy, którym się zdaje, że uczą swych wychowanców poezyi. Zbadali oni, zgłębili,

wyuczili się wszystkich składowych części sztuki, posiadli wszystkie jej tajniki, ale geniuszu twórczego im brakło¹⁾.

Wykłady w Lozannie, uwydatnienie w poezyi łacińskiej „sztuki słowa“ wpłynęły na zmodyfikowanie tego jednostronnego poglądu. Poeta, który sam tak świetnie władał formą, nie mógł długo pozostawać wyznawcą teoryi, która ją lekceważyła. Podziwiając arcydzieła rzymskie, które „przede wszystkim jaśniej wdziękiem, poprawnością, harmonią i elegancją“²⁾, musiał uznać wysokie estetyczne znaczenie formy. Dlatego to chociaż w pierwszorocznym kursie literatury słowiańskiej znaleźć można od czasu do czasu jakieś słówko niedoceniające należycie samych kształtów artystycznych, wogóle jednak widzimy szczerę zajęcie się układem, stylem i rytmiką nawet.

Ponieważ nad dwoma głównymi rodzajami poezyi: epopeją i liryką, zastanawia się Mickiewicz w tym kursie, wypada nam poznać jego zapatrywania pod tymi dwoma względami.

Rozbierając rapsody serbskie, znajduje w nich „tę wielką bezstronność, jaką podziwiamy u Homera, a nawet pewien rodzaj bezstronności religijnej pomimo przywiązania Słowian do sprawy i doktryny narodowej“; uważa, iż składają się one, mówiąc w ogólności, z różnych urywków, z opo-

1) O malarstwie religijnem, w tłumaczeniu p. Kaltenbacha.

2) Odczyty w Lozannie, str. 33.

wiadań okolicznościowych o wypadkach nie mających ze sobą żadnego związku bezpośredniego, ale odnoszących się do jakiegoś głównego wypadku; że w tych opowiadaniach powracają ciągle „niektóre zwrotki, niektóre formuły przyjęte przez cały naród, których się uczono na pamięć i które starano się wtrącać wszędzie“. Powtarzając te opowiadania, „lud dodaje pewne zwrotki, odrzuca inne, przemienia je w ten sposób w każdej epoce. Ta ustawiczna praca oczyszczała (*épurait*) poezję, odtrącając to wszystko, co się wydawało manierowanym lub było zbyt indywidualnem; jest to w istocie jedyna poezya nie mająca maniery, formuł. U Greków poezya homeryczna miała tę właściwość, u nowożytnych odnajdujemy ją u Serbów. Największe utwory będące dziełem człowieka genialnego noszą na sobie zawsze cechę tego człowieka i wyradzają się zazwyczaj w to, co nazywamy manierą. Poezje greckie i serbskie uniknęły tej wady wskutek samego sposobu ich rozpowszechniania się. Nie przestając być dawnymi, odmłazały się ciągle dlatego właśnie, że były śpiewane przez cały naród, wypowiedane przez rapsodów i żyły życiem ludu“¹⁾.

Na pytanie, dlaczego u Słowian pomimo tak pięknych rapsodów epicznych, nie powstała epepeja, odpowiada Mickiewicz, że dlatego głównie, iż Słowianie nie wyrobili swej mitologii, że zatem nie mogli wprowadzić cudowności, lub po szkol-

¹⁾ Cours de littérat. slave, I, 226, 227 (lekyca XVI).

nemu mówiąc „machiny cudownej“ do swoich utworów; a cudowność jest gruntem i korzeniem (*le fond, la racine*) wszelkiego poematu epicznego¹). Widać w tem przywiązaniu do maszyny cudownej i oddziaływanie tradycyi szkolnej, która w rozbiórce „Jagiellonidy“ tak silnie brzmiała, i zarazem wpływ religijno-mistycznego nastroju, według którego związek świata zmysłowego z nadprzyrodzonym jest najważniejszym w poezyi. Mając to na uwadze, zrozumiemy, dlaczego Mickiewicz nie nazwał „Pana Tadeusza“, w którym żadnej cudowności nie ma, epopeją, ale tylko historią szlachecką. Niewątpliwie, nie tylko skromność autorska, lecz nie mniej przekonanie teoretyczne podyktowało poecie naszemu owo określenie: według jego poglądu, „Pan Tadeusz“ nie mógł być nazwany epopeją, gdyż brakło mu pierwiastku, który według niego był zasadniczym, istotnym (*essentiel*) w utworach tego rodzaju.

Co do rytmu, upodobnia Mickiewicz rapsody serbskie z homerycznymi. „Każda zwrotka — mówi on — składa się z dziesięciu wierszy pięciostopowych o dwu zgłoskach, cezura przypada na drugą stopę. Ta prostota uczyniła tego rodzaju poemata bardzo łatwymi: ona to, być może, sprzyjała ich powstaniu w Serbii, gdy u innych ludów słowiań-

¹) Cours de lit., I, 247 (lekcya XVII). Porów. także to, co mówi Mickiewicz z powodu Słowa o pułku Igora, I, 197: *la machine explique, résume toute la pensée de la création poétique.*

skich z powodu bardzo trudnego metru, przekładano prozą. Ale też ta prostota przeszkodziła udoskonaleniu tej poezyi, ponieważ z powodu przewagi muzyki nad rytmem, wiersz stawał się monotonnym; nie miano dosyć łatwości na wielką kompozycyę, ani dosyć pierwiastków do jej urozmaicenia. Roztrząsając heksametr grecki, przekonujemy się, że on składał się z dwu wierszy, przedzielonych cezurą; połączyły się one następnie dla utworzenia heksametru; prawdopodobnie reforma ta nastąpiła w epoce, kiedy poezya nie była śpiewana, ani nie miała akompaniamentu muzycznego, kiedy więc zaczęto ją tylko deklamować (*réciter*). U ludów słowiańskich natomiast aż do dziś dnia poezya podlega wpływowi muzyki; to też pewne formuły liryczne, powtarzanie tychże wyrazów, sposób rozpoczynania zwrotek, wszystko to niszczyło swobodę rytmu serbskiego. Dyalekt serbski jest najharmonijniejszym i najmuzykalniejszym ze wszystkich narzeczy słowiańskich. Łagodzi on, zmiękcza spółgłoski, jest to niby język włoski ludów słowiańskich. Zauważono, że spółgłoski tworzą szkielet, ciało języka, samogłoski — ducha jego. Wszystkie narzecza słowiańskie podobne są do siebie pod względem spółgłosek; wszystkie tam wyrazy składają się z tych samych spółgłosek różnie skombinowanych. Otóż narzecze serbskie okazuje bardzo wielkie rozwinięcie systemu spółgłoskowego a wielkie ubóstwo systemu samogłoskowego¹⁾.

1) Cours de littérat. slave, I, 244—46 (lekcya XVII).

Trudno jest, co prawda, wyrozumieć, jak Mickiewicz objaśniał największą muzykalność języka serbskiego i jak mógł go zestawiać z włoskim, wobec zaznaczonej przewagi spółgłosek nad samogłoskami. Muszę poprzestać na zapisaniu tylko tego zdania i przechodzę do charakterystyki poezji lirycznej pod względem stylu i rytmu.

Muzykalność liryki serbskiej uważa Mickiewicz za większą jeszcze, niż muzykalność wierszy epicznych; pod względem poprawności i ścisłości w liryce Serbowie doszli do najwyższej doskonałości, do jakiej mowa słowiańska wznieść się mogła¹). Zgodność stylu z treścią w liryce serbskiej objaśnia Mickiewicz spontanicznością jej powstania. „Dziewczęta i chłopcy — powiada — na przechadzce, wśród zabawy wyrażają jakieś uczucia lub jakąś myśl wierszem; robią w ten sposób wiersze, nie wiedząc o tem... Według prawa świata moralnego, prawa równie pewnego, jak prawa fizyczne świata materialnego, forma prawdziwa staje się wieczystą (*une forme vraie devient éternelle*): ryje się łatwo w pamięci; ani twórca, ani ci, co ją posłyszeli, nie zapominają jej nigdy“²). „Treść i forma jednoczą się jak najściślej w tych poezjach pierwotnych. Później sztuka rozdziela pierwiastki i rozwija je; wówczas rozpoczyna się różnaitość stylów. Niebawem style te coraz bardziej się dzieląc, rozkładają się i kończą się prozą.

¹) Cours de littér. slave, I, 313 (lekyca XXI).

²) Tamże, I, 320.

Jak tylko retoryka zaznaczy różnicę między wyrazami szlachetnymi a pospolitymi, między zwrotami wzniosłymi a poziomymi, między stylem kwiecistym a górnym, już widzieć się daje proza. W poezyi słowiańskiej style stykają się z sobą, zmieniają się stosownie do użuć, stosownie do myśli, jakie wyrażają, a przecież w tym przejściu z jednego stylu do drugiego nie ma kontrastów, ani nawet niezgodnych odcieni (*des nuances heurtées*). Jest to koloryt tęczy. Cóżby powiedziano np. we Francyi, gdyby w usta sławnego tragika włożono wpośród wierszy Rasyna i Kornela zwrotkę Marot'a, Desaugiers'a lub Béranger'a? Któżby zrozumiał taką mieszaninę? Otóż dzieje się to u Słowian. Piosnka żeńska doskonale wchodzi do poezyi bohaterkiej, jeżeli rytm jest ten sam. Poezya bohaterka łatwo przemienia się w dramat. Dostatek jest rozdzielić tyrady, kazać je wypowiadać oddzielnym osobistościom, ażeby utworzyć jakąś scenę, jakąś dobrą sztukę teatralną. Zaraz jednakże dodaje Mickiewicz, że rytm piosenki bardzo się różni od rytmu epopei; odnajduje w nim, z małemi zmianami, wszystkie formy greckie, od małej adonijskiej zwrotki aż do sztucznych kombinacji alcejskiej i safickiej; — wówczas tylko gdy tak zwana „pieśń żeńska“ ma charakter poważny i tragiczny, zbliża się rytmem do pieśni epickich¹⁾.

