

2840021

166198

17962

B. P. im. Ł.

1344



UMYSŁY WSPÓŁCZESNE.





1000917581

Ferzy Brandes.



UMYSŁY WSPÓŁCZESNE

PORTRETY LITERACKIE XIX WIEKU.

Przełożyła z upoważnienia autora

Malwina Posner-Garfein.

Tom II.

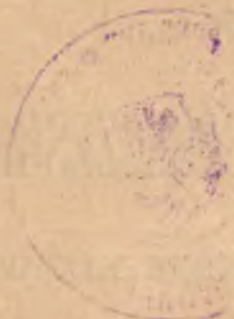


WARSZAWA.

Nakładem redakcyi „GŁOSU.”

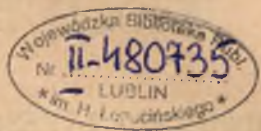
Skład główny w księgarni T. Paprockiego i S-ki.

1894.



II-323935 /

T.2



82(091):929-052(4)*184

Дозволено Цензурою
Варшава, 5 Апрелья 1893 года.



Druk Józefa Jeżyńskiego, Warszawa, Danielewiczowska 16.

Gustaw Flaubert.

(1881).

Gustaw Flaubert urodził się w r. 1821-ym, w Rouen. Kiedy w r. 1880 zmarł tamże śmiercią nagłą, pozostawił literaturę europejską w innym stanie, aniżeli znajdowała się przed nim—i żaden artysta, jako taki, nie może sobie życzyć piękniejszej sławy. Praca jego życia oznacza postęp w historii powieści.

Flaubert był prozaikiem pierwszorzędnym, przez jakiś czas był nawet może pierwszym pisarzem Francyi. Siła jego polega na artystycznej i literackiej sumiennosci, dochodzącej do rozmiarów genialnych. Stał się wielkim artystą, bo nie cofał się przed żadnym trudem ani wtedy, gdy przygotowywał się do pisania, ani wtedy, gdy pisał: zbierał spostrzeżenia i wyjaśnienia ze starannością wyłącznego uczonego, usiłując przytem ułożyć materyał w całość plastyczną, harmonijną, z namiętnością wyłącznego czciciela formy. Stał się mistrzem w dziedzinie powieści nowoczesnej, dlatego, że z samoprzewycięzeniem się przedstawiał tylko prawdziwe zajścia psychiczne, unikając wszystkich efektów krasomówstwa poetyckiego, wszystkich momentów patetycznych i dramatycznych, które, kosztem prawdy, wyglądają pięknie lub zajmująco. Imię jego oznacza powagę artystyczną i surowość literacką.

Nie jest to uczoney, który był zarazem poetą, albo który z biegiem lat stał się poetą; jego praca poetycka, jako taka, ugruntowana jest na dokładnych, zwolna przyswajanych studyach wstępnych. Utwory jego nie mają w sobie nic młodzieńczego lub płochego, nic, co by było uśmiechem lub zręcznym wdziękiem. Są to rezultaty powolnej, późnej dojrzałości. Wystąpił po raz pierwszy, mając już lat 35, a pozostawił tylko siedm dzieł, mimo to że poświęcił literaturze cały 59-cioletni okres swego życia ¹⁾).

Był naturą głęboko pierwotną, lecz nie żywiołową. Oryginalność jego polega na tem, że w umyśle jego łączą się dwa główne prądy literackie, tworząc nowe źródło. W młodości doświadczył jednocześnie, albo prawie jednocześnie dwóch impulsów, które miały stanowić o kierunku jego ducha.

Pierwszym prądem, który go doszedł, był romantyczno-opisowy kierunek literatury, datujący od Chateaubrianda, liryczny, barwny styl, jaki po raz pierwszy czarował Francuzów w „Atala“ i w „Les Martyres“ a o wiele jeszcze rytmiczniejszy i malowniczy w utworach Wiktora Hugo: „Les Orientales“ i „Notre Dame de Paris.“ Flaubert, jak zresztą wszyscy poeci i wszyscy ludzie, w młodości odznaczał się nastrojem lirycznym. Wskutek historycznego rozwoju poezji francuzkiej niedrukowane jego próbki liryczne są mieniącym się od barw, melancholijnym holdem, złożonym przed ołtarzem religii piękna. Drugim prądem, który wpłynął do duszy Flauberta, był kierunek powieści Balzac'a, niezgodny z nowoczesnością, ich sympatya dla brzydoty i brutalności, jako dla rysów charakterystycznych, ich namiętne ukochanie prawdy i wierność spostrzegania.

Dwa te potoki, łącząc się w nim i zlewając, otrzymały nową barwę i nową nazwę.

¹⁾ Oto ich tytuły: *Madame Bovary, L'education sentimentale, La Tentation de Saint-Antoine, Le Candidat, Trois Contes, Bouvard et Pécuchet.*

Młodzianem będąc, pisał dla siebie, dużo poematów lirycznych, opisowych i patetycznych w stylu Wiktora Hugo, Gautier'a i Byrona; lecz słusznie czując, że oryginalność jego nie w tym przejawia się kierunku, że na tem polu wogóle niepodobna już być oryginalnym, nie publikował swoich utworów, godząc się na to, by uchodzić za jednostkę nieutalentowaną, w każdym zaś razie nieprodukcyjną. W tym samym mniej więcej czasie pisywał próby wprost przeciwnego rodzaju; wspominał o jakiejś tragicznej komedii na temat ospy krowiej, lecz i tych prób nie wydał. Dopiero kiedy Balzac i Chateaubriand wytworzyli w jego umyśle nową formę poetycką, uczuł się pewnym swojej oryginalności i wystąpił publicznie.

I.

Nawet i ci, którzy z utworów Flauberta czytali mało lub nic, wiedzą, że w r. 1856 powieść jego „Madame Bovary” zwróciła na siebie uwagę Paryża, a wkrótce potem i uwagę całej Europy. Niedorzeczny proces — prokurator oskarżył autora o niemoralne tendencje — i stanowcze uwolnienie Flauberta przez sąd, w małym chyba stopniu przyczyniły się do zwiększenia zainteresowania, wzbudzonego przez odrębny ten, nowy talent. Książka ta, podobnie jak wszystkie nowe początki w literaturze, wydała się dziwną, gorszącą. Była znakiem opozycji. Porównywano ją z utworami dawniejszymi i pytano: Jest że to poezya? Niejednemu przypominała raczej chirurgię, anatomię. Już daleko później mawiano w literackich kołach Paryża, w których trwano w wierności dla dawnych pojęć: „Dziękujemy za szkielety pana Flauberta.” Nazwano autora ultrarealistą, w powieści jego widziano tylko niemilosierzną, nieubłaganą fizjologię życia codziennego, jego smutnej brzydoty.

W pierwszej chwili przeoczono, że fizjologowi temu

wymykało się od czasu do czasu wyrażenie zupełnie wprawdzie nieosobiste, ale obrazowe, barwne, gość z całkiem innego świata, aniżeli ten, w którym żyła cała powieść. Niedokształcona publiczność nie zauważyła, że opis płytkich stosunków prowincjonalnych i nieszczęść prowincjonalnych, nędznych błędów i nędznej śmierci, ujęty był w styl, przejrzysty jak zwierciadło, i harmonijnie muzykalny. Pod wierszami krył się liryk, od czasu do czasu z grobu były płomienne słowa.

Była to właśnie chwila, kiedy pokolenie, urodzone między rokiem 1820 a 1830, jęło opanowywać literaturę, nadając jej piętno fizyognomiczne w analizie rzeczywistości. Analiza ta dokonywaną była przez twarde dłonie. Nowe pokolenie odwróciło się od filozoficznego idealizmu i od romantyki, podejmując z entuzjazmem skalpel. W tym samym roku, w którym ukazała się „Madame Bovary,” Taine w dziele „Les philosophes français du 19 siècle” rozbierał anatomicznie panującą teorię spirytualistyczną, miażdżył Cousin’a, jako myśliciela, i oświadczył, z zimną obojętnością, nie zwalczając romantyków, że Hugo i Lamartine są już klasykami, że młodzież czytuje ich więcej z ciekawości, aniżeli z sympatyj i że tak mało są jej bliżcy, jak Szekspir lub Racine. Są to „podziwu i czci godne pozostałości z epoki wielkiej, która już minęła.” Przyjaciel Taine’a, Sarcey nie o wiele później napisał w „Figarze” ów artykuł, tak omawiany i wykpiwany przez Banville’a ucznia wielkich romantyków. Kulminacyjnym punktem artykułu były słowa: „Naprzód przyjaciele! Precz z romantyzmem! Niech żyje Voltaire i szkoła normalna. ¹⁾” W poezji dramatycznej opozycja przeciw romantyzmowi rozbiła się w małej, bezpłodnej „Ecole de bon sens;” Ponsard i jego towarzysze zawiedli nadzieje, jakie w nich pokłada-

¹⁾ Patrz: *Th. de Banville: Odes funambulesques: Villanelle des pauvres housseurs*

no. Lecz właśnie podówczas nowsi, realistyczniejsi dramacy do nich się przyłączyli. Augier, który poświęcił pierwsze swoje poezye Ponsardowi i który początkowo trzymał się sentymentalno-burżuazyjnego kierunku Ponsarda, w r. 1855 wstąpił na nowe tory drastycznej poezyi, opisującej bezpośrednią przeszłość. Drogę wskazał mu śmielszy, rubaszniejszy Dumas syn i z nim to zaczyna się prosta, trafna satyra na ideały romantyczne, mimo czci jego dla pokolenia, do którego należał jego ojciec; wystarcza przypomnieć role de Nauyac'a w „Le Deni-monde,” de Montègre'a w „L'ami des femmes.“ Odpowiedź Montègre'a, zmieszanego wyższością de Ryon'a: „*Vous êtes un physiologiste, Monsieur,*” jest istotnie jedyną odpowiedzią, jaką miało pokolenie starsze dla krytyki pokolenia młodszego.

Augier urodził się w r. 1820, Dumas w 1824, Sarcey i Taine w 1828. Autor „Madame Bovary,” który ujrzał światło dzienne w 1821 r., miał oczywiście krewniaków wśród współczesnych. Różnił się od nich skrytą, niewzruszoną wiernością dla ideałów zeszłego pokolenia. Lecz tak bezwzględnie przyłączył się do napaści na karykatury romantyzmu, że bezwarunkowo liczono go do owej grupy antyromantyków.

A jednak przypomina prawie wyraźniej jeszcze, wyjątkowego wśród zeszłego pokolenia—Mérimée. Przypomina go przez twardość, przez chłód swój, co więcej, na wielu czyni wrażenie cięższego, szerszego Mérimée. Bo przedewszystkiem uderzały w nim rysy poety z krwią zimną; zaś dwa te określniki i chłód i poeta—określniki, które dotychczas wzajem się wyłączały, po raz pierwszy ukazują się zespolone w Mérimée.