Ciekawem jest spostrzeżenie naszego poety co do wierszy kronikarza Gallusa. Mickiewicz

1) Cours de littér. slave, I, 321, 322 (lekcya XXI).

uważał go za Polaka i w jego opowiadaniu dopatrywał się zwrotów polskich i myśli polskiej. W jego wersyfikacji widział rytm „tych śpiewów narodowych kościelnych, które się przechowały w naszych starych kantyczkach“¹⁾. Wobec ustalonego już faktu, że za czasów Gallusa nie mogliśmy mieć pieśni kościelnych w języku polskim, spostrzeżenie to w tym jedynie względzie jest ważne, iż stwierdza wpływ śpiewu kościelnego wogóle na leoniny i rymowaną prozę Gallusa.

Jeżelibyśmy obok tego zajęcia się stroną formalną poezyi, szukali uznania Mickiewicza dla niej w jakimś zwięzłym orzeczeniu, to znajdziemy je zaraz w pierwszej lekyi kursu literatury słowiańskiej, gdzie mówiąc o trudnościach, jakich doświadczać musi cudzoziemiec, przemawiający po francusku o poezyi słowiańskiej, zwraca między innymi uwagę na to, że mu wypadnie tłómaczyć nieraz utwory jej na język, który nie jest jego rodzimym i powiada: „trzeba mu będzie oddać dokładnie formę zewnętrzną, tę część nieodłączną, częstokroć główną dzieł sztuki: a jeden wyraz niewłaściwy, albo źle użyty, albo nawet źle wymówiony wystarczy niekiedy, by zniszczyć wrażenie całego wykładu“²⁾.

1) Cours de lit., I, 152 (lekyca XII).

2) Tamże, I, 3: „il lui faudrait... rendre exactement la forme extérieure, cette partie inséparable, souvent capitale, des produits de l'art“ etc.

I tu wszelako dobrze będzie pamiętać, że jest to wyrażenie okolicznościowe, którego nie można brać za całkowity i głęboki wyraz przekonań estetycznych autora, tak samo jak owo lekceważenie formy, ujawnione wkrótce po napisaniu „Pana Tadeusza“ nie może być w tym okresie czasu poczytywane za stanowcze. Ani lekceważenia, ani uwielbienia formy Mickiewicz nie przeprowadził konsekwentnie w teorii, chociaż nią tak świetnie i tak genialnie zawładnął w „Ustępie“ i w „Panu Tadeuszu“.

Dla uzupełnienia tych zestawień, dotyczących pojęcia poezji i sztuki u Mickiewicza w tym okresie, podaję jeszcze kilka uwag aforystycznych, ważnych same przez się, ale przez poetę naszego nie rozwiniętych, choćby w takiej mierze, jak powyższe spostrzeżenia o formie utworów sztuki.

Przedewszystkiem więc bardzo ważnem, jak się okazało później w teorii Hipolita Taine'a, niezależnie zresztą od Mickiewicza wyrobionej, było uogólnienie dotyczące wielkiego znaczenia górującej w człowieku czy w narodzie namiętności. Mickiewicz zrobił to uogólnienie w niedokończonej rozprawie „O duchu narodowym“, pisanej w r. 1833. Czytamy tu: „Jak w człowieku indywidualnym wszystkich jego działań czy politycznych czy literackich jest zasadą pewne uczucie, które lud wyraża ogólnym znakiem, nazywając jednego poczciwym, drugiego cheiwym, trzeciego dumnym i t. d., i z tego nazwiska, jeśli jest słusznie nadane, można najlepiej wszystkie działania człowieka tłómaczyć;

tak i potrzeb i dążeń narodowych jest zasadą pewna myśl, pewne powszechne uczucie. Póki trwa ta myśl, to uczucie póki wszystkich ożywia; póty narody żyją i rosną, z jej osłabieniem chorują, z jej zniszczeniem umierają¹⁾. W dalszym ciągu rozprawy jest zastosowanie tego uogólnienia tylko do dziejów politycznych.

Drugą, również przez Taine'a znakomicie a niezależnie rozwiniętą, ważną myślą Mickiewicza jest, że w literaturze „prawie wszystko to, co się odnosi do namiętności i interesów chwilowych, żyje ułudnem tylko istnieniem“ (*vit d'une existence factice*), gdy to, co się na uczuciach głębokich (jakiemi np. są religijne) gruntuje, ma zapewnione byt wieczny²⁾.

W związku z przedstawionym w poprzednim okresie zarysem krytyki historycznej pozostaje zdanie, że oceniać poezye dawne z punktu widzenia dzisiejszego jest niewłaściwością, jest ciasnotą umysłową; przeciwnie potrzeba myślą przenosić się w te czasy i miejsca, kiedy i gdzie poemat powstał³⁾.

Pod wpływem Hegla, lubo zapewne bezwiednie, zjawiała się u Mickiewicza zasada, wypowiedziana w 1 prelekyi lozańskiej 1839 r., że „geniusz (czy w ogóle talent, *le génie*) musi przejść przez wszystkie wielkie fazy ludzkości,

¹⁾ Dzieła Adama Mickiewicza wyd. paryskie V, 29 (z r. 1880).

²⁾ Cours de littér. slave, II, 77 (lekyca XXX).

³⁾ Cours de littér. slave, I, 279 (lekyca XIX).

ażeby się wznieść do życia własnego, indywidualnego¹⁾.

Nakoniec, nie bez interesu będzie zaznaczyć, jak Mickiewicz w teoryi zajął wyraźnie stanowisko krytyczne względem „romantyzmu“, mówiąc o jego „przesadzie“ podobnie jak w twórczości swej „Ustępem“ i „Panem Tadeuszem“ oddalił się od niego stanowczo. Pisząc w r. 1837 wspomnienie o Aleksandrze Puszkynie, chwali poemata jego „Cyganie“ i „Mazepa“ za to, że mają one lepszy grunt w rzeczywistości (*dans la réalité*) niż poprzednie jego utwory, poczem dodaje: „Treść ich jest prosta, charaktery osób lepiej pojęte i nakreślone silnie, styl ich wydaje się już wolnym od wszelkiej przesady romantycznej (*libre de toute affectation romantique*). Na nieszczęście forma byronowska uciskała jeszcze, jak zbroja Saula, ruchy tego młodego Dawida; ale widać już było, że niebawem ją zrzuci²⁾.

Na tem świadomem, lubo ogólnikowem tylko uznaniu słabości kierunku romantycznego, którego Mickiewicz był u nas inicjatorem i wodzem, kończymy ten zarys poglądów jego estetyczno-krytycznych w najświetniejszej dobie jego twórczości. Dokonała się w nim kolejna ewolucya, rozpoczynająca się od przyswojenia sobie tradycyjnie przekazanych zapatrywań, idąca następnie przebojem przez dziedziny poezyi nowym oświetlone blaskiem

1) Odczyty w Lozannie, str. 47.

2) *Mélanges posthumes*, I, 301.

i dochodząca do całkiem nowożytnego pojęcia zadań poety, mającego odtworzyć znamienne cechy rzeczywistości zewnętrznej czy wewnętrznej w formach słowa jak najpiękniejszych, t. j. jak najcharakterystyczniej. Jak w dobie pseudo-klasycznej forma, ciasno pojęta, górowała nad treścią, jak potem w fazie romantycznej treść większych zwłaszcza utworów rozsadzała formę mianowicie w kompozycyi, tak w tym trzecim okresie nastąpiło w najszcześliwiej wykonanych dziełach poety nowe zjednoczenie formy rozszerzonej, podniesionej, udoskonalonej z treścią bogatą już nie tylko wielkimi porywami ducha, lecz i rozległym doświadczeniem.

Jako poeta wznosi się Mickiewicz ponad wzory, które mu za przewodników służyły, i częścią wchłaniając obce poglądy¹⁾, częścią wytwarzając je sobie samodzielnie, staje na wyżynach twórczości, na których niewiele tylko ma towarzyszków. Jako myśliciel-estetyk, nie posiadając w wyższym stopniu zdolności analitycznych, nie dochodzi on do jakiegoś ściśle spójnego systematu prawd, daje się nawet niekiedy unosić na krańce, niezgodne z tą skalą zharmonizowania potęg duchowych, jaką podziwiamy w jego arcydziełach, ale bądź co bądź ma on świadomość drogi, po której idzie, zna

¹⁾ Jak i o ile korzystał Mickiewicz z wywodów A. W. Schlegla co do Hermana i Doroty Goethego, gdy tworzył „Pana Tadeusza“, czytelnik znajdzie szczegółowe wskazówki w „Studiach literackich“ Wł. Nehringa, str. 269—320.

warunki i źródła twórczości, a niekiedy wypowiada luźnie głębokie prawdy, które gdyby obrobione zostały i rozwinięte, mogłyby mu być zapewnić niepoślednie miejsce wśród znawców i teoretyków piękna i sztuki.