Bliższe studyum wykazałoby, że chłód Mérimée był zupełnie różnym od chłodu Flauberta. Mérimée opracowywał tematy romantyczne za pomocą stylu uieromantycznego, suchego, krótkiego. Ton i styl jego zgadzały się ze sobą, bo był to ton ironiczny, a styl nieobrazowy i zimny.

Sprzeczność jednak ze stylem i tonem tworzyły dzikość, namiętność przedmiotu.

Tymczasem u Flauberta przedmiot i ton stanowiły harmonię, bo z wyższą ironią przedstawiał pustotę i głupotę. Lecz styl tworzył sprzeczność z tonem i przedmiotem. Był to styl nie taki, jak u Mérimée, racjonalny, chudy; mienił się od barw i dźwięczał harmonią. Poeta zarzucał złotem tkaną zasłonę mowy swojej na całą ową płytkość, cały ów smutek, który malował. Czytając powieść jego głośno, dziwić się należało muzyce tej prozy. Styl ten zawierał tysiące melodyjnych tajemnic; ironii, godzącej przeciw słabości ludzkiej, bezsilności pragnień, samozwędzeniu się i zadowoleniu z samego siebie towarzyszyła muzyka organów. Podczas gdy w tekście chirurg ciał i rozdzierał, w akompaniamencie szlochał miłujący piękno liryk. Słuchając niedokształconej gadaniny aptekarza wiejskiego, opisu przejażdżki dyliżansem lub opisu starej czapki, czytelnik ze stylu odbierał takie wrażenie, jak z obrazu mozaikowego: na wrażenie to składały się świeżość wyrażen i silna, barwna, trwała budowa zdań. Każdy ustęp tak ściśle był zbudowany, że sam Flaubert mniemał, iż gdyby wyjąć zeń dwa słowa, cała strona, rytmicznie mówiąc, musiałaby runąć. Pewna subtelność obrazów, śpiżowy dźwięk w łączeniu się słów, szerokość toczących się rytmów w prozie, wszystko to nadawało opowiadaniu zadziwiająca, już to malowniczą, już komiczną siłę.

Natura Flauberta składała się oczywiście z dwóch pierwiastków, które się uzupełniały: z gorącej nienawiści do głupoty i bezgranicznej miłości dla sztuki.

A przedmiot tej nienawiści, jak nieraz bywa, pociągał ją z niepokonaną siłą. Głupota, we wszystkich formach, jako nierozsądek, błazeństwo, przesąd, zarozumiałość, filisterstwo, głupota więc przyciągała go, niby magnes, zachęcała go, darząc go natechnieniem. Odmalowywał ją z potrzeby wewnętrznej, rys za rysem, zajmowała go sama przez się, nawet i w takich razach, kiedy dla innych była

niezajmującą, ale tylko komiczną. Zakładał formalne zbiory głupstw, przechowywał niedorzeczne akta procesów, głupie ilustracje, posiadał zbiór marnych wierszy, pisanych tylko przez lekarzy, każde świadectwo głupoty ludzkiej, jako takie, cennem mu było. W dziełach swoich stawia więc mistrzowską ręką pomniki głupocie i ślepotie ludzkiej, nie szczęściu ludzkiemu, o ile takowe z głupoty wypływa. Obawiam się, czy dla Flauberta historia węgół nie jest historią głupoty ludzkiej. Wiara jego w postęp rodu ludzkiego jest bardzo chwiejna. Tłum, nawet czytającą publiczność, określał, jako „wiecznego głupca, zwanego „on.” Chcąc określić tę stronę jego istoty i oznaczyć go absolutnie za pomocą jednej z owych tak powszechnie lubianych a znienawidzonych przez niego nazw, z końcówką na *ista*, należałoby nazwać go nie pesymistą, nawet nie nihilistą, ale imbecilistą.

Opowiednikiem tego ciągłego prześladowania głupoty, prześladowania, którego gorycz kryła się pod formą nieosobistą, była, jak już rzekłem, namiętna miłość dla literatury. Literatura oznaczała dla Flauberta piękno i harmonię, zastępowała mu najwyższą sztukę; uprawiał ją z tak usilnym dążeniem do doskonałości, że w początkach pracy — milczał, późno dopiero wystąpił jako mistrz, poczem zamilkł znowu. Przedstawiając codzienność, sam cierpiał nad tem najwięcej, starał się przeto podnieść przedmiot przez sztukę traktowania takowego, ponieważ zaś w jego oczach plastyka najważniejszym była autora przymiotem, więc dążył przedewszystkiem do pogładowości. Sam to kiedyś wyznał i czuć to, studiując go w jego stylu.

Już w pierwszym jego utworze przejawiały się wszystkie zalety stylu.

Proszę odczytać sobie ustęp w „Madame Bovary,” gdzie niezamężna jeszcze Emma odprowadza do drzwi doktora Bovary, odchodzącego od chorego jej ojca: „Odprowadzała go zawsze aż do pierwszego stopnia schodów. Jeżeli koń nie czekał, zostawała. Pożegnali się poprzednio,

teraz nie mówili już z sobą; świeży powiew ogarniał ją, podnosił i targał, jak puch miękkie, jej włosy lub też zarzucał wokół jej bioder szarfy fartuszka, które plątały i wiły się niby chorągiewki. Raz, kiedy była odwilż, woda spływała z kory drzew na podwórze, a śnieg tajał na dachach zabudowań. Stała na progu, wróciła się po parasolkę, otworzyła ją. Parasolka z zielonawo-niebieskiego jedwabiu przepuszczała promienie słońca, które rzucały na białą jej twarz jasne, mieniące się refleksy. Uśmiechała się pod nią, owiana łagodnym wiatrem, i słychać było, jak krople deszczu spadały jedna po drugiej na rozpiętą parasolkę.“

Taka drobna rzecz, jak zwykle pożegnanie, staje się zajmującą wskutek milej troskliwości w opisie, zaś regularnie powtarzające się pożegnanie otrzymuje piętno indywidualnego życia przez wyróżnienie jednego dnia, który zresztą niczem się nie odznacza. Dokładność, z jaką przedstawioną jest sytuacja codzienna, przeistacza ją w obraz wartości pierwszorzędnej, oddający zarazem rysy uchwytne okiem i uchem, który więc jest zarazem malowidłem i ruchem.

Albo też proszę sobie przypomnieć ustęp, w którym Flaubert opowiada, jak Emma po raz pierwszy po zamężciu uczuwa miłość:

„Emma chudła, policzki jej bladły; twarz wydłużyła się. Z czarnemi, gładko przedzielonemi włosami, ze swojemi wielkimi oczyma, z chodem ptaszka, zawsze milcząca, zdawała się kroczyć przez życie, nie dotykając go stopami, zdawała się mieć na czole niewyraźny stygmat jakiegoś wysokiego przeznaczenia. Była tak smutna i tak spokojna, tak łagodna i tak pełna rezerwy, że w towarzystwie jej ogarniał ludzi jakiś mroźny czar, dreszcz, który uczuwa się w kościołach, gdzie woń kwiatów miesza się z chłodem marmuru.“

Jest to porównanie nowe, właściwe a krótkie. Znać, że opowiadacz jest poetą.

W dalszym ciągu poeta przejawia się jeszcze wyraźniej:

„Panie podziwiały jej zmysł gospodarczy, pacyenci—jej grzeczność, ubodzy—jej dobroczynność. Ale ona była pełna żądz, wściekłości i nienawiści. Ta suknia o prostych fałdach, okrywała smutne serce, a te czyste wargi nie mówiły nic o jego męce. Była zakochaną w Leonie...
... Dowiadywała się o każdym jego kroku; badała jego oblicze; wymyślała całą historię, byleby znaleźć pretekst dla odwiedzenia go w jego pokoju. Żonę aptekarza uważała za szczęśliwą dlatego, że spała pod jednym z nim dachem i myśli jej siadały ciągle na tym domu, jak gołębie „Złotego Lwa,“ które wciąż zfruwały na dół, by w wodzie rynny splukać różowe swoje nóżki i białe skrzydła.“

Nie jest to porównanie trafne w ogólności, lecz porównanie, oparte na fackie znanym w wiosce, którą zamieszkiwała Emma. Tak żywo wioska ta stoi przed oczyma poety.

Czasem skupia cały opis w jednym silnym wyrażeniu poetyckiem. Naprzykład: kiedy występuje stara sługa, której nazwisko ogłaszają na zebraniu towarzystwa rolniczego, wzywając ją do odebrania srebrnego medalu, wartości 25 franków, za wierną 54-letnią służbę w jednym dworze.

Katarzyna Nicefora Elżbieta Leroux, stara, mała kobieta, skurczona w ubogiej swojej odzieży, ukazuje się na podwyższeniu. Twarz ma wychudłą, pomarszczoną, głowę okrytą czepek, ręce długie, o stawach nabrzmiałych, ręce, które pył stodół, tłuszcz z wełny i potaż powlekły taką skorupą, że wydają się brudne, mimo to, że obmyte zostały w czystej wodzie, że nie zamykają się, a jakby dla stwierdzenia wszystkich doznanych trudów, pozostają niezwarłe. Widzimy zakonnicy sztywność, wyrażającą się w jej twarzy, zwierzęcą bezbarwność jej bladego spojrzenia, jej osłupienie, z powodu niezwykłego widoku chorągwi, panów dekorowanych, ubranych w czarne fraki

i łoskotu bębnow. Potem Flaubert ujmuje cały obraz w te słowa:

„Tak przed tymi opasłymi filistrami stanęło to półwiecze niewolnictwa.”

O ile drobiazgowym jest opis, o tyle wielkiem i pełnem stylu jest wyrażenie konkludujące. Czuć doskonale, że dla autora tego sztuka pisania najwyższą była sztuka.

I pisanie było w jego przekonaniu nietylko *jego* wyłącznem, bezwarunkowem, jedynem powołaniem; niewielką będzie przesadą, skoro się powie, że światopogląd Flauberta wyrażał się w myśli: „Świat istnieje po to, by być opisywanym.”

Pogląd ten wypowiedział kiedyś w absolutnie charakterystycznym zwrocie. Wspominając o przyjaźni, łączącej go z Ludwikiem Bouilhet, w przedmowie do pozostałych po nim poematów, zwraca się do młodzieży w następujących słowach:

„A ponieważ przy każdej sposobności ludzie dopytują się o sens moralny, więc oto posłuchajcie moralu mojego:

„Jeżeli kiedykolwiek znajdzie się jeszcze dwóch młodych ludzi, spędzających niedziele na wspólnem odczytywaniu poetów; dzielących się wzajem ze sobą próbami, planami, porównaniami, które im na myśl wpadły, zdaniem lub wyrażeniem jakimś udatnem, a kryjących się z tą namiętnością swoją, mimo to, że pod innymi względami są ludźmi jest im obojętnym, niechaj usłuchają mojej rady:

„Idźcie razem do lasów, wypowiadajcie sobie głośno poezye, wciągajcie w waszą duszę sok drzew i wieczność arcydzieł, tońcie w snach historii, poddawajcie się wrażeniu rzeczy wyższych..., jeżeli następnie dojdziecie do tego, że wśród zdarzeń świata, o ile je spostrzeżecie, *znajdzie się bodaj jedna iluzya, godna opisania* i to w tym stopniu, iż w niczem, nawet we własnem życiu waszem, nie prócz tego nie będzie dla was miało wartości, iż gwoli tego zawodu gotowicie ponieść każdą ofiarę,—*natenczas wystąpcie, ogłaszajcie wasze utwory!*“

Rzadko kiedy autor, mimowoli, tak wyraźnie zazna-
czył swoją odrębność. Za przeznaczenie swoje uważał
opisywanie iluzji. Wiem bardzo dobrze, że Flaubert ro-
zumie pod tem jeno to, iż dla prawdziwego poety wszyst-
ko jest tylko *obrazem*, ułudą, którą przytrzymywać może
jedynie sztuka. Można jednak śmiało rozszerzyć znaczenie
jego słów,—powiedzieć, że życie wogóle pojmować należy
pod kątem następujących po sobie mamideł i natenczas
zdanie to zastosować można do niego samego. Proszę
uprzytomnić sobie wszystkie opracowywane przez niego te-
maty, począwszy od najpierwszych ziemskich i nieziemskich
marzeń, za pomocą których Emma Bovary usiłuje wznieść
się ponad pustkę prowincyi i płytkość swego życia mał-
żeńskiego aż do halucynacyi św. Antoniego i zawniosko-
wać, czy tematy owe były dla niego czem innem, aniżeli
iluzjami, godnemi opisu!

Iluzya ma w sobie ową podwójną istotę, która odpo-
wiada usposobieniu Flauberta. Ułuda, obok blasków ma-
midła, posiada jeszcze przymioty piękna, ma barwę i woń
cudowną, wypełnia umysł i roznieca w nim iskry spotęgo-
wanego życia. Jako taka, wywierała czar na Flauberta,
miłującego piękno. Lecz nadto iluzya jest pusta i próżna,
częstokroć niedorzeczna, czasem wprost śmieszna; jako ta-
ka przyciągała Flauberta—realistę, męża, który przenikał
życie psychiczne i który doznawał zadowolenia, ilekrotnie
mógł rozłożyć na najprostsze pierwiastki zamki, wznoszone
przez fantazyę—na lodzie.

II.

Jakim sposobem Flaubert stał się takim, jakim poznajemy go w pierwszej jego powieści?

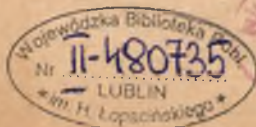
Ojciec jego był znanym chirurgiem w Rouen, człowiekiem nadzwyczaj rzetelnym, dobrodusznym, wychowującym syna dobrze a swobodnie. Że poeta chował się w domu lekarza, czytelnik czuje w jego utworach. Sam przez jakiś czas studyował medycynę, później prawo, w szkole jednak jeszcze namiętnie przylgnął do literatury, a namiętność tę dzielił z nim rówieśnik, przyjaciel dozgonny, poeta Ludwik Bouilhet. Bezwątpienia opis przyjaźni między Fryderykiem a Deslauriers'em, w powieści „L'éducation sentimentale” złożony jest z pierwiastków autobiograficznych. Flaubert, podobnie jak Fryderyk, przyjechał do Paryża dla studyów w wieku lat 19-tu. Ojciec jego zakupił willę Croisset w pobliżu Rouen i willę tę Flaubert odziedziczył; życie spędzał naprzemian w Rouen i w Paryżu; zaznaczyć w niem można dwa tylko zdarzenia zewnętrzne: podróż na Wschód, którą Flaubert odbył w trzydziestym roku życia i późniejszą podróż do Afryki północnej, przedsięwziętą przed wykończeniem „Salammbô. W Rouen zamykał się czasem na parę miesięcy, studyując i pisząc; w Paryżu szukał przeważnie rozrywek. W młodości był wytrwałym w pracy i namiętnym w szukaniu uciech.

Temperament jego odpowiadał fizyognomii. Widziałem go tylko przelotnie. Lecz nie zapomina się tego Herkulesa o wielkich, błękitnych oczach, o czerwonawej cerze, o wysokiem, łysym czole i długich wąsach, zakrywających wielkie usta, potężne szczęki. Głowę podnosił wysoko, brzuch miał trochę wydatny; chodził niechętnie, ale zresztą lubiał ruchy gwałtowne i zwykł był rzucać rękoma, ilekrotnie grzmącym głosem wygłaszał swoje kolosalne paradoksy. Jak wszyscy dużo hałasujący olbrzymi był

dobrodusznym. Gniew jego—powiada jeden z jego przyjaciół—kipiał i opadał jak mleko.

Wzrósł przecież w czasie największego rozkwitu romantyzmu we Francyi, pierwsze namaszczenia w tej otrzymał szkole, a ślady te zachował nietylko w stylu i w sposobie mówienia, właściwym Gautierowi, kiedy szło o łajanie burżuazyi; ślady te zachował nawet w sposobie ubierania się. Chętnie nosił wielkie, szerokoskrzydłe kapelusze, spodnie i surduty z wielkimi kratami, a przylegające ściśle do figury, latem nosił w domu szerokie spodnie, w białe i różowe prążki, i kaftan, który czynił go z pozoru podobnym do turka. Wśród przyjaciół jego krążyła pogłoska, że mieszczanie z Rouen, odbywający w niedzielę wycieczki poza miasto, obiecywali dzieciom swoim: „Bądźcie grzeczne, a pokażemy wam pana Flauberta, przechadzającego się po ogrodzie.”

Wspomniałem, że głównymi zdarzeniami jego życia są dwie podróże. Kobiety zajmowały w życiu Flauberta mniej miejsca, aniżeli w życiu innych poetów. Mając lat dwadzieścia kochał je miłością trubadura. Podówczas kilkakrotnie szedł dwie mile, by pocałować psa nowofunlandzkiego, którego zwykła była pieścić pewna dama. Później jął się zapatrywać trochę rubaszniej na sprawy i praktyki erotyczne. Lubił anegdoty i opowiadania, w rodzaju tych, jakie pisał Rabelais i w dziełach swoich iluzję erotyczną ujął, jak wszystkie inne iluzye, twardą dłońią. Tym niemniej, i w tym punkcie, podobnie jak i w wielu innych, natura Flauberta jest dwoista. Ten stary kawaler, namiętny palacz, obcujący zażyłe tylko z mężczyznami, a swobodny tylko w towarzystwie ładnych, ale niezbyt cnotliwych dam, wierzył, oczywiście wskutek osobistego doświadczenia i ogólnego przekonania, opiewającego, iż wszystko, co posiada wartość, w rękach człowieka chybia,—wierzył więc, że zjawiskiem naturalnem, prawidłowem jest w życiu mężczyzny jedna, wielka, jedyna namiętność miłosna, niezaspokojona a trwająca do zgonu. Zgadza się z tem



ustęp z listu Flauberta, pisanego w ostatnich latach jego życia, ustęp żartobliwy, ale tętnący zarazem rzewną prawdziwością: „Biedni my pracownicy na niwie literatury! Dlaczegoż wzbronionem nam jest to, do czego prawo przyznaje się tak chętnie wszystkim filistrom? Oni mają serca! Ale my, nigdy, przenigdy. A więc powtarzam raz jeszcze, że jestem duszą niezrozumianą, jestem ostatnią grisetą, ostatnią latoroślą starej rasy trubadurów.“

Mimo to „niezrozumiana ta dusza” nie u kobiet szukała zrozumienia. Flaubert bał się miłości, jak niebezpieczeństwa i ciężaru. Tylko przyjaźń była dla niego religią, a wśród przyjaciół najbliższym był mu ów pierwszy dozgonny druh, Bouilhet.

Nie wiem, doprawdy, czy bywały kiedy czasy, sprzyjające duchom niezależnym. To jednak pewna, że ci dwaj młodzieńcy, wstępujący w życie podówczas, gdy za Ludwika Filipa burżuazya zyskała przewagę, trafili na czasy najgorsze. Wyrazem poetyckich przekonań burżuazji była po części słaba, uczciwa *Ecole du bon sens*, po części zaś — komedye Scribe'a. Romantyzm przeżył się, dając własną swoją karykaturę. Wszędzie cześć dla zdrowego rozsądku i szyderstwo dla poezji należały do dobrego tonu. Entuzjazm, namiętność były modami staremi, a więc śmiesznymi. Wszystko, co nie było miernem, uważano za nudne. Dwaj młodzi pojęli wiek swój, jak wiek *mediokracji*, wiek panowania mierności; widzieli, jak zwyczajka mierność, niby potwornie wielka, czarna trąba wodna, cheiwie wsysa i unosi w wirze swoim wszystko, co się wokół niej znajduje.

Ta okoliczność przydała obu młodym tło melancholii i głębokiej powagi, prąd pogardy dla ludzi, uczucie duchowego osamotnienia i co zatem idzie skłonność do produkcji nieosobistej, niewspółczującej z kierunkiem ogółu.

III.

Takim odznaczając się nastrojem duszy, Flaubert zdecydował się wreszcie w wieku dojrzałym na pierwszy występ autorski — i napisał „Madame Bovary.” Książka ta wiała mroźnym chłodem; zdawało się, jakoby autor wyciągnął na koniec prawdę z głębokiej, zimnej studni, w której spoczywała przez tyle czasu, jakoby ta, drżąca od zimna, stanęła na swoim piedestale, mroząc wszystko wokół siebie lodowem tchnieniem przepaści. Dziwna książka, napisana bez wszelakiego wypieszczenia przedmiotu. Inni kreślili zacisze wiejskie i ciszę prowincyi z rzewnością, z humorem, albo wreszcie idelizowali je, jak to zazwyczaj idealizuje się rzeczy, widziane na pewną odległość. Flaubert patrzył na nie bez współczucia, przedstawiał je jako coś bezdusznego — prawdziwie. Krajobrazy jego nie zawierały tak zwanej poezyi, kreślone były krótko, ale całkowicie. Surowy jego artyzm zadawał się rzucaniem głównych linii i głównych barw, lecz te linie i barwy oddawały cały krajobraz. I również mało uczucia miał dla bohaterki swojej — co rzadkiem jest zjawiskiem u poety, skoro bohaterką jest kobieta młoda i piękna, czarująca zmysły, kobieta, która żyje, błądzi, doznaje zawodu, upada i marnieje wśród marzeń, tęsknot, i zmysłowo-duchowych pragnień, a właściwie nie zniża się nigdy do poziomu swego otoczenia. Lecz każde jej marzenie, każda nadzieja, ułuda każda, każda niezdrowa lub naiwna żądza, budząca się w jej mózgu, zostaje zbadaną, wyciągniętą na jaw, bez wzruszenia, co więcej całą tę czynność okrywa powłoka ironii. Niema prawie fazy w życiu bohaterki, w której ta nie okazałaby się śmieszna lub moralnie wstrętna, i dopiero kiedy umiera straszną śmiercią, tłumiona ironia ustępuje: umiera wprawdzie nie jako przedmiot litości, ale też nie jako przedmiot pogardy.