Równowaga atoli ducha na wyższych szczeblach rozwinięcia jest bardzo trudną do utrzymania; jak większość geniuszów, tak i Mickiewicz rzadkie miał chwile, w których równowaga ta stałą nazwaną być mogła; w takich to chwilach utworzył „Ustęp“ i „Pana Tadeusza“; w większości wypadków jednak równowaga ta była chwiejną, wahając się między rozumem i rozbiorem a uczuciem i wyobraźnią, dopóki w końcu ta druga para czynników nie przeważała stanowczo w jego umyśle w innem ustosunkowaniu i zabarwieniu, aniżeli w pierwszych najgorętszych chwilach romantyki, dopóki poety nie ogarnął mistycyzm, którego objawy literackie rozpatrzę w ostatniej części pracy obecnej.

Część czwarta i ostatnia.

W okresie messyanicznym Mickiewicz podporządkował całkowicie poglądy swoje estetyczne idei udoskonalenia wewnętrznego, mającego być osiągnięciem za pośrednictwem szczerzej, usilnej i wytrwałej dążności do obcowania najściślejzego ze światem duchów i do spełniania tu na ziemi ich natchnień.

Wszystko, co ziemskie, materialne, zewnętrzne, staje się dla niego błahem i marnem, gdyż jedyną istotną rzeczywistością jest sfera wewnętrzna życia, działalność ducha. „Nie ma nic bardziej względnego, bardziej zmiennego — mówił on¹⁾ — nad to, co nazywamy rzeczywistością (*la réalité*), to jest świat widzialny, to co ucieka, co mija, co ma nadejść, co nie ma chwili obecnej. Dusza-to jedynie ujmuje stosunki świata widzialnego; dusza-to je ustala i nadaje im tym sposobem niejaka rzeczywistość; dusza-to tworzy idee, instytucje, dzieła, jedyne rzeczy realne, jedyne rzeczy przechodzące do duszy i stanowiące żywą

¹⁾ Cours de littérature slave t. IV., str. 140.

tradycję rodzaju ludzkiego“. Duszę zatem należy utrzymywać w ciągłym naprężeniu, ażeby zdolną była pochwycić i zrozumieć natchnienia świata niewidzialnego.

Powtórę, nie dosyć jest mieć natchnienia i wizye, potrzeba starać się o ich zastosowanie do życia, o ich zrealizowanie i to nietylko w dziedzinie sztuki przez wcielanie ideałów, ale przede wszystkim i głównie w dziedzinie czynów, mających na celu udoskonalenie, podniesienie i uduchowienie człowieka, narodu, ludzkości.

Z tych dwu zasadniczych twierdzeń wypływają wszystkie poszczególne zapatrywania się Mickiewicza na znaczenie sztuki wogóle, a poezyi i jej rodzajów w szczególności, oraz na stosunek dzieł artystycznych do życia. Postaram się ugrupować je nie chronologicznie, jak były przez poetę wypowiedzane, lecz systematycznie, poczynając od orzeczeń najrozleglejszych, a kończąc na zastosowaniu tych orzeczeń do utworów pojedynczych.

I.

Źródłem wszelkich czynności ludzkich, a więc i artystycznych, jest duch. Pojęcie „ducha“ w okresie messyanicznym przedstawia się nam jako zupełnie poważne rozumienie ludowych wyobrażeń, uplastycznionych przez poetę w dobie twórczości młodzieńczej. Duch nie jest bynajmniej tem, co francuski *esprit*; nie jest także tem samem, co dusza (*l'âme*), bo „dusza, jak powiada Mickiewicz, według filozofów nowożytnych, uważaną jest za niższą część istoty duchowej, za ogół naszych namiętności, naszych żądz — nazywają to duszą zwierzęcą (*l'âme animale*). Duch u Słowian jest tem, czego lud we wszystkich krajach nie przestaje nazywać duchem, kiedy się mówi, że się widziało ducha, że się rozmawiało z duchami. Zasadniczo ważną jest rzeczą ściśle określić znaczenie tego wyrazu *d u c h*, gdyż można powiedzieć, iż trzecia część wyrazów obfitej mowy słowiańskiej pochodzi od tego jednego. Wszystkie wyrazy oznaczające, w dziedzinie umysłowej, popędy duszy, pragnień, woli, a w dziedzinie zmysłowej — ruch, pochodzą od wyrazu *d u c h*, lub też zachowują

jakieś jego pierwiastki. D u c h znaczy więc nie *mens* (myśl), jak go pojmuje większa część filozofów, nie *esprit* w pospolitem użyciu tego słowa, lecz człowieka duchowego, człowieka wewnętrznego ożywiającego ciało, jest to *spiritus* w sensie biblijnym“... Rozum, ciało, serce są to organa, nie zaś części ducha. Organa te bynajmniej nie absorbują ducha, mogącego się wcielać już to w pragnienia, już to w rozum, już to w serce, lecz istniejącego oddzielnie, niezależnie od tych organów¹⁾.

Duch taki, jako istota samodzielna, może wchodzić w stosunki z innymi duchami, żyjącymi albo w t. zw. świecie rzeczywistym, albo w świecie nadziemskim, może otrzymywać od nich natchnienia, może miewać wizyc, i następnie natchnienia te i wizyc ludziom przedstawiać w dziełach sztuki.

„Sztuka — powiada Mickiewicz — jest jednym z węzłów, łączących ludzkość ze światem niewidzialnym. Są nawet epoki, kiedy dusze najszlachetniejsze, kiedy ludzie najsilniejsi poświęcają się głównie sztuce: bywa to wówczas, gdy zasadnicze zagadnienia ludzkości zostały rozwiązane, a zagadnienia te prawie zawsze rozwiązują się wstępnym bojem; kiedy świat wchodzi na drogę postępu powolnego, wówczas sztuka kwitnie i upiększa byt ludzki“²⁾. Sztuka „nie jest tylko naśladowaniem

1) Cours de lit. III., 56, 57.

2) Tamże, IV., 48.

natury¹⁾, bo do oddania formy zewnętrznej jednostek dosyćby było zrobić je z wosku i pokryć zwykłą ich odzieżą. Sztuka nakoniec nie polega na umiejętności utworzenia typu rodzajowego przez zjednoczenie różnorodnych części, zapożyczonych od gatunków i jednostek: byłaby to robota kompilacyjno - materyalistyczna, albo abstrakcyjno - umysłowa, a przecież areydzioło jest czems najbardziej konkretnem. Gdzież więc znaleźć typ, ideał areydzioła? Ideał ten istnieje tylko w krainie duchów. Kilku filozofów starożytnych: Pitagoras, Platon, wiedzieli o tem, wszysey wieley artyści czuli to; teoretycy nowocześni zaczynają to spostrzegac. Sztuka powinna weielić ten ideał w kształt widzialny, powinna dać nam uczuć i widzieć ducha jednostki, oswabadzając go od powłoki ziemskiej, co go zaciemniała, i nadając mu formę, będącą wyrazem jego natury wewnętrznej, formę, którą duch ten mógł i powinien był mieć na ziemi“.

Ażeby w ten sposób wystawić ducha w jego formie przyrodzonej, trzeba go było wprzody widzieć. „Sztuka jest rodzajem wywoływania duchów; sztuka jest czynnością tajemniczą i świętą“²⁾.

Na potwierdzenie swego zdania przywodzi Mickiewicz słowa mistyka francuskiego, Saint-Martin'a (1743 — 1804): „Sztuka jest wizją;

1) Cours de lit. V., 94, 95.

2) Tamże, V., 95.

artyści są to ludzie obdarzeni, częstokroć bez świadomości z ich strony, darem miewania wizyi“ i tak je rozwija: „Gdybyśmy tego daru nie przypuszczali w artystach, to jak moglibyśmy uwierzyć, że postaci bohaterów i świętych, które nam pokazują w swych pracowniach, należą istotnie do duchów indywidualności wielkich, znikłych z ziemi od wieków? Jakim sposobem sam artysta mógłby się upewnić wewnątrz, że kopia ziemská podobna jest do oryginału niewidzialnego? Sztuka jest i może być tylko odtworzeniem wizyi. A czemuż jest talent artystyczny? To co nazywamy talentem, darem nieba, to co artyści czują w sobie, a czego nie starają się należycie wytłómaczyć sobie, jest to właśnie ów węzeł, co łączy ducha artysty ze światem niewidzialnym, jest to przywilej obcowania ze światem niewidzialnym“¹⁾.

Zastosował Mickiewicz ten pogląd ogólny, mówiąc o rzeźbiarstwie, malarstwie i poezyi, oraz oznaczając właściwe im dziedziny.

Co do rzeźbiarstwa. Ze wszystkich sztuk nadaje ono duchom formę najkonkretniejszą i używa ku temu wszelkich materyałów, od miękkiej gliny do granitu, od bronzu do złota. „A przecież ani forma, ani materyał nie zależą tu od samowoli artysty. Marmur czy bronz, nagość czy draperya opięta lub powiewna, wszystko to powinno odpowiadać istocie ducha, którego przedstawić mamy. Instynkt artystów zgaduje niekiedy prawa świata

¹⁾ Cours de lit. V., 96.

duchowego i jego stosunki z materją, religia powinna by je wytłómaczyć. Rzeczywiście, tradycya religijna i poetycka dopuszcza hierarchie duchów i przybiera jednostki każdej hierarchii, według zajmowanego przez nie stopnia, w formy i przymioty odmienne. Naprzykład. Podług naszej tradycyi, duchy poziome, które po opuszczeniu ciała zachowały popędy zwierzęce, ukazują się w kształtach dziwacznych i fantastycznych; duchy ludzi cierpiących jeszcze, nie mogących się całkowicie oderwać od ziemi, mają kształt i przymioty, charakteryzujące je w ich życiu ziemskim; ich cierpienia pokrywają je barwą posępną lub czarną. Naodwrot, bohaterowie i błogosławieni, odwiedzający tylko ludzi pobożnych, ukazują się zawsze czyści i biali, zawsze są samotni. Dodajmy, że wszystkie te zjawienia mogą tylko w nocy zachodzić; blask księżyca jest jedynem światłem, co je oświetla¹⁾.