Pozornie poeta pozostał zimnym nawet w chwili kreślenia śmierci swojej bohaterki. Ze pozór ten myli — dowodem list jego, zamieszczony w dziele Taine'a: „De l'in-

telligence." (I, 94). „Kiedy opisywałem fakt otrucia się Emmy Bovary, w ustach miałem taki smak arszeniku, tak sam byłem otrutym, że przez dwa dni nie strawić nie mogłem,—obiad oddawałem.” Duchowe i fizyczne wzruszenie autora skryło się w powieści pod doskonałym panowaniem nad sobą podczas tworzenia.

W całej książce niema ani jednej osoby, z którąby poeta miał coś wspólnego, albo za którą chciałby być wziętym, w małym bodaj stopniu; wszystkie osoby, bez wyjątku, są powszednie, niepiękne, pełne nałogów i godne pożałowania. I z tego punktu widzenia kreślił ich obrazy. Pani Bovary np. ma, mimo niebezpiecznych instynktów w swojej tęsknocie za pięknem, mimo potrzeby ideału i mimo długotrwałej swojej wiary w romantyzm miłości,—przymioty, które, przedstawione trochę inaczej albo tylko względniej—mogłyby nawet na błędy jej wycisnąć jakieś piętno wyższości. Czegoby George Sand z niej nie uczyniła?! Lecz Flaubert właśnie nie chce wrócić na dawne tory i pozbawia tak zwane piękne lub słodkie grzechy wszelkiej poezyi. Oszukany mąż ma w sobie też pierwiastki, które mimo jego braku zdolności lekarskich i niezdarności jego, jako człowieka, wzruszałyby w każdym innym razie; dobroć jego, cierpliwość, rzetelność, szczerzy podziw dla Emmy, oto owe pierwiastki. Podczas śmierci Emmy składa on dowody wielu przymiotów, szczerego przywiązania, samozaparcia się, dowody zalet, które pod drobnym naciskiem palców poety mogłyby się wydać znacznymi, mogłyby nakazać szacunek dla pana Bovary. Lecz poeta właśnie nacisku tego wyrzucić nie chce, z miłości dla prawdy trzyma daną postać wciąż w granicach, które wydają mu się właściwe, od początku do końca przedstawia pana Bovary jako człowieczyńę dobrodusznego i nieambitnego, niezdolnego i niesympatycznego.

W całej powieści jest jedna tylko, jako tako sympatyczna osoba, aptekarczyk Justyn, wielbiący Emmę zdaleka; i jest chwila, po jej śmierci, kiedy zdaje się, jakoby

poetę pragnął postać tę wyidealizować. Gdy wszyscy odeszli, Justyn podchodzi do jej mogiły, i:

„Na grobie, pomiędzy jodłami, klękło płaczące dziecko, a pierś jego, którą szlochania nieledwie rozsadały, jęczała w cieniu pod ciężarem niezmiernego bólu, łagodniejszego, niżli światło księżyca i głębszego, niżli mrok nocy.“

Dziwić się należy, że autorem tych kilku wierszy jest Flaubert. Ale dalszy ciąg brzmi: „Nagle zaskrzypiała furtka. To grabarz Lestiboudois wracał się po rydel, którego poprzednio był zapomniał. Poznał Justyna, umykającego przez mur i dowiedział się wreszcie, kto był owym złoczyńcą, kradnącym jego kartofle.“

Po dziesięciu latach było to jedyne zdanie, które z „*Madame Bovary*“ zapamiętałem — i jest to zdanie przedziwne, niema w niem owej umyślnej ironii à la Heine; ironia ta jest głęboką, jest wytworem ducha wszechstronnego. Rzecz to naturalna, że śmierć ubóstwianej pani wzbudza w Justynie uczucia szczerze, poetyczne, ale niemniej naturalnym jest fakt, iż Justyn poprzednio kradł kartofle i że grabarz, wskutek genialnej intuicji, odgaduje, iż chłopak, przekradający się przez mur, jest sprawcą owych kradzieży. To jednak, że Flaubert jednocześnie widzi oba rysy, obie strony życia, świadczy o jego duchowej sile i o panowaniu nad przedmiotem, jakiego to panowania w tej formie nigdy dotychczas nie spotkałem.

Ta artystyczna ironia jest też u Flauberta zupełnie inaczej nieosobistą, nieprzypadkową, prawdziwą, aniżeli u Mérimée. Jest to tylko stereoskopijny pogląd, uwypuklający rzeczywistość, uwydatniający takową.

Nic dziwnego, że z początku w dziele tem przede wszystkim i tylko odkryto ten właśnie rodzaj spostrzegania i wypływającą z niego zgodność z prawdą. Pominąwszy ów króciutki przeciąg czasu, kiedy Flauberta pojmowano jako autora niemoralnego, w ogólności sądzono o nim,

że jest tem, co to zwać „realistą.” Rzeczy małoważne i ważne kopiuje z jednako sumiennością, z pewną tylko predylekcyą zastanawia się nad rzeczami powszedniemi, moralnie wstrętnemi; wszystko znajduje się u niego na *jednym* planie, wszystko chwyta dłonią silną, ale twardą. Miłośnicy powieści twierdzili, że styl Flauberta jest przedziwny, niechętni—że jest to styl fotograficzny, nie zaś artystyczny. Spodziewano się po nim nowych „Madame Bovary,” bojąc się ich zarazem.

Lecz czekano napróżno, bo Flaubert zamilkł. Lata płynęły, a on milczał. Wreszcie po siedmiu latach wystąpił znowu z powieścią, a publiczność zaczęła jej składać głośnie objawy zdziwienia. Powieść ta przenosiła czytelnika w strony, bardzo od wiosek normandzkich odległe, w czasy odległe od XIX w. Autor „Madame Bovary,” który znikł poprzednio ukazał się nagle na ruinach starej Kartaginy. W „Salammbô” przedstawiał bowiem nie mniej i nie więcej jeno Kartaginę za czasów Hamilkara; miasto i cywilizacyę, o której nie wiedziano nic pewnego, wojnę między Kartaginą i najemną armią, wojnę, nie mającą nawet znaczenia historycznego, idealnego. Oczekiwano jakiejś historii wiarołomstwa, wyjętej z życia paryzkiego, a zamiast niej otrzymano kulturę staropunicką, kult Tanity i Molocha, oblężenia i walki, okropności bez liczby i miary, głodową śmierć całej armii i powolne męczeństwo uwięzionego wodza Libyi.

Najdziwniejszem zaś było to, że cały ten świat, którego nikt nie znał i nikt kontrolować nie mógł, cały ten wymarły, dziki, barbarzyński świat występował z taką poglądowością, z taką drobiazgową dokładnością, iż obraz w niczem „Madame Bovary” nie ustępował. Zauważono, że metoda, niezależnie od rodzaju materiału, była taka sama w stosunku do tego przedmiotu kolosalnego, obcego, jak poprzednio w stosunku do przedmiotu zwykłego, codziennego. Flaubert zażartował sobie z publiczności, dowiódł jej w sposób skuteczny, że i jak go nie rozumiała.

Kto uważał go był za realistę, przytwardzonego do ziemi, mógł przekonać się teraz, jak dobrze Flaubert czuł się w krainie fantazyi. Kto sądził, że autora pociąga życie małomieszczańskie, jego brzydota i jego śmieszność, że talent jego jest talentem holenderskim, odkrywał teraz, iż Flaubert w młodości w marzeniach swoich łączył się z pokoleniem z r. 1830, i że jego, podobnie jak ich, pociągają namiętności pierwotne i obyczaje barbarzyńskie. Lecz w jakim stopniu Flaubert istotnie podzielał sympatyje i naiwność prawdziwych romantyków, domyślał się mało kto, nawet po „Salammbô.“ Byron i Wiktor Hugo uświęcili mu słońce Afryki i życie Wschodu, zaś jego wrażenia osobiste wzmocniły, utrwaliły tylko wrażenia, wyniesione z poezyi. Zapach kawy wywoływał w nim halucynacye wędrujących karawan, najwstrętniejsze dania spożywał z religijnem niemal uczuciem, jeżeli miały nazwy egzotyczne.

Flaubert uczynił, co mógł, by stworzyć coś, coby podobnem było do starej Kartaginy. Był jednak na tyle artystą, że wiedział, iż nie idzie tu o prawdę zewnętrzną, ale o wewnętrzną, o tak zwaną prawdopodobność. Wielu, opisy jego wydawały się bezwarunkowo przekonującymi; na czyjeś powątpiewanie o zgodności ich z dawno przebrzmiałą rzeczywistością pierwszy krytyk Francyi odpowiedział raz w mojej obecności: „Sądzę, że są prawdziwe.“ Lecz tym, którzy wątpili, Flaubert oświadczył w artykule, odpierającym zarzuty Sainte-Benvé'a, śmiało i otwarcie: „Nie idzie tu o prawdę. Nie dbam o archeologię. Jeżeli barwy nie są zgodne z barwami Kartaginy, jeżeli jest niezgodność w szczegółach, jeżeli obyczaje nie dają się wysnuć z religii, a zdarzenia — z namiętności, jeżeli charaktery są odmienne, jeżeli kostyummy nie odpowiadają zwyczajom a gmachy — klimatowi, w takim razie utwór mój z pewnością jest nieprawdziwy. Jeżeli nie, to nie.“

Ten pogląd trafia w samo sedno; czuć w nim uczciwe sumienie mistrza i nadany mu przez nie w tych słowach autorytet. Dzieło jego nie było maskaradą, jak wiele

późniejszych powieści archeologicznych, maskaradą, w której nowoczesne uczucia i poglądy występują w szatach starożytnych. Nie, tu wszystko było ukute z jednej sztuki, wszystko nosiło jedno dzikie, straszne piętno. Miłość, przebiegłość, mściwość, religijność, siła charakterów—wszystko było tu nie nowoczesne.

Dzieło to tchnęło taką samą szczerą, silną miłością dla prawdy, jak pierwsza powieść. Tylko wobec tego zwycięstwa nad śmiercią i przeszłością śmiesznem było mówić o „fotograficznym” jakoby talencie Flauberta. To też na podstawie tego utworu można było wyrobić sobie trafniejszy pogląd na *realizm*—poprzedniego. Że Flaubert nie należy do kopistów rzeczywistości, było już jasnem. Przekonano się, że źródło dokładności jego opisów i twierdzeń tkwi w niezwykłej precyzyi jego wyobraźni. Posiadał oczywiście w równym stopniu oba pierwiastki, składające się na naturę artysty: dar spostrzegawczy i siłę upostaciowania. Miał skłonność i zdolności do studyów przyrodniczych i historycznych, miał oko badawcze, któremu nie ujdzie żaden stosunek między szczegółami. Niepodobna było mówić wobec tego o fotografowaniu. Bo studia są czemś czynnem, ognistem, są skierowaniem uwagi na istotę rzeczy; tymczasem fotografowanie jest czemś biernem, mechanicznem, obojętnem dla różnic pomiędzy tem, co jest istotne, a tem, co jest nieistotne. A Flaubert odznaczał się przedewszystkiem temperamentem artysty, owym nastrojem umysłu, który nabytki, wyniesione ze studyów, przetapia i wybija na monetę, przejawiając się w tej właśnie czynności, jako styl. Bo czemże jest styl, jeżeli nie zmysłowem odbiciem temperamentu, środkiem, za pomocą którego autor zmusza oko czytelnika do widzenia rzeczy takimi, jakimi on sam je widział? Styl stanowi różnicę między obrazem, artystycznie zgodnym z prawdą, a udatną fotografią, styl zaś u Flauberta przebijał się w każdym szczególe.

Zaledwie zebrał był spostrzeżenia, ukończył był stu-

dya przedwstępne, których wymagało dane dzieło, a już przestawały go one zajmować, jako takie. Teraz szło o to by napisać dzieło językiem skończonym. I język stawał się wszystkim, zapiski poprzednio porobione stawały mu się obojętne, podrzędne. Mawiał, że dokładność, sumienność jego nie są żadną zasługą: są tylko dowodem rzetelności, którą winien jest autor ogółowi; prawdziwość sama przez się nie ma nic wspólnego ze sztuką; nie, — głosił grzmiącym głosem, wywijając rękoma - jedyną ważną i wieczną rzeczą jest dobrze zbudowane zdanie, zdanie, mające ręce i nogi, powiązane z poprzedniem i następnem i mile pieszczące ucho, gdy je sobie ktoś głośno odczyta. Tak więc pisał codziennie, po kawałeczku, najwyżej — kilka stron, ważył każdy wyraz, by uniknąć powtórzeń, rymów, szorstkości, prześladował powtarzający się wyraz z odległości trzydziestu, czterdziestu wierszy, nie znosił bodaj powtórzenia jednej sylaby w *jednem* zdaniu. Często gniewała go jakaś litera; szukał więc słów, które jej nie zawierały, nieraz uganiał się za „r, s,“ gdy potrzebował łomoczącego dźwięku. Potem odczytywał sobie ustęp napisany, odśpiewywał go sobie swoim stentorowym głosem tak, że ludzie częstokroć stawali przed jego domem. Wielu zwało go adwokatem, sądząc, że w ten sposób ćwiczy się w krasomówstwie sądowem.

Przechodził męczarnie, dążąc do doskonałości. Były to bóle porodowe, znane każdemu autorowi; u niego występowały jednak tak boleśnie, że zrywał się, krzycząc, wymyślając sam sobie: głupcze, idyoto! Bo zaledwie pokonał był jedną wątpliwość, a już powstawała inna. Siedział przy biurku swoim, niby zamagnetyzowany, pogrążony, zatopiony w cichej rozwadze. Turgeniew, wierny i blizki przyjaciel Flauberta, twierdził że wzruszającym był widok tego najniecierpliwszego człowieka, walczącego tak cierpliwie z językiem. Przez cały dzień, bez przerwy, pracował raz nad jedną jedyną stronicą w ostatniej swojej powieści, wreszcie wyszedł, by się posilić; wróciwszy wieczorem,

położył się, i jął odczytywać ową stronicę, chcąc się nią nacieszyć — nagle jednak wydała mu się złą: przeszło pięćdziesięcioletni Flaubert wyskakuje z łóżka w koszuli, zaczyna stronę tę przerabiać, i przerabia, przerabia ją przez całą noc, poczęści przy biurku, poczęści, gdy zimno zanadto dokuczyło, w łóżku.

Jakżeż on kochał ten język swój i jak go przeklinał! Czyż to nie charakterystyczne, że w „Madame Bovary,“ zapomina się raz jeden, przemawiając we własnem imieniu wtedy, kiedy wobec obojętności Raula dla oświadczeń miłosnych Emmy, brzmiających prosto, ale wypływających z namiętnego, prawdziwego uczucia, woła prawie oburzony: „Jak gdyby pełnia duszy nie wylewała się czasem w postaci pustych porównań, jak gdyby człowiek zdolny był podać dokładną miarę swoich potrzeb, swoich wyobrażeń i cierpień swoich, kiedy mowa ludzka jest pękniętym kołtem, na którym wybijamy melodye, brzmiące tak, jak gdybyśmy niedźwiedzim do tańca grali, podczas gdy pragnieniem naszym jest wzruszyć gwiazdy.“

Podobna skarga z podobnych ust jest jednak tem, czom wydaje się ludzkiemu słowu:—jest miarą bolesnego dążenia wielkiego stylisty do doskonałości artystycznej.

Dążenie takie, gdy przejawilo się w sztuce—nie zginie. Żaden z kapłanów sztuki, który pisał po Flaubercie a pojmował swój ideał autorski, nie mógł ze spokojnem sumieniem mniejszych dla siebie samego stawiać wymagań, aniżeli Flaubert. Dlatego przyjaciele, powinowaci duchowi, uczniowie Flauberta najsurowszymi i najoryginalniejszymi są stylistami naszego wieku.

Nie sądźmy, iżby sam Flaubert teoretycznie sprzyjał oryginalności stylu. Wierzył naiwnie w jeden, jedyny, idealny, absolutnie prawidłowy styl. Zwał ten styl, który pragnął zrealizować, stylem zupełnie nieosobistym, ponieważ tenże był tylko wyrazem jego własnej indywidualności, a onej w pismach swoich nie dostrzegał.

Guy de Maupassant rzekł raz dowcipnie, że utarte

zdanie: „Styl — to człowiek“ dałoby się w stosunku do Flauberta odwrócić w ten sposób: „On jest owym człowiekiem, który był stylem.“ Flaubert był, że tak powiem, uosobionym stylem. Nie jest to wcale okolicznością nieważną, lub obojętną, że autor, będący pierwszym przedstawicielem nowoczesnego kierunku i nowoczesnej formuły literatury francuzkiej, nie jest bynajmniej naśladowcą przypaddingowej rzeczywistości, nie jest fotografem (bo tak zazwyczaj brzmi zarzut) ale przeciwnie — jest artystą bez skazy.

IV.

Flaubert nigdy sam ogółowi o sobie niczego nie opowiadał. Milczał zarówno o swoich zasadach artystycznych, jak i o szczegółach ze swego życia prywatnego. Wobec tego należy badać wszystkie otworem stojące a wiodące do jego wnętrza drogi; jedną z najbliższych i najlepszych jest dokładne przestudyowanie dzieł jego serdecznego przyjaciela i współszermierza, Ludwika Bouilhet. Obaj ci męźowie z pozoru wydają się różni pod względem usposobienia i pod względem zdolności. Flaubert stanowi epokę w literaturze francuzkiej, Bouilhet był i jest poetą, drugo leb trzeciorzędnym; Flaubert był powieściopisarzem, Bouilhet—lirykiem i dramatykiem: lecz różnice te nie wpływają na przyjaciół. Kochali się, bo łączyły ich węzły pokrewieństwa duchowego; nie bez słusznej przyczyny Flaubert poświęcił Bouilhetowi pierwsze swoje dzieło, Bouilhet zaś Flaubertowi—wszystkie najlepsze swoje utwory. Uważne porównywanie wykazuje tak wydatne analogie pomiędzy poezjami Bouilhet'a a prozaicznymi utworami Flauberta, że zarazem zaostrza wzrok na dostrzeżenie więcej ukrytych odrębności tego autora.

Jednym z najoryginalniejszych poematów Bouilheta

są „Les fossiles.” Zaczyna się on od wspaniałego obrazu okolic przedpotopowych i życia zwierząt owoczesnych, poczem w formie poetyckiej a w duchu naukowym przedstawioną jest historia rozwoju ziemi aż do pojawienia się pierwszej pary ludzi. Poemat kończy się wizją ludzkości przyszłej.

To upodobanie do przedmiotów kolosalnych, przedziwnych, niezwykłych spotykamy też u autora „Salammbô;” w odkopywaniu znikłych narodów i wierzeń Flaubert złożył dowód tej samej predylekcyi dla zakamieniałości, jaką widzimy u Bouilheta, wreszcie u Flauberta przejawia się wszędzie ta sama skłonność, którą odznacza się jego przyjacieli, skłonność do łączenia wiedzy i poezyi w jedno.

Flaubert badał literatury klasyczne i semickie, Bouilhet studyował język chiński i w długim szeregu poematów opracowywał tematy chińskie. Obaj pragnęli za pomocą tych badań i tych prób poetyckich wymknąć się ze szpon stulecia, do którego mieli wstręt, obaj zaś nieświadomie szli za przykładem Goethego. Lecz nadto obaj zadawali tym sposobem wspólny popęd: chęć wykazania czytelnikowi rywalizacyi wszystkich form życiowych, chęć pozbawienia go pychy z tego „że i do jakich wspaniałych doszliśmy rezultatów,” chęć wzbudzenia w nim pojęcia, że, gdy po upływie tysiącleci odkopią i odmalują naszą dzisiejszą kulturę, kultura ta wyda się przyszłym ludziom o mało co mądrzejszą, aniżeli nam—czasy dawne.

Obaj pragnęli odtworzyć dawny świat w jego historycznej i przedhistorycznej czystości, bez mącących nowoczesnych przymieszek i nie cofali się przed żadną trudnością. Jak gdyby odmalowanie świata przedpotopowego z jego dziwną roślinnością i bezkształtną, wspaniałą fauną samo przez się nie dość było trudnem, Bouilhet nadto pozbawił się wszystkich wyrażeń, przypominających idee nowoczesne. Opisuje pterodaktyle, ichtyosaury i plesiosaury, mamuty i mastodonty, nie wymieniając ich nazwań; poznaje się okazy te po ich kształtach, po chodzie, po ich

zachowaniu się. Podobnie i Flaubert powstrzymuje się w „Salammbô“ od uczynienia najdrobniejszej bodaj alluzji do świata nowoczesnego; wydaje się, jakoby autor świata tego nie znał, albo też że zapomniał, iż świat taki istnieje. Obiektywność artystyczna łączy się tu z obiektywnością naukową.