Uczonym, śmiejącym się z tej ludowej teoryi duchów, Mickiewicz każe zastanowić się nad faktem, że „wszystkie wielkie pomniki rzeźbiarstwa starożytnego i nowoczesnego doskonale odpowiadają wymaganiom tej teoryi i tym sposobem zupełnie są zgodne z wiarą powszechną. Pauzaniasz powiada, że na posągi bogów i bohaterów używano głównie białego marmuru i kości słoniowej, i że posągi te stawiano w miejscach ciemnych świątyni lub w cieniu świętych gajów. Najstłynniej-

1) Cours de lit. V., 99.

sze areydziała sztuki greekiej są jednokształtne (*monoformes*): wszystkie mają cechę powagi i świętości. Takim też jest Mojżesz Michała Anioła, prawdziwy typ wielkości i potęgi proroczej, jednym słowem największe areydział rzeźby chrześcijańskiej“.

I draperye również sławnych posągów, zarówno starożytnych, jak nowoczesnych, podobne są do siebie, jakby były ułożone wedle jednostajnego systemu. Rzeźbiarze używają z zamiłowaniem draperyi prostych, unikając wymuszoności, rozplątności i drobiazgowości; nie ubiegają się za malowniczością. I to rzecz naturalna: „malowniczość widzieć można tylko przy świetle słońca, a posąg, w prostocie swego przystrojenia, domaga się blasku księżycowego“. Za rzecz najosobliwszą poczytuje Mickiewicz to, że „bohaterowie i święci rzeźbieni noszą wszędzie ten sam ubiór, jakby w jednym kraju wszysey mieszkali; nazywają go greckim lub rzymskim, ale niesłusznie, ubiór to tradycyjny, wzięty z pierwotnego objawienia“. Widzimy go na niektórych pomnikach sztuki Indusów i Egipcyan; opisany jest w biblii; podaje go również Jasnowidząca z Prevorst jako niezmienną właściwość pewnej hierarchii duchów; w tradycyi wreszcie i we wszystkich poematach religijnych słowiańskich odnajdujemy go również. Dowodzenie to kończy Mickiewicz odezwą do uczonych, wymagając od nich przyznania, że „forma, w jakiej duch objawia się oczom naszym lub naszej imagi-

nacy, niema w sobie nic dowolnego, ponieważ wszędzie jest tą samą¹⁾.

Z kolei przechodzi nasz poeta do uwag nad malarstwem, uważając je za wyższy od rzeźby przejaw twórczości. „Duchy — powiada — nie zachowujące w sobie już nic ziemskiego, ukazują się w powietrzu; bardziej zbliżone do światła, przybierają kształty oślepiające pięknnością i jaśniejące barwami: jestto dziedzina wizyi we właściwym znaczeniu, niewyczerpane źródło malarstwa“. Malarstwo zjawić się mogło dopiero wraz z chrześcijaństwem, bo chrześcianom dopiero danem było miewać wizye niebieskie, a przynajmniej oni pierwsi je opowiadali. „Największą, najrozleglejszą z wizyi znajdujemy rozwiniętą na ostatnich kartach ksiąg świętych, w Apokalipsie, a ostatni wielki obraz sztuki chrześcijańskiej, t. j. obraz Michała Anioła, odtwarza Apokalipsę. Artyści, częstokroć bezwiednie, długo wiernymi pozostali poczuciu ludowemu, będącemu prawdą istotną. Najpiękniejszymi obrazami są te, których scenerya odbywa się w powietrzu: Madonna dreздеńska, Madonna z Foligno, Wniebowzięcie Tycyana, Zachwycenie św. Pawła, Przemienienie i t. d.“²⁾.

Co do poezyi, Mickiewicz, opierając się na etymologii wyrazu, widzi jej główne zadanie w pobudzaniu do działania, do czynu. Przytoczywszy znany ustęp z „Nieboskiej Komedyi“ („Błogosła-

¹⁾ Cours de lit. V., 100.

²⁾ Tamże, V., 101.

wiony ten, w którym zamieszkałaś“ i t. d.), tak go objaśnia, pochwalając pogląd Krasińskiego: „Dla niego poezya nie jest rozrywką; odmalował on tu obraz potęgi poetyckiej, potęgi duszy, która się powierza całkowicie wyobraźni swojej, która na tym rydwanie, na tej tęczycy buja wśród burz i chmur, i która wierzy, iż wszystko posiada, lecz się gubi, używając tego daru nieba dla swej własnej zabawy... Poezja dla niego jest poważnem natchnieniem; trzeba ją nosić, jak powiada, w głębi duszy. Słowo, poezja wypowiedziana słowami, jest już nieszczęściem dla duszy, która się w ten sposób zdradziła¹⁾. Słowo napisane okazuje niemoc działania. A poezja prawdziwa, nawet u Greków, znaczyła poprostu działanie... Czegoż żąda autor polski? Oto żeby dusze najhartowniejsze, najwznioślejsze, najdzielniejsze, te, które obcują z bóstwem, zamiast mówić, zachowały wszystkie swe siły na działanie... Biada poetom, którzyby poprzestali na mówieniu tylko! Wówczas to poezja rzuciłaby im ten wieniec zwiędłych kwiatów, którymby musieli się zadawałać przez całe swe życie“²⁾.

Przy rozbiorze „Ducha od stepu“, uwydatnia znowu Mickiewicz inną stronę poglądu swego na poezję, mianowicie bezpośredni jej związek ze

1) Por. wiersze w Improwizacji Konrada: „Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język trudzi!“ — „Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!“

2) Cours de lit. IV., 29, 30.

światem niewidzialnym. „Nie chęć opiewania czynów wodzów sławnych, nie pragnienie popularności, nie miłość sztuki utworzyć może poetę; potrzeba mieć z góry przeznaczenie ku temu, potrzeba być związanym tajemniczymi węzłami z okolicą, którą się ma kiedyś opiewać; a śpiewać znaczy to objawiać myśl bożą, spoczywającą nad tą okolicą i nad ludem, do którego należy poeta“¹⁾.

W oznaczeniu poszczególnych rodzajów poezji, oba te czynniki: pobudzanie do działania i ścisły związek ze światem nadprzyrodzonym uwydatnił nasz poeta jeszcze dobitniej.

Tak zwana „cudowność“ w epopei nie jest bynajmniej machiną poetycką, wprowadzoną dla zaostrzenia ciekawości czytelnika, lecz jest częścią niezbędną każdego wielkiego utworu, każdego utworu mającego jakieś życie. „Naturaliści powiadają nam — mówi Mickiewicz²⁾ — że roślina, że każda istota organiczna przedstawia, przy ostatecznym rozbiorze, cud jakiś niepodobny do wyjaśnienia. Ten cud jest zasadą jej życia organicznego. Tak samo jest z poezją. W każdym dziele poetyckim istnieje w głębi to życie organiczne i niewyjaśnione, ta tajemnica, którą w szkole nazywają cudownością, a która wzmagając się wraz z rozmiarami każdego utworu, ukazuje się nam w drobnych poezjach, jakby tehnienie wyższego

¹⁾ Cours de lit. IV., 38.

²⁾ Tamże, IV., 315, 316.

świata, jakby niepewne (*vague*) wspomnienie lub przeczucie świata nadprzyrodzonego, a w eposie i w dramacie, przybiera kształt widomy i stoty boskiej“. Tego żywiołu nadprzyrodzonego radzi używać Mickiewicz skrupulatnie i bogobojnie; wyrzuca więc artystom chrześcijańskim, że posługiwali się nim w sposób lekkomyślny i śmieszny. Aż do dziś dnia, według poety naszego, Homer jest najbardziej chrześcijańskim pod tym względem. „U niego wszystko się najprzód dzieje w niebie, to jest w dziedzinie duchów, i dopiero potem człowiek wykonywa myśl bożą. Ale człowiek nie jest ślepą maszyną; może on przyjąć rady i pomoc bóstwa, może je także odepchnąć, a wówczas cierpi; lecz cała siła jego działania zależy od tego tajemniczego wpływu. Dlatego to nawet bohaterowie Homera są daleko naturalniejsi. Odczuwamy ich lepiej, niż bohaterów Tassa, lub też poemata i romanse nowoczesne. Ludzie Homera mają chwile szczęścia, odwagi, dni powodzenia, jakich sami sobie wyjaśnić nie umieją. Ale tenże bohater, opuszczony przez bóstwo, miesza się, waha; nie lęka się wyznać wówczas swego zmieszania, ucieka nawet, opuszcza pole bitwy... Smutne to, że po tylu wiekach, nikt wśród poetów nie zbliżył się jeszcze do Homera w znajomości wielkich tajemnic człowieczeństwa. Nie mówię już o nadużyciu, jakie popełniono w ostatnich czasach co do posługiwania się cudownością, o sposobie, w jaki traktowano ten świat, o sposobie świętokradzkim, w jaki

ośmielono wdzierać się do nich i wyjawiać jego tajemnice“¹⁾).

Poezya liryczna zostaje w najściślejszym związku z muzyką; liryk, który układa pieśni, nie słysząc chociażby wewnętrznie tonów śpiewnych w sobie, nie jest lirykiem prawdziwym. „Muzyka nie jest jeno akompaniamentem poezyi lirycznej, stanowi ona jej część zasadniczą; jest ona jej duszą, życiem i światłem. Stąd pochodzi ważność muzyki narodowej i śpiewu narodowego, stąd pochodzi, że w krajach, gdzie lud przestaje śpiewać, poeci muszą z konieczności przestać tworzyć prawdziwe poezye liryczne. Cóż to jest muzyka narodowa? Jak piosnki ludowe są natchnieniami jednostek niekiedy bardzo prozaicznych, które przecież miały w swem życiu chwile rzeczywistego natchnienia; tak i muzyka ludowa jest ogółem tonów wyrwanych z dusz narodów, przez nagłe natchnienie muzykalne. Te tony oderwane nazywają m o t y w a m i. Wyraz jest trafny, bylebyśmy tylko chcieli zrozumieć całą jego doniosłość. Cóż to jest motyw? Jest to motor, jest to idea, czyli zasada ruchu. Skądże ruch ten pochodzi? Nawet fizyka powiada, że ruch jest rzeczą niematerialną. Ruch, motyw nie mogą pochodzić ani z materji, ani z pojęć oderwanych. Jest to więc pierwiastek całkiem niematerialny. Dlatego to muzycy bardzo uczeni, bywają bardzo często ubodzy w motywy; słuchają u wrót karczmy, by pochwycić te moty-

1) Cours de lit. IV., 315, 316.

wy, jakie chłop znajduje, rzępoląc na skrzypcach. Dlaczego narody przestają niekiedy śpiewać? Kiedy się naród jaki zmateryalizuje, nie może już znaleźć motywu. Muzyka tego narodu musi z konieczności ubożać, staje się uczoną, namiętną, wyraża poruszenia niższej części ludzkości, ale nie ma już motywów twórczych. Prawdziwa zatem muzyka powstaje z pierwiastku niematerialnego. Nie oceniono należycie jej wpływu na poezję. Pewien lekarz polski zauważył, że muzyka powstrzymuje krążenie krwi, że osłabia system krwisty, a równocześnie rozwija system nerwowy, t. j. wprawia w ruch ten system, którym pierwiastek niematerialny jest związany z człowiekiem materialnym... Muzyka tedy, działając na ducha poety, poskramia materię, powstrzymuje jej potęgę zwierzęcą i rozwikływa pierwiastek niematerialny. Bez takiego oddziaływania, poezję czuć będzie zawsze częścią materialną człowieka; będzie ona mogła dobrze przedstawić to, co jest zwierzęcego w człowieku: krzyki wściekłości, krzyki żądź; będzie mogła nawet małpować wesołość; ale nigdy nie będzie miała tej wielkości spokojnej i tych poruszeń wyniosłych i boskich, jakie się odczuwa np. w poezji hebrajskiej i w niektórych ułamkach poezji orficznej t. j. w pieśniach utworzonych widocznie pod wpływem muzyki... Znajdujemy jeszcze niejasne wspomnienia prawdziwej poezji lirycznej w chórach poetów greckich... Ale te tony rozproszone, te kawałki wzniosłej muzyki, jakie lud jeszcze dotąd przechowuje, rzadko oceniane bywają

przez poetów. Chłop, który orząc rolę i patrząc na słońce, znajduje nutę, nie zdając sobie sprawy z jej pochodzenia, tworzy prawdziwą poezję liryczną. Dlatego to w całej poezyi pieśni narodowych panuje tenże spokój, też sama religijność, jakie podziwiamy w poezyi hebrajskiej i w chórze greckim. Naodwrot, poezya oderwana od śpiewu, popadła w oderwane rozumowania i była wiedziona na pokuszenie, by się odwoływać do poziomych namiętności¹⁾.

Dramat i według Mickiewicza, ze znanych już nam powodów, jest najwyższą formą twórczości poetyckiej. Jest on „najdzielniejszą realizacją artystyczną poezyi“. W dramacie „poezya wprawiona jest w ruch wobec słuchaczy“. Dramat zapowiada prawie zawsze koniec jednej, a początek drugiej epoki. „Kiedy myśl, ożywiająca naród, znalazła już przedstawicieli w rzeczywistości, kiedy wydała już bohaterów, wówczas stara się o utrwalenie wspomnienia ich czynów w sztuce, wydaje dramat. Sztuka ta przeznaczona jest do pobudzenia, a raczej, jeżeli nam wolno tak się wyrazić, do zmuszenia duchów opieszłych (*les esprits retardataires*) ku działaniu“. Na początku każdej epoki słowo natchnione wybiera geniusze, by nadać tej epoce popęd, ale ogół pozostaje przez czas długi bezczynnym; wtedy sztuka używa wszelkich możliwych sposobów, ucieka się do architektury, do muzyki, nawet do tańca, by ogół ten ożywić;

1) Cours de lit. III., 62 — 65,

lecz jeżeli sztuka przerodzi się w komedię, w farsę, natenczas znika. „Dramat, w najwyższym i najrozleglejszym znaczeniu tego wyrazu, powinien zjednoczyć wszystkie pierwiastki poezyi prawdziwie narodowej, tak samo jak instytucya polityczna narodu powinna wyrazić wszystkie jego dążenia polityczne. W chórach tragedyi Eschiosa i Sofoklesa znajdziecie wzniosłą poezję liryczną czasów pierwotnych, a w dyalogach znajdziecie epopeję odtworzoną w akeyi postaci dramatu, Achillesów, Ulissesów, a nawet bóstw znanych ludowi z opowieści Homera; można też rozeznąć tutaj zaród wymowy politycznej, która miała niebawem zagrzmieć na placu publicznym. Nigdzie nie dosięgł dramat takiej doskonałości, równie całkowitej realizacyi. U chrześcian, dramat poczyna się po epoce bohaterskiej, po wyprawach krzyżowych; wspaniałe (*grandioses*) jego próby znajdujemy w misteryach. I tu przedstawiano również cały wszechświat, jak go pojmowało chrześcijaństwo. Teatr ukazywał nam niebo wraz z jego duchami niebieskimi; ziemia t. j. scena właściwa, była dziedziną czynności ludzkich, a piekło reprezentowane było przez paszczę szatana, skąd wychodzili przedstawiciele zła, zła we wszelkim rodzaju, poczynając od zdrady, a kończąc na błazeństwie. Dramat ten wszakże, po wydaniu prób, zaczął słabnąć. Powoli pisarze, wzięwszy sobie Greków i Rzymian za wzór, odtrąciwszy niebo chrześcijańskie wraz z piekłem, zacieśnili dramat w salonach i buduarach, gdzie pozostał do dziś

dnia. Przypuszczać można, że dramat chrześcijański będzie miał jeszcze kilka epok. Misterya tworzą jego rzeczywisty zaczątek. Dramat hiszpański i Szekspirowski udoskonaliły pewne części tej rozległej kreaeyi. Ale sztuka dramatyczna francuska za Ludwika XIV. będzie prawdopodobnie odrzucona jako wtęret obey, jako rodzaj reakcyi pogańskiej w rozwoju dramatu chrześcijańskiego¹⁾.

Wystawa dramatu jest niewątpliwie potrzebną, ale nie należy do istoty rzeczy. W tej mierze powołuje się Mickiewicz na zdanie znanego poety romantycznego, Ludwika Tiecka (1772 — 1853), który dowodził, że udoskonalenie dekoracyi i maszyneryi, a zwłaszcza waga do tych udoskonalień przywiązywana, są objawem upadku dramatu. „Jeśli uczucie poety nie jest dość silne, by chwycić za serce wszystkich słuchaczów i przenieść ich w dziedzinę wyobraźni; jeśli jego słowo nie ma dostatecznej potęgi, by odmalować budynek i co chwila zmieniać dekoracye; jeżeli potrzebuje przywoływać na pomoc dekoratora i maszynistę, dowodzi on albo swej słabości, albo ostatecznego znikczemnienia (*l'extrême dégradation*) swej publiczności“. Szekspir obywał się bez tych zewnętrznych pomocy, a jednak wywoływał potężne wrażenie; duchy i światła, bohaterowie i zamki wyrastają u niego same w wyobraźni czytelnika i widza. Mickiewicz radzi autorom dramatycznym naśladować w tej mierze opowiadaczów słowiańskich.

¹⁾ Cours de lit. IV., 301 — 304.