Ten rys jest u obu autorów—zasadniczym. Świadomie lub nieświadomie kierowali się nową ideą: ideą o stosunku poezji do nauki. Pragnęli obaj wedle sił przyłożyć się do tego, by powstała poezya, zbudowana całkowicie na podstawie naukowej.

Bouilhet wyznał sam, że najwyższem jego pragnieniem było napisanie poematu, któryby przedstawił rezultaty nowoczesnej nauki i stał się dla naszych czasów tem, czem dla starożytności był przedziwny poemat Lukrecjusza „De rerum natura.“ Flaubert oczywiście marzył o czemś podobnem. Lecz życzenie to otrzymywało u niego piętno więcej określone, wskutek jego nienawiści do ludzkiej głupoty. Urzeczywistnił je negatywnie pod dwiema różnemi formami w utworze— „Pokusy św. Antoniego,” gdzie wszystkie religijne i moralne systemy ludzkości wciela w dzikie halucynacye pustelnika—i w ostatniem swoim opowiadaniu, „Bouvard i Pécuchet,” gdzie niezliczone błędy i pomyłki dwóch biednych głupców pozwalają autorowi przedstawić rodzaj encyklopedyi wszystkich dziedzin wiedzy ludzkiej, których Bouvard i Pécuchet się chwytają. „Pokusy św. Antoniego“ są obrazem tragedyi ducha ludzkiego; duch ludzki objawia się tu we wspaniałym, szalonym, skarg pełnym obłądzie, niby król Lear pustyni—ziemi. „Bouvard i Pécuchet“ jest karykaturą, obrazem naiwnej niewiedzy, dyletanckiego partactwa we wszystkich gałęziach wiedzy i techniki. Jest to dzieło pośmiertne, tylko pierwsza jego część jest (mniej więcej) skończoną; charakterystycznym w najwyższym stopniu jest jednak plan dzieła. W celu uzupełnienia obrazu powszechnej głupoty, Flaubert zamierzał dołączyć do tej pierwszej części—drugą, w której dwa te

śmieszne stworzenia, kończąc karierę swoją tak, jak ją rozpoczęły, jako pisarze—wpadają na pomysł przepisania i zebrania wszystkich niedorzeczności najwięcej znanych autorów (nie wyłączając pana Flauberta) w jeden tom i pomysł ten wykonywują.

Tak więc Flaubert, jak i Bouilhet, w pracach swoich szli za potężnym popędem, który zmuszał ich do składania w dziełach rezultatów wiedzy nowoczesnej, pod taką lub inną, pozytywną lub negatywną formą; — do obu odnieść można to, co Flaubert powiedział o Bouilhecie: zasadniczą myślą, genialnym pierwiastkiem ich ducha jest pewien rodzaj naturalizmu, przypominający styl Odrodzenia. Ale podczas gdy Bouilhet zużył najlepsze swoje siły na tworzenie przeciętnych, tradycyjno-romantycznych dramatów, Flaubert w żadnym dziele nie stawia ołtarzy tradycji, przeciwnie, każde poprzedza poważną, naukową pracą; dla tego też tylko u niego stosunek między poezją a nauką jest nerwem, najciekawszą cechą jego utworów.

V.

Zdaje się, jakoby obecnie kończyły się owe czasy kiedy to powieściopisarz siadał sobie pewnego pięknego dnia nad arkuszem białego papieru i zabierał się do pisania swojego utworu.

Przynajmniej Flaubert wprowadził do produkcji poetyckiej metodę, zbliżającą produkcję tę bardzo do—naukowej. Dla pozyskania jednego wyjaśnienia, dotyczącego danego materiału, spędzał całe tygodnie w bibliotekach; przeglądał stopy sztychów w celu zorientowania się co do kostyumów i układu jakiejś dawniejszej generacji. Przed napisaniem „Salammbô” przestudował 98 tomów dawnej i nowej literatury, poczem przedsięwziął podróż do Tunisu,

w celu badania krajobrazów i pomników starożytnej Kartaginy. Co więcej, gwoli krajobrazów fantastycznych jak np. w „Legiendzie o św. Julianie,” zwiedzał okolice, które mniej więcej mogły mu dać wrażenie, o jakim marzył.

Skreśliwszy plan powieści, zaczynał szukać dokumentów do każdego rozdziału z osobna, każdy rozdział miał swoją mapę — ta zaś wypełniała się z wolna, stopniowo. Przystudiował cały zbiór „Charivari” z epoki Ludwika Filipa, by włożyć w usta cygana Hussoneta (*Education sentimentale*) dowcipy w stylu owego okresu. Dla napisania 30 stron o uprawie roli w „Bouvard i Pécuchet” przewertował nie mniej, nie więcej, tylko 107 tomów. Notatki, które poczynił do tej ostatniej powieści, dałyby w druku z pewnością pięć tomów in-octavo.

Nieraz, podczas takich studyów przedwstępnych, zapominał prawdopodobnie o powieści, którą miał na oku; a myślał poprostu o przysporzeniu sobie wiadomości. Pragnienie to miłował prawie narówni z chęcią wykształcenia w sobie treści swego ducha, albo — właściwiej mówiąc, miłość ta wzrastała stopniowo.

Badając dzieła Flauberta w porządku chronologicznym, widzimy, że punkt ciężkości przechodzi coraz wyraźniej z pierwiastku poetyckiego w pierwiastek naukowy, albo innymi słowy, widzimy, że z żywiołów ludzkich psychicznych, przeniesionym zostaje w zewnętrzne, historyczne, techniczne, naukowe szczegóły, którym autor wyznacza niezasłużone miejsce. Flaubertowi groziło zawsze niebezpieczeństwo: mógł się stać nudnym i stawał się nim coraz więcej.

Wychodził ze stanowiska, mojem zdaniem, słusznego: mniemał, że dzisiaj poeta powinien być nie tylko autorem, którego się czyta dla rozrywki, nie tylko powinien być „*maître de plaisir*.” Czuł, że bez balastu naukowego okręt poetycki łatwo wywrócić się może. Lecz powoli, w miarę tego, jak postępował w rozwoju swoim, jał namiętnie szukać trudności, któreby mógł pokonać; chciał wlec ciężary

największe, nieść kamienie najcięższe i stopniowo przeładował okręt tyłu i tak ciężkimi kamieniami, że ten okręt musiał zatonać. Ostatnia jego powieść jest tylko szeregiem, starannie uporządkowanych wyciągów z licznych, najrozmaitszych nauk; jako utwór poetycki, jest prawie do czytania niemożliwa, zasługuje zaś na uwagę tylko jako konsekwentny, ostateczny wyraz wielkiej indywidualności i błędnego poglądu estetycznego.

Ten zwrot ku badaniu szczegółów zewnętrznych nie tylko jest właściwością Flauberta: zwrot ten charakteryzuje całą grupę umysłów, do których Flaubert należy. Źródłem jego jest słuszna niechęć do racjonalistycznego poglądu na człowieka, jako na istotę abstrakcyjną, rozumową i—deterministyczne dążenie naszego wieku do objaśniania duchowego życia jednostki za pomocą danych klimatycznych i za pomocą psychologii ludów. Dążenie to występuje w różnych odcieniach u najznakomitszych rodaków Flauberta, u jego nauczyciela i druha Teofila Gautier, u Renana, u Taine'a, u braci Goncourtów. Mimo wielkich różnic, umysły te wszystkie noszą owo wspólne piętno nowoczesne, nadto zaś mają prawie wszystkie jeszcze jedną niemniej nowoczesną cechę: w ich artystycznie wykończonych dziełach czuć zanadto pracę, wysiłek, które je zrodziły; wskutek tego czytelnik częstokroć doznaje przykrego wrażenia, utwór bowiem wydaje mu się przeładowanym. Renan, do którego uwaga ta najmniej się odnosi, nieraz opisuje szczegółły, nie należące bynajmniej do rzeczy; Gautier jest może jedynym wśród tych wielkich artystów, którego słowa i obrazy zdają się tryskać z jego duszy, a jednak i on rzadko obywał się bez słownika i bez encyklopedyi.

U Flauberta encyklopedia zwolna usuwa zupełnie wzruszenie psychiczne. Gautier z biegiem czasu stawał się coraz mniej poetą, a coraz więcej malarzem; Flaubert stawał się z biegiem lat coraz więcej uczonym, coraz więcej zbieraczem.

Rzućmy okiem na całą jego twórczość od najpierw-

szych początków aż do jej końca, a zobaczymy, że pierwiastek życia, który początkowo wszystko zrasza i zapładnia, powoli odplywa, cofa się, pozostawiając tylko suche, skaliste dno faktów historycznych i przyrodniczych.

W „Madame Bovary” wszystko tętni jeszcze życiem. Opisy są tam rzadkie i krótkie. Nawet opis Rouen, rodzinnego miasta autora,—umieszczony tam, gdzie Emma jedzie dyliżansem na spotkanie Leona, — zawarty jest w kilku wierszach. Nadto opis ten ożywiony jest obrazem mgły, wznoszącej się ku Emmie od tych tysięcy skupionych istnień i mieszającej jej zmysły—jak gdyby ludzie ci wysyłali naprzeciw niej opar owych namiętności swoich, o które ich podejrzywała. Właściwy opis miasta, moment malowniczy, został tu przetopiony zupełnie na psychologię, na wrażenie, które miasto sprawia na bohaterce. To zaś u Flauberta staje się coraz radszem.

W „Salammbô” studia, szczegóły czysto opisowe z konieczności przebijają się silniej. W dziele tym znajdują się wielkie ustępy, które robią raczej wrażenie starej historii lub rozprawy archeologicznej, aniżeli wrażenie powieści i które dlatego nużą. Lecz „Salammbô” pełne jest jeszcze motywów i opisów ogólnie ludzkich. Dla przykładu proszę odczytać rozdział, w którym kapłani, postanowiwszy przebłagać Molocha ofiarą z pierworodnych, udają się do mieszkanka Hamilkara; ten usiłuje z pod władzy ich ocalić syna swego, małego Hannibala. Nastrój, wytworzony w rozdziale tym przez Flauberta, jest takim, jakim był pewnie w mieście punickiem, gdy rozkazem ustanowiono podobną ofiarę: pojedynczy fakt na tle tego nastroju zarysowuje się z niezatartą wyrazistością. Hamilkar wpada do pokoju córki, jedną ręką chwyta Hannibala, drugą sznur, wiąże dziecku ręce i nogi, resztą sznuru zatyka mu usta i wsuwa je pod łóżko. Poczem uderza w dłonie i żąda, by mu przyprowadzić dziecko niewolnika, w wieku 8-iu—9-iu lat; czarne ma mieć włosy i wydatne czoło. Przyprowadzają mu biedne, wychudłe, a jednak odęte dziecko: ciało

tego dziecka jest tak szare, jak łachmany wokół jego bioder. Ogarnia go rozpacz; czy podobna wziąć tego chłopca za Hannibala! Lecz każda chwila jest drogą; mimo wstępu dumny suffet zaczyna myć, trzeć, maścić nędzne dziecię niewolników; odziewa je w purpurę, na ramionach spina szatę sprzączką dyamentową i dziecina uśmiecha się, ciesząc się tym strojem przepyszny, i skacze z radości. Hamilkar wychodzi z dzieckiem. W chwili jednak, gdy z udanym bólem oddaje je w ręce kapłanów Molocho, na trzeciem piętrze domu, pomiędzy słupami z kości słoniowej, ukazuje się Hady, ubogo odziany, strasznie wyglądający człowiek. Wyciąga on ręce i woła: „Dziecko moje!” To piastun mego syna!—objaśnia śpiesznie Hamilkar i, jakby dla skrócenia pożegnania, wypycha kapłanów poza wrota swego domu. Gdy odeszli, posyła owemu niewolnikowi najlepsze z kuchni potrawy, mięsiwo, groch i konfitury. Stary, który dawno już nie jadł, rzuca się na żywność i polyka ją wśród łez. Wróciwszy wieczorem do domu, Hamilkar spostrzega w wielkiej sali, do której przez szpary kopuły wnika światło księżyca, niewolnika: objadł i upił się, teraz śpi, wyciągnąwszy się na marmurowej posadzce. Spogląda na niego i przejmuje go litość jakaś. Końcem nogi podsuwa mu dywan pod głowę.

Ze sytuacji specyficznie kartagińskiej Flaubert wyciągnął tu kwintessencję ogólnoludzką.

„Salammbô” wywołała, jak już wspominałem, niemałe zdziwienie, tem niemniej dla czytelników i dla krytyki była — rozczarowaniem. Ogół nie podzielał upodobania autora do tematów kolosalnych, płomiennych, niechętnie męczył się nad opisami starożytnych maszyn, służących do oblężenia i przypuszczania szturmów, proszono, by napisał nowy jakiś „roman de passion,” nową jakąś historię miłości.

Flaubert uczynił wreszcie zadość tej prośbie, wydając na schyłku roku 1869 najoryginalniejsze i najgłębsze swoje dzieło „L'éducation sentimentale.” Dzieło to doznało najzupełniejszego niepowodzenia. Sympatya publiczności, ozię-

biona przez „Salammbô” odtąd odwraca się od niego całkowicie.

Nowy ten utwór był wogóle nowym rodzajem w literaturze. Nie dający się prawie przetłumaczyć tytuł (chyba „Wychowanie serca”) jest nieprawidłowy; bo nikt i nie zostaje tu wychowywanem; jednak przedmiotem powieści jest życie uczuciowe. Ale autor przedstawia raczej stopniowo wzmagające się stępienie i ostateczny zanik uczucia miłości, aniżeli rozwój tegoż. Tytuł książki powinienby raczej brzmieć: Iluzya miłości i wyniszczenie jej. Jest to jedna z głównych prób Flauberta w celu wydestylowania iluzyi z pragnień i tęsknot zwykłego serca ludzkiego. W „Salammbô” wszystko obraca się wokoło świętej zasłony bogini Tanity. Zasłona ta zwie się: Zaimpf—jest promienna i lekka; miasto, z którego zostaje wykradziona, ginie; człowiek, noszący ją, bezpiecznym jest od pocisków, lecz któkolwiek się nią owinie, zmarnieć musi. Iluzya jest niby ową zasłoną. Jest promienną, jak słońce i lekką jak powiew, daje człowiekowi bezpieczeństwo lunatyka, a pożera go, jak koszula Nessusa.

Rzekłem, że Flaubert wierzył, iż duszę człowieka trawić musi trwająca przez całe życie, a niezaspokojona namiętność miłosna. Taką miłość przedstawia w stosunku Fryderyka do pani Arnoux. Jest to miłość, rumieniąca się wstydem, tłumiona, przejawia się tylko w kilku nierozumnych aktach poświęcenia, jakie Fryderyk ponosi dla męża pani Arnoux, w niedopowiedzianych zapewnieniach o wzajemnej sympatii, zapewnieniach nie prowadzących do niczego, chyba do obietnicy, która następnie zostaje cofniętą, do kilku prób, które zawodzą, a wreszcie po upływie dwudziestu lat do wyznania i do jedyne go uścisku, z którego Fryderyk wyrywa się przestraszony, ponieważ w ciągu tych lat ukochana jego zestarzała się, a siwe jej włosy wstręt w nim wzbudzają.

Odrębność powieści tej bije więcej jeszcze w oczy, aniżeli oryginalność „Madame Bovary;” niema tu ani bo-

hatera, ani nawet bohaterki. W przestarzałym wyrazie „bohater“ tkwi dziedziczna tradycya staromodnej poezyi. Od wieków autorowie zdobili utwory swoje w bohaterów; bohater taki był silny i piękny, wielki w cnotach lub błędach, był przykładem, godnym naśladowania, lub osobnikiem odstrasającym. Tu autor przedstawia młodego człowieka, jakich jest wielu, najwięcej; nie gani i nie żałuje go, opowiada tylko, jak nikle upływa jego życie, jakim gradem spadają na niego rozczarowania, i to nie wielkie, rzadkie rozczarowania, bo w życiu Fryderyka nie zdarza się wogóle nie wielkiego, rzadkiego,—ale rozczarowania małe, stanowiące życie. Długi łańcuch drobnych rozczarowań, przeplecionych pojedynczemi rozczarowaniami większemi, oto jak z ust Flauberta brzmi definicya zwykłego życia ludzkiego. Lecz głównym urokiem tego dzieła nie jest melancholijny nastrój całości. W moich oczach główny urok utworu polega na wdzięku, czystości opisów, mających za przedmiot wielką miłość Fryderyka.

Głębokie zrozumienie marzeń młodego człowieka świadczy o przebytem doświadczeniu. Nigdzie Flaubert nie czerpał mniej z pięciu lub sześciu sztucznych dusz, a więcej—z własnego serca.

Fryderyk kocha bez żadnych ukrytych myśli, bez nadziei na miłość wzajemną, kocha absolutnie, uczuciem, przypominającym uczucie wdzięczności, chciałby oddać się, uczynić z siebie ofiarę dla ukochanej, a uczucie to jest tym silniejsze, że nic go nie łagodzi. Lata mijają i podobne uczucie budzi się w sercu kochanej kobiety. Wiedzą, że należeć do siebie nigdy nie będą, lecz zgadzają się ze sobą w gustach, w sądzie. „Częstokroć jedno z nich, słuchając słów drugiego, wołało: „*Ja także*“ a po chwili i na drugie przychodziła kolej powiedzenia: „*Ja także.*“ I marzy im się, że gdyby taką była wola Opatrzności, życie ich byłoby źródłem miłości, „czemś słodkiem, promiennem, wielkiem, niby drżące światło gwiazd.“

„Zawsze prawie przebywali na świeżem powietrzu, na

na werandzie, a żółtawe jesienne korony drzew wznosiły się przed nimi w różnych kształtach, aż do skraju bladego nieba; albo też siadywali w pawilonie, stojącym na końcu alei, jedynym jego meblem była kanapa, obciągnięta szarem płótnem. Czarne punkty pokrywały całe zwierciadło; ze ścian wiało stęchlizną,—a oni siedzieli, mówiąc o sobie, o innych, o czemkolwiek bądź, tonąc we wzajemnym zachwycie. Od czasu do czasu promienie słońca, wdzierające się przez żaluzye i wznoszące się od podłogi aż do sufitu, wyglądały jak struny wielkiej liry.“

I zdaje mi się, że była to właśnie ta lira stara, prawdziwa; lira z epoki trubadurów i z czasów młodości Flauberta; lira, w której struny tu właśnie uderza.

„L'éducation sentimentale“ ukazało się w epoce ostatnich kryzysów cesarstwa. Rozprzedaż była umiarkowana. Wszystkie pisma orzekły, że jest to książka nudna, a, naturalnie, i niemoralna. Najboleśniej dotknęło Flauberta milczenie, które po wzmiankach owych powszechnie zapanało. Praca siedmioletnia wydała mu się straconą.

Przyczyną takiego obrotu rzeczy było to, że pracował był za wiele. Dla opisania Paryża z lat od 1840—1850 r. przestudyował stare obrazy i stare plany, w myśli odbudował znikłe ulice, przewertował tysiące gazet w celu odczytania referatów o mowach klubowych, opisów życia ulicznego i walk ulicznych. Chciał koniecznie dać dokładny obraz owej epoki i za wiele przyłożył do tego starań. Aparat historyczny nuży. Nienawiść Flauberta do głupoty sprawiła, że przebrał miarę. Do rozrywek, któremi zabawiali się Flaubert i Bouilhet w młodości swojej, należały między innymi o ile możności wierne sprawozdania z mów oficjalnych wogóle, odtwarzanie poematów, wygłoszonych z okazji poświęcenia jakiegoś dzwonu, pogrzebu monarchy, wreszcie kopie mów okolicznościowych, ludowych i t. d. Po śmierci Bouilheta znaleziono całe stosy podobnych rzeczy. W „Madame Bovary“ Flaubert powtórzył całą mowę na-

czelnika biura, wygłoszoną z okazji wystawy rolniczej, z całym jej płatnym zapalem i wszystkimi naiwnościami stylu. W „Education sentimentale” powtarza in extenso hiszpańską mowę z r. 1848. Mowa ta, sama przez się, jest doskonała, ale ani ona, ani zgromadzenie w którym zostaje wypowiedziana, nie mają związku z osobami głównymi. Obraz owej epoki jest zbyt obszerny; tu, podobnie jak w „Salammbô,” piedestał jest za wysokim dla osób, które mają na nim stanąć. Flaubert musiał to sam odczuwać, bo kiedy pracował jeszcze nad „Salammbô,” pisze z goryczą do przyjaciela: „Stydium nad kostyumem sprawia, że zapominamy o duszy. Oddałbym pół ryzy papieru, który w przeciągu pięciu miesięcy zapełniłem notatkami, za to by przez trzy sekundy uczuć się wzruszonym namiętnością moich osób.” Lecz nie umiał należycie, na drugim planie, umieścić opisów okolic, opisów ogólnych stanów i nastrojów. Czuł on, że uczoność coraz bardziej zbliża się do fantazyi i że podobnie jak w mitologii północnej potwór Mondgarm zbliża się coraz bardziej do księżycy, by go wreszcie pochłonąć, tak i uczoność ta pożre wreszcie fantazyę.