„Jak niektórzy poeci greccy, jak Arystofanes, jak autorowie misteryów, opowiadacz słowiański prawie zawsze wprowadza siebie do opowiadania i odgrywa w niem pewną rolę; czasami daje do zrozumienia, że uczestniczył w pewnych pracach i w pewnych czynach bohaterów swoich; a w opowieściach najeudowniejszych posługuje się nieraz środkami bardzo prostymi dla ożywienia uwagi słuchaczy. Oto n. p. opowiada baśń, w której bohater poszukuje tajemniczego, bajecznego ptaka, niby feniksa. Ptak ten przelatując nad pewnym krajem słowiańskim, upuszcza jedno jedyne piórko, które podjęte przez bohatera i wniesione do chaty, rzuca blask tak żywy, iż napełnia światłem całe mieszkanie. W tej chwili bazarz zazwyczaj zapala garść wiórów, a jasność niemi wywołana przejmuję słuchaczy dreszczem. W innej bajce, kiedy się mówi o owym pałacu kryształowym zamieszkałym przez wróżki, występujące razem jak gwiazdy, tak że trudno było bohaterowi odnaleść między niemi poszukiwaną, chłop wówczas odmyka drzwi i ukazuje słuchaczom swoim niebo zimowe, iskrzące gwiazdami, i chmury, których kształty fantastyczne lepiej, niż jakakolwiek dekoracya teatralna, odtworza pałac kryształowy“¹⁾.

1) Cours de lit. IV., 311 — 313.

II.

Poznawszy główne poglądy Mickiewicza na zadania sztuki i poszczególnych jej przejawów, przejdźmy teraz do zaznaczenia tych źródeł, z których ma ona czerpać pomysły swoje, i tych środków, za pomocą których ma oddziaływać na ludzi.

Łatwo już z powyższego zarysu odgadnąć można, że źródłem dla artysty nie może być doświadczenie, ani rozum, bo te dziedziny dalekimi są od tego świata niewidzialnego, jaki sztuka ma w dziełach swoich odtwarzać. Jedyne źródłem prawdziwej poezji jest obcowanie ze światem duchów, a środkami, pomagającymi do utrzymania się na wyżynie niezbędnej dla pozostania w związku z tym światem, są: intuicya i egzaltacya.

Intuicya, którą Mickiewicz za Cieszkowskim fantastycznie wywodzi od wyrazów: *intus itio* (wehodzenie wewnątrz) jest wejściem w samego siebie (*la rentrée en soi-même*). „Im gruntowniej człowiek zgłębia swą naturę, tem więcej prawd z niej wydobywa, ponieważ wówczas zbliża się do tego

ogniska, przez które łączy się z Bogiem¹⁾. Takie pojmowanie intuicji nie jest w tym czasie u Mickiewicza objawem chwilowym, owszem znajdujemy je stale i wszędzie, gdy jest mowa o najwyższym i najniezawodniejszym sposobie przenikania istoty rzeczy. Nie gromadząc tu całego szeregu dowodów, przestane na jednym, najjaskrawszym. Zdaniem Mickiewicza boską naturę Jezusa lepiej od wszystkich teologów wyjaśnił Napoleon, powiadając, iż żył po to tylko, aby działać. Otóż od czasów Chrystusa, wśród wszystkich chrześcian, Napoleon działał najwięcej, pracował najwięcej, realizował najwięcej na ziemi. „Jakżeż się on bierze do zbadania natury Jezusa Chrystusa? Bada samego siebie; miał świadomość swojej siły i wielkości swego powołania; ma śmiałość porównać się w duchu z Jezusem Chrystusem. I oto wynik tych rozmyślań: Jezus Chrystus nie był człowiekiem... Ja wiem, do jakiego stopnia może się wznieść człowiek... Mam dar elektryzowania ludzi, ale w miarę oddalania się ode mnie, tracą oni tę siłę... Przyznaje zatem, że nie miał daru zakładania w sercach ludzkich ognisk trwałych siły“²⁾.

Egzaltacja jest podniesieniem się duszy ponad powszedniość życia materialnego i ponad formuły rozumu praktycznego, aż do tych wyżyn,

1) Cours de lit. IV, 442. Por. z tem uwagi w części III rozprawy niniejszej.

2) Tamże V, 107, 108.

gdzie wielkie i wieczyste prawdy widzieć się dają¹⁾. Wraz z chrześcijaństwem stała się czynnikiem społecznym (*élément social*). I w starożytności wprawdzie byli ludzie egzaltowani, np. pitagorejczycy, lub uczniowie Epikteta, co nie znajdując wśród swego otoczenia żywiołu, w którymby żyć i rozwijać się mogli, usuwali się od społeczeństwa i starali się utorować sobie nowe drogi; ale chrześcijaństwo otwarło dla tych egzaltacyi cząstkowych nową dziedzinę działania, stworzyło świat, gdzie duch egzaltowany mógł znaleźć pokarm i podstawę; na tej to zasadzie powstały klasztory, szewalerya, wszystkie zakony rycerskie i religijne. Pod koniec wieku XV-go ten stan rzeczy się zmienił; duch religijny, duch egzaltacyi, co już przedostał się do towarzystw prywatnych, zamiast się rozpowszechnić dalej i przejść do społeczeństwa politycznego, musiał, jak się zdawało, na nowo się zagrzebać w duszach jednostek. Z tego stanu rzeczy cóż można przepowiedzieć na przyszłość? Czy klasztory i zakony rycerskie i wszystkie towarzystwa oparte na uczuciach moralnych, wszystkie towarzystwa wynikłe z chrystyanizmu i ściśle z nim związane mają zniknąć z ziemi? czyż społeczeństwo ludzkie, odrzucając egzaltacyę, ma się odtąd zwracać jedynie w stronę interesów materyalnych? Ależ byłoby to przypuszczać zagładę chrześcijaństwa. Jesteśmy przekonani, że ten duch egzaltacyi chrześcijańskiej jest przeznaczony do czynności daleko rozleglejszej,

1) Cours de lit. V, 113.

niż ją miał dotychczas, jest powołany do ożywienia społeczeństwa politycznego i będzie uznany za źródło praw nowych. Wówczas te jednostki potworne, wypchnięte uczuciem swoim po za społeczeństwo obecne, wszyscy ci ludzie, którzy już nie znajdują w zwykłej dziedzinie życia dosyć powietrza do oddychania, wejdą do społeczeństwa odpowiedniego ich naturze; wtedy pochod awanturniczy a często destrukcyjny takich jednostek zostanie uregulowany, gdyż każdy znajdzie swe przeznaczenie¹⁾.

Mówiąc o znaczeniu egzaltacji dla życia w ogóle, Mickiewicz, jak naturalna, miał na względzie i sztukę, która z pierwiastkiem egzaltacji miała zawsze najwięcej do czynienia. Od stopnia egzaltacji i od zdolności intuicyjnej zależy mniejsza lub większa doskonałość dzieł sztuki, a gdzie brak ich, tam się sztuka przemienia w rzemiosło. „Artysta natchniony stwarza formę boską, odziewa ciałem uczucie, co go ożywiało; ta forma staje się następnie natchnieniem dla ludu; ale niebawem artysta zdobywszy sobie zręczność techniczną, pewny odtąd, że może łatwo nowe tworzyć formy, nie czeka już nowego natchnienia; stwarza bogów i boginie na zimno (*à tête reposée*). Tym sposobem, zamiast przyoblekać ciałem uczucie prawdziwe i głębokie, bawi się tworzeniem form bez życia: robi cacka i bawi nimi lud... Człowiek, czujący natchnienie na widok wielkich zjawisk natury, zwracający swą pieśń do słońca, księżyca, drzew,

¹⁾ Cours de lit. III, 243,

przekazuje czytelnikom lub słuchaczom swoje wrażenia. Czytelnicy i słuchacze, zamiast posługiwać się tą pieśnią, jako pomocą do podniesienia się ku temuż samemu uczuciu, zamiast pójść podziwiać to słońce, patrzeć na ten księżyc i te drzewa, co natchnęły poetę, poprzestają na odeztywaniu i podziwianiu jego utworu, dodając do niego objaśnienia. Tym sposobem poezya staje się także przyczyną poniżenia dla ludu, któremu daleko łatwiej odczuć i podziwiać wiersze, niż czerpać natchnienie w wielkich cudach przyrody¹⁾.

Kto tak głęboko jak Mickiewicz przejęty jest znaczeniem intuicyi i egzaltacyi dla sztuki i dla wszelkich innych objawów życia duchowego, ten nie może być zwolennikiem chłodnego rozsądku, metodycznego rozumowania, retoryki, dyskusyi prowadzonej na zimno, doktrynerstwa i dowcipu. O każdym z wyliczonych tu sposobów udzielania myśli swych innym wypowiedział nasz poeta w przeciągu trzech lat (od końca 1841 do maja 1844) bardzo wiele zdań potępiających. Nie będę ich tu szeregował, gdyż odnaleźć je bardzo łatwo; zaznaczę jeno dwa sądy: o retoryce i o dowcipie satyrycznym, gdyż sądy te posłużą do zrozumienia zdań Mickiewicza o całej grupie autorów.

Przedstawiając działalność Stanisława Konarskiego, a mianowicie treść dzieła jego „O poprawie wad wymowy“, Mickiewicz powiedział: „Retoryka przypuszcza, że może człowieka nauczyć wy-

1) Cours de lit. IV, 234, 235.

mowy, że można mu wpoić sztukę przekonywania i sztukę podobania się, nie działając na jego duszę, że rozum (*l'intelligence*) wystarcza, by mieć władzę tworzenia. Retoryka jest sztuką wynalazku pogańskiego, dyametralnie przeciwną duchowi chrześcijańskiemu; wszystko w niej jest fałszywe: idea zasadnicza (*l'idée mère*), metody, klasyfikacye¹⁾. Gdzieindziej znowu, z powodu metody Hegla, też samą myśl rozwinął szerej, mówiąc: „Według retorów, mowa poczyna się od wstępu, przechodzi do ekspozycyi, rozwinięcia, a kończy się domówieniem. Każda z tych części składa się z figur, dla przyozdobienia, dla koloryzacyi, jak mówią retorowie. Figury te są bardzo rozmaite: figury retoryczne, figury myślowe, figury wyrazowe i t. d. W czasach, kiedy sztuka ta kwitła, liczono do sześciu- czy siedmiuset figur, których trzeba było nauczyć się na pamięć. Czy te spostrzeżenia retorów są pożyteczne? Są one niekiedy bardzo głębokie, bardzo subtelne; uczucie, czy myśl, rozwijając się w słowach, idzie za pewnymi prawidłami; retorowie określili pochodź uczucia i myśli, ale czy metoda ich jest prawdziwą? Bynajmniej. Żadnego wielkiego mówcy nie wykształcili retorowie. Jeżeli niepodobna stworzyć, za pomocą retoryki, Demostenesa lub Cyceronu, jakież będzie użytek z książek napisanych przez retorów? To też metoda ta została stłumiona przez

1) Cours de lit. II, 425.

rozwój rzeczywistego życia politycznego i poetycznego“¹⁾).

W związku z tą niechęcią do retoryki i chłodnego namysłu zostaje „prawo moralne i literackie zarazem“, które Mickiewicz, powołując się na ewangelię, sformułował w ten sposób, iż każdemu, kto chce mówić o wielkich prawdach, zabroniono, wyraźnie zabroniono przynosić frazesy gotowe w głowie („*il est défendu à celui qui veut parler de hautes vérités, expressément défendu, d'apporter dans sa tête des phrases toutes faites*“). Poeta sam, powołany do wykładów w Kolegium francuskim, lubo język francuski znał tylko z użycia; lubo wyrażał się z trudnością, postanowił trzymać się tego przepisu; nigdy nie przygotowywał naprzód swej mowy, wierząc w obietnicę ewangelii, iż Bóg go nie opuści i natchnie mu słowa właściwe — i nigdy go nadzieja pomocy opatrnościowej nie zawiodła²⁾).

Dowcip satyryczny, jak już wiemy z dawniejszych wywodów Mickiewicza, uważał nasz poeta

1) Cours de lit. IV, 451, 452.

2) Tamże V, 279, 280. Poeta ma na myśli słowa Chrystusa, przytoczone przez wszystkie trzy ewangelie synoptyczne (Mat. X, 19, 20; Marek XIII, 11; Łuk. XII, 11, 12); a najwięcej sformułowane u ś. Marka: „A gdy wydając powiodą was, nie troszczcie się wprzód, co mówić macie, i nie przemyśliwajcie; ale co wam będzie dano onejże godziny, to mówcie; albowiem nie wy jesteście mówiącymi, lecz Duch święty“.

za obey Słowianom; ponieważ zaś ostudza on i hamuje zapał, więc obecnie poczytywał go za rzecz bardzo niską, za wynik czysto ziemskiego nastroju, za przeciwieństwo pierwiastku boskiego. Pewne rodzaje poezyi i pewne przymioty duchowe właściwe są tylko pewnym narodom. Duch, jak wiemy, może się wcielić (*s'incarner*) w jeden ze swoich organów, np. w rozum albo w wyobraźnię. Każdy człowiek, a więc i każda rasa posiada pewne organa przeważne, mogące zabsorbować całą duszę jednostki. Lud izraelski np. w sztukach, poezyi i polityce działał całym swym duchem, nie rozpraszając go na organa poszczególne; nie układał dzieł rozumowych i fantazyjnych, obrachowanych, i utworzonych przez życie ziemskie; nie uległ pokusie władz poziomych, władz czysto ziemskich, to jest rozumowi i wyobraźni. Ludy celtyckie natomiast mają bardzo rozwinięty rozum. Rzymianie już zauważyli, że Gallowie z nadzwyczajną łatwością chwyтали wydatną stronę każdej rzeczy, stronę praktyczną i szybko wyciągali z niej wszystkie konsekwencye. Rozum, zbyt rozwinięty, działając na wyobraźnię, ochładza ją i powstrzymuje. To też u ludów celtyckich, obok utworów prawdziwie poetycznych i natchnionych, widzimy te poezye mieszane, gdzie rozum walczy z wyobraźnią, jak np. w rodzaju dydaktycznym. Satyra, satyra prawdziwa, jest tworem celtyckim. Urodziła się w Rzymie, nie wśród patrycyuszów, lecz wśród gminu italskiego, pochodzącego od Celtów. Przez całe wieki średnie, kiedy wzniosła poezya kwitła

u Franków, satyra i poezya sarkastyczna była w dalszym ciągu uprawiana przez mieszczaństwo i motłoch (*le bas peuple*) pochodzenia celtyckiego. U Słowian, instynkt boski, duch, rozwinięty jest, być może, w wyższym stopniu, niż u któregośkolwiek innego narodu; stąd pochodzi sympatya ich do wszystkiego, co jest religijnem, głębokiem i wzniosłem, ustawiczne zajmowanie się przeszłością i przyszłością, niedbanie o teraźniejszość. Słowianie posiadają dużo wyobraźni, ale są, pod względem rozumu, nieskończenie niżsi od narodów germańskich i celtyckich. Poeci słowiańscy ilekroć pragną tworzyć w rodzajach, gdzie potrzeba rozwiniętego rozumu, zmuszeni są wyrzec się swojej natury i wykorzenieć w sobie pierwiastek boski, owo dążenie człowieka do wzniosłych dziedzin poezyi. Rodzaj ten nigdy się nie udał u Słowian i prawdopodobnie nie uda się nigdy. Pisarz taki, jak Trembecki, wynarodowił się całkowicie przez małpowanie pisarzy francuskich¹⁾.

Zwrócić tu muszę uwagę, że w oznaczeniu charakteru literatury słowiańskiej, Mickiewicz zachowując niektóre szczegóły, dawniej przez siebie podane, dokonał zmiany zasadniczej. Tu, jak widzimy, kładzie nacisk na duchowość, na dążenie Słowian do wszystkiego, co jest religijne i wzniosłe; gdy tymczasem dawniej, w odczycie z 16. lutego 1841 roku, mówił, co następuje: „U Słowian pierwiastków nadprzyrodzonych brak zupełny. Ich

¹⁾ Cours de lit. III, 108—110.

poezya jest całkowicie naturalna, ziemska. Jej dziedzina ograniczona jest Dunajem, przynajmniej w poezji dawnej, i krajami Litwinów i Niemców¹⁾. Zmiana ta wynikła z dążności przedstawienia Słowian jako reprezentantów nowego objawienia.

W przedstawieniu poglądów estetyczno-krytycznych Mickiewicza z okresu messyanizmu niepodobna pominąć jednego jeszcze pojęcia, przejętego od mistrza Towiańskiego. Pojęciem tem jest ton. Według naszego poety nie frazes, nie sens nawet jakiegoś zdania działa na ludy, lecz ton. Sens jest tylko jakby technieniem ducha (*un souffle de l'esprit*), a ton nadaje mu formę, ciało, czyniąc je czemś żyjącem. „Ten sam frazes, który wymówiony przez generała, pociągnąłby za sobą całą jego armią, powtórzony przez dziecko, pobudziłby do śmiechu. Ton jest zasadniczym warunkiem życia. Może on wyjść tylko z głębi duszy wyższej nad te, które ma pobudzić do oznaczonego ruchu“. Ton rosyjski przejmując ludźmi złodowaceniem strachu i zmusza do posłuszeństwa machinalnego. Ton polski z początku, pod wpływem chrześcijaństwa, był podobny do tonu rycerstwa średniowiecznego; z czasem zaczął słabnąć, trwał jednak, ale nigdy nie mógł osiągnąć potęgi tonu rosyjskiego. Żołnierze rosyjscy żartują sobie z oficerów polskich, którzy według nich zamiast rozkazywać żołnierzom, proszą ich, ażeby łaskawie byli dać ognia... Z pomiędzy wszystkich poetów

1) Cours de lit. I, 198.

polskich tę energię rosyjską, tę siłę, co złodowaczeniem strachu przejmuje, posiada tylko Goszczyński. Napoleon jedynie wydał ton wyższy od rosyjskiego, był to ton człowieka potężnego wskutek entuzjazmu. Ton ten zrozumiała Polska“.

Stosownie do tego tonu, historia literatury, według Mickiewicza, powinnyby pisarzy rosyjskich, czeskich i polskich ugrupować w zupełnie inne niż dotychczas związki. I tak np. największy między pisarzami polskimi artysta słowa, Stanisław Trembecki, należałby do Rosyi i liczyłby się do autorów epoki Katarzyny. Żukowski, przeciwnie, należałby do szkoły poetów litewskich. Puszkina jest już to Rosyaninem właściwym, częstokroć nawet Moskalem, już to Europejczykiem. Kollar sam jeden jest prawdziwym Czechem: piewą przeszłości, przyjmującym terażniejszość z rezygnacją, nie śmiejącym prawie myśleć o przyszłości. Karpiński i Brodziński, to Słowianie południowi. Goszczyński stanąłby między Dierżawinem a Puszkinem; pod względem tonu jest on niekiedy bardziej Moskalem niż Puszkina. Bohdan Zaleski jest największym ze wszystkich poetów słowiańskich; rzucił on równiankę zwrotek dla zamknięcia poetyckiego widowiska Słowian; wprawiać będzie zawsze w rozpacz każdego, coby chciał tworzyć sztukę dla sztuki. Najbardziej zaś polskim poetą jest Stefan Garczyński, a to z powodu, że wyrażał najlepiej ducha messyanicznego ¹⁾.

¹⁾ Cours de lit. III, 347, 348, 359—361 w zestawieniu ze str. 159, 301, oraz z t. II, 305.

III.

Z poszczególnych sądów o pisarzach i dziełach uwydatnię jeno kilka dla stwierdzenia przykładowego tych poglądów ogólnych, których zasadą jest intuicya, egzaltacya, jednym słowem wysoka podniosłość ducha.

Z całej literatury naszej wieku XVII-go wyróżnił Mickiewicz jeden głównie utwór: „Gigantomachię“ Kordeckiego, nazywając ją „epopeją moralną“, głoszącą tryumf wiary. Nie zważał na to, że jest to dzieło bez najmniejszego talentu literackiego napisane, nieudolnie ułożone; ale położył nacisk na żywe źródło religijności, z niego tryskające, na prosty i naiwny sposób, w jaki traktowany tam jest świat niewidzialny, eudowność. Gdyby Mickiewicz znał był „Psalmodyę polską“, Kochowskiego, niewątpliwie byłby ją podniósł wysoko, z nieporównanie większą słuszością aniżeli „Gigantomachię“.

Ze pisarze wieku XVIII-go, w których rozum i dowcip satyryczny przemaga, zostali zbytec lekceważąco, to wynikało z ogólnego nastroju. Kraśkiego zaliczył Mickiewicz do kategorii „pisarzy

żołądkowych“ (*abdoménien*), u których organ trawienia dobrze funkcyonujący wywołuje wesołe usposobienie. Poeci z początków XIX-go stulecia o tyle wyższe zajmują u Mickiewicza stanowisko, o ile silniej i żywiej zapowiadają konieczność pojawienia się zmian społeczno-politycznych, o ile wyraźniej zapowiadają przyjście człowieka, co będzie wcielaniem idei messyanicznej. Stąd bezwarunkowe uwielbienie dla Garczyńskiego, nadzwyczaj szczegółowy rozbiór „Nieboskiej komedyi“; stąd także pominięcie Słowackiego, z dzieł którego jeden tylko „Anhelli“ został wspomniany okolicznościowo, gdy Mickiewicz mówił o wygnańcach syberyjskich¹⁾.

Do dawniejszych zdań o Byronie, przydał nasz poeta w okresie messyanicznym nowe, przedstawiające go jako tajemnicze ogniwo między literaturą Zachodu a poezją słowiańską. „Promień, co zapalił ogień w poecie angielskim, wyszedł z duszy Napoleona. Dość porównać pierwsze utwory tego poety: *The hours of idleness*, z wielkimi dziełami naszkicowanymi podczas podróży po Hiszpanii i Wschodzie, by się przeświadczyć o tej prawdzie, że działalność Francyi i działalność Napoleona wyrwały go z pośród zajęć szkolarskich. Wraz z Byronem poczyna się era poezyi nowej; on pierwszy dał poczuć ludziom całą poważną stronę (*le sérieux*) poezyi; zrozumiano, że trzeba było żyć stosownie do tego, co się pisze, że pragnienie, słowo, nie wystarczają; widziano, jak ten

1) Cours de lit. III, 206.

poeta bogaty i wychowany w kraju arystokratycznym, opuszcza parlament i ojczyznę swoją, by służyć sprawie Greków. Ta głęboko odczuta potrzeba uczynienia życia poetycznem, zbliżenia tym sposobem ideału do rzeczywistości, stanowi całą zasługę poetykę Byrona... Nikt lepiej od niego nie odmalował udręczenia tych istot anormalnych, co zaznaczyły przejście między wiekiem XVIII a XIX, tej podróży bez celu, tego poszukiwania przygód nadzwyczajnych, tych wzlotów ku przyszłości, o jakiej nie miano jeszcze pojęcia. Wszystko to napełniało dusze młodzieży naszego pokolenia; wszystko było przedstawione przez Byrona z wielką wiernością. Z tego punktu widzenia, jest to poeta rzeczywistości“ (*un poëte de réalité*¹⁾).

Przeciwstawieniem Byrona jest Walter-Scott. „W swojej dumie poetyckiej, która jest może większa od dumy Byrona, miał on pretensję do znajomości najgłębszych skrytek duszy osób, wprowadzonych do swych romansów; sądził, że przeniknął ich charakter, zmierzył cały zawód duchowy i doczesny; traktuje on bohaterów swoich z tonem wyższości i z rodzajem naigrawającej się dobroduszości. Walter Scott pisał dla zabawy czytelników, będących wyborem publiczności beczynnej“²⁾. Odmawia mu Mickiewicz poczucia związku między światam nadnaturalnym a zmysłowym³⁾.

1) Cours de lit. IV, 43—45.

2) Tamże III, 101, 102.

3) Cours de lit. IV, 316.

Jaka będzie poezya przyszłości? Musi ona wrócić ze wzmocnioną siłą do tego stanu, który nam przedstawiają podania mityczne. „Nie wolno już będzie mówić w imię natchnienia boskiego, nie doznawszy go w rzeczywistości; nikiemnym (*infâme*) nazwą człowieka, który będzie nam mówił, jak to teraz bywa, o aniołach, demonach i tajemnicach natury, chociaż nie widział ich w duchu; każdemu czytelnikowi danym będzie sposób wyróżnienia w poemacie, co w nim jest rzeczywistym, boskim i natchnionem, od tego, co jest fałszywym, co jest tylko naśladowaniem, od tego wreszcie, co pospolicie nazywają poezją. Tem sposobem poezya stanie się tem, czem była za czasu proroków, za czasów Orfeusza i Muzeusza, a wtedy będzie miała prawo do uwagi i szacunku ludzi. Ze wszystkich pisarzów, jakich znam, jeden tylko pisarz francuski, Saint-Martin, odgadł tę prawdę; powiada on, że nie należałoby pisać wierszy, chyba po dokonaniu cudu. Powinienby był zmodyfikować wyrażenie i powiedzieć, że nie należałoby pisać wierszy, to jest używać mowy, która w szkołach nazywa się językiem bogów, chyba wówczas, gdy się było obecnym przy objawie mającym wszystkie cechy bezpośredniej przytomności bóstwa, przy akcji wykonywania tej władzy, którą filozof Baader nazywa władzą wykonawczą religii. Dlatego to ze wszystkich literatur, polska jest jedyną, nie powiem katolicką, gdyż cała literatura francuska jest mniej lub więcej katolicką, bo porusza zagadnienia zajmujące kościół powszechny, stara się zrealizo-

wać dogmata kościoła; — ale ze wszystkich literatur polska jedna tylko ma zamię kapłańskie (*le caractère sacerdotal*)¹⁾.

* * *

Na tem kończymy nasze przedstawienie poglądów estetyczno-krytycznych Mickiewicza. Nad ostatnią fazą jego przekonań nie czyniłem uwag własnych; starałem się tylko zobrazować to, co można uważać za główne i zasadnicze jego twierdzenia. Krytyka tych poglądów jest niewątpliwie uprawniona; ale mnie chodziło raczej o przedstawienie ich w historycznym rozwoju, aniżeli o poddawanie ich ocenie z jakiegokolwiek punktu widzenia: idealistycznego czy realistycznego. To chyba stwierdzić winienem, że chociaż pod względem ściśle naukowym wiele zarzuciłoby można poglądom Mickiewicza, dążność jego główna: podniesienie poziomu moralnego wśród artystów, domaganie się od nich rzeczywistego natchnienia, potępienie rutyny i rzemieślnictwa w sztuce, ze wszech miar zasługuje na najwyższe i najgorętsze uznanie. Wiemy, że w praktyce dzieć się będzie inaczej, lecz to nie przeszkadza bynajmniej usiłowaniom, mającym na celu wzmoczenie, spotęgowanie czci dla ideału.

Gdybym chciał najogólniej secharakteryzować cały przebieg rozwoju myśli krytycznej u Mickiewicza, to mógłbym powiedzieć, iż rozpoczynając od przyjęcia pojęć tradycyjnych, zaakcentował na-

1) Cours de lit. V, 75, 76.

stepnie znaczenie uczucia i wyobraźni w twórczości artystycznej, doszedł do zharmonizowania wszystkich potęg ducha zarówno pod względem treści jak i formy, a w końcu nadał nadmierne, wyłączone znaczenie tym czynnikom, które mu jako poecie romantycznemu zapewniły władztwo nad duszami: uczucie rozżarzył aż do białości anielskiej w egzaltacyi, wyobraźnię uduchowił i uskrzydlił do wzlotu w najdalsze, najnieodstępniejsza dla zwykłych umysłów ludzkich dziedziny intuicyi boskiej.

Mickiewicz zawsze był szczerem: i wtedy gdy pałał zmysłową namiętnością do D. D., i wtedy, gdy uwierzył w boskie posłannictwo Towiańskiego i wyteżył wszystkie siły ducha, aby urzeczywistnić na ziemi ideał doskonałości moralnej i politycznej. Marzycielem, fantastą nazwać go niepodobna; nigdy się on nie zadawałał krainą czystej fantazyi, zawsze dążył do sprowadzenia nieba na ziemię. Jak w „Odzie do młodości“ chciał poruszyć z posad bryłę świata, tak z większą podmiotową pewnością siebie, pragnął dokonać tego w okresie messyanicznym.

K O N I E C.