Trzy opowiadania: „Proste serce,” „Legenda o św. Julianie Gościnnym” i „Herodias” są małą trylogią arcydzieł: nowella współczesna, legenda średniowieczna i obrazek z czasów starożytnych. „Herodias” daje w stylu „Salammbô” ponury, potężny obraz Palestyny z epoki Jana Chrzciciela. Czytelnik spotyka się tu z ciekawą, nadętą, rozpustną twarzą Witelliusza, zagląającego w martwe oczy odciętej głowy Jana. „Legenda o św. Julianie” jest wzorem odrodzenia się ducha średniowiecznego. Mnich nie napisałby prawdziwszej legiendy chrześcijańskiej. Nic chyba więcej nie odpowiada stylowi legendowemu jak to zakończenie o trędowatym żebraku, który pożera ostatni kęs chleba Julianowego, a wreszcie nietylko kładzie się na łożu Juliana, ale nadto żąda, żeby święty ogrzał go swoim nagiem ciałem. Gdy św. Julian, dawniej ksiązę, w pokorze swojej przychyła się do żądania żebraka, tenże obejmuje

go silnie i w tej samej chwili dzieje się rzecz dziwna; postać żebraka zmienia się, oczy nabierają jasności gwiazd włosy stają się długie i promienne, jak słońce, oddech jego nabiera woni róż, dach chałupy spada i Julian wznosi się w powietrze, oko w oko z Panem Jezusem, który prowadzi go do nieba.

W nowelli „Proste serce” Flaubert opowiedział, że tak powiem, dzieje owej starej, premiowanej sługi z „Madame Bovary.” Jest to wzruszająca opowieść o starej, wyzyskiwanej przez wszystkich, opuszczonej słudze, która wreszcie całą swoją miłość przelewa na papugę; papugę tę stawia ponad wszystko, wydaje jej się ona podobną do gołąbka, uosabiającego na obrazie, w kościele, ducha świętego. Powoli, stopniowo w świadomości jej papuga zaczyna zajmować miejsce ducha świętego. Ptak zdycha. Sługa każe go wypchać. W godzinie swego konania widzi, jak ptak, rozpostarłszy olbrzymie skrzydła, obejmuje ją i niesie ku wrotom raju.—I oto rzewna, głęboka parodia końca legendy. Wszędzie—wizya i iluzya; wobec słabości naszej, zdolności mamienia się i potrzeby pociechy, chwytamy się, tonąc, każdego żdźbła. Tę myśl chciał, zdaje się, wypowiedzieć Flaubert.

Trzy te opowiadki nie doznały powodzenia. Czuć było w nich wzmożenie się uczoności kosztem życia. Nie było tu rozmów żadnych, opowiadania były raczej spisem treści, aniżeli nowellami; autor snadź gardzić zaczynał właściwą formą poetycką. Legenda np. zadziwiała wprost uczonością. Czytelnik domyśla się, ile legend przeczytać musiał Flaubert, by tak dokładnie odtworzyć charakter legendy. Lecz autor nie usiłuje przedstawić rezultatu studyów swoich w pewnej perspektywie. Nie wycina żadnej drogi, żadnej ścieżyny, któraby powiodła czytelnika nowoczesnego do dziewiczych lasów świata legendarnego; las ten gąszczem swoim odpiera wszelki swobodny rzut oka. Opowiadanie zdaje się być obliczonem nie na zwykłych czytelnika

ków współczesnych, ale na publiczność z wieku trzynastego lub też na bardzo subtelnych znawców.

VI.

Rok 1874 przyniósł wreszcie dzieło, które sam Flaubert uważa za główną swoją pracę. Jest to owoc dwudziestoletnich studyów, utwór, najwybitniej określający ducha autora, — dzieło przedziwne. Kiedy gruchnęła wieść, że powieściopisarz francuski opisał „Pokusy św. Antoniego,” dziewięć dziesiątych ogółu nie wątpiło, że tytuł ten należy pojmować jako tytuł żartobliwy lub symboliczny. Któż mógł się spodziewać, że książka ta na seryo ma za przedmiot pokusy starego egipskiego pustelnika?

Nigdy jeszcze żaden powieściopisarz, żaden poeta nie zdobył się na coś podobnego. Wprawdzie Goethe napisał „Klasyczną noc Walpurgii” Byron, w drugim akcie „Kaina” dał wzór dla szczegółów, Turgeniew w „Wizyach” po mistrzowsku, w szczupłych ramkach, opracował temat trochę pokrewny; ale nikt, nikt zgola nie napisał jeszcze dramatu w siedmiu częściach, dramatu, składającego się z sążnistego monologu, a raczej z drobiazgowego przedstawienia halucynacyi jednego człowieka, w przeciągu jednej strasznej nocy. A jednak dzieło to, chybione wprawdzie, ma w melancholijnej monotonności swojej cichą jakąś wielkość, nosi piętno stanowczo tak nowoczesne, jak mało który utwór literatury francuskiej.

Św. Antoni stoi na progu swojej chaty, na jakiejś górze egipskiej. Przed nim wznosi się wielki krzyż, stara palma pochyla się nad przepaścią. Nil u stóp góry tworzy jezioro. Słońce zachodzi. Pustelnik zmęczony jest dniem, spędzonym na poście, pracy i samodręczeniu się; z zapadającym mrokiem upadają jego siły duchowe. Ogarnia go

marzycielska tęsknota za światem zewnętrznym. Nęcą, męczą go wspomnienia: już to rozkoszne, już dumne, już sielankowe.

Najpierw tęskni Antoni za młodością swoją, za Amonaryą, młodą dziewczką, którą niegdyś kochał; wspomina swego miłego ucznia Hilariona, który go opuścił; przeklina swoje życie samotne. Ptaki wędrowne, przelatujące ponad jego głową, budzą w nim pragnienie ulecenia w dal, jak one. Żalem przejmuje go jego dola, zaczyna skarżyć się i jęczeć. Dlaczego nie został w celji mnichem spokojnym, dlaczego nie obrał sobie spokojnego, pożytecznego życia kapłana. Chciałby być gramatykiem lub filozofem, celnikiem przy jakimś moście, bogatym, żonatym kupcem, lub walecznym, dzielnym żołnierzem; mógłby wtedy wyładować swoje siły fizyczne. Rozpacza nad swoim położeniem, tonie we łzach, szuka pociechy i spokoju w Piśmie świętem. Lecz w życiu apostołów trafia na ustęp, w którym powiedziano jest, że Piotrowi wolno było jeść wszystkie zwierzęta, czyste i nieczyste — podczas gdy on, Antoni, dręczy się surowym ascetyzmem: w Starym testamencie czyta, jako żydom dano prawo zabijania wszystkich swoich wrogów, podczas gdy on, Antoni, przebaczać ma wrogom swoim; czyta o Nabuchodonozorze i zazdrości mu uczt jego;—czyta o Ezechiaszu i przejmuje go dreszcz żądzdy na myśl o jego drogocennych pachnidłach i skarbach złota; czyta o pięknej królowej Sabie i zapytuje się, jak spodziewać się mogła, że skusić zdoła mądrego Salomona, i zdaje mu się, jakoby dwa cienie, które ramiona krzyża rzucają na ziemię, zbliżały się do siebie, niby dwa rogi. Modli się do Boga i cienie powracają znown na dawne miejsca. Naprawdę chce być pokornym, serce jego pyszni się długiemi męczeństwem, w dumę rośnie na myśl, że wsząd splywa na niego sława, że nawet sam cesarz trzykrotnie pisał do niego; potem spostrzega, że dzban jego jest próżny, że chleb pożarły szakale; głód i pragnienie szarpia jego wnętrzości.

Przypomina sobie ową zazdrość i nienawiść, z jaką spotkali go ojcowie kościoła na soborze nicejskim i dusza jego woła o pomstę. Wspomina wielkie panie, które dawniej tak często odwiedzały go w pustyni, przychodziły spowiadać się i błagać, by on, święty, pozwolił im zostać przy sobie. Tak długo tonie w tych marzeniach, że wreszcie wydają mu się rzeczywistością. Widzi patrycyuszki miasta, które zbliżają się ku niemu, niesione w lektykach, gasi pochodnię, by nie widzieć twarzy, lecz teraz dopiero na ciemnym niebie wizye wiram zaczynają przesuwać się przed jego oczami, niby szkarłatne obrazy na tle palisandrowem.

Głosy, wypływające z mroku, ofiarowują mu kobiety, stopy złota, wspaniałe potrawy. To początek pokusy—żądza zwierzęcych popędów. Potem marzy mu się, że jest powiernikiem cesarza, że pierwszym jest ministrem, że w jego ręku wszelka spoczywa władza. Cesarz wieńczy jego głowę własnym dyademem. On, Antoni, mści się straszliwie na wrogach swoich, na wrogach kościoła, we krwi ich brodzi; nagle znajduje się na uczcie u Nabuchodonozora, gdzie potrawy i napoje tworzą góry i rzeki całe. Cesarz, zdobny w drogie kamienie, wonnymi namaszczony olejkami, siedzi na tronie; Antoni wyczytuje z czoła jego pyszne, zuchwałe myśli. Przenika go nawskróś do tego stopnia, że nagle sam staje się Nabuchodonozorem; wśród rozpusty tej sam ucuwa pragnienie bytu zwierzęcego, rzuca się na czworaki, ryczy jak bawół; poczem dłoń trze o kamień i budzi się. Biczuje się, karząc się za te wizye; biczuje się tak długo, aż ból staje się rozkoszą. Przed nim pojawia się królowa Saba: włosy jej pokrywa błękitny puder, złotem i kamieniami połyskują jej szaty; kusi go z dziką kokieterią; wie Antoni, że ona wcieleniem jest wszystkich kobiet; wie, że gdy palcem jednym dotknie jej ramię, prąd ognisty popłynie przez jego żyły; ona stoi, wonna wszystkiem pachnidłem Wschodu; w płomiennej żądzy Antoni wyciąga ku niej ramiona—lecz w tejże chwili opa-

nowuje się, każąc jej odejść. Saba wraz z orszakiem swoim, znika. Potem dyabeł ukazuje mu się w postaci dawnego jego ucznia Hilariona, by zachwiać go w wierze.

Mały, wywiędły Hilarion zwraca mu, ku wielkiemu jego strachowi, uwagę na to, że on, Antoni, w wyobraźni używa rozkoszy, których wyrzeka się w rzeczywistości, objaśnia mu, że Bóg nie jest Molochem, potępiającym użycie, że dążenie ku pojęciu Boga większą ma wartość od tych samo-udręczeń. Wskazuje mu przedewszystkiem na sprzeczności między Starym i Nowym testamentem, potem na sprzeczności Nowego testamentu. I Hilarion rośnie. W mózgu Antoniego budzą się wspomnienia o wszystkich owych kacerstwach, które słyszał w Aleksandryi i w innych miastach, a którym przez jakiś czas opierał się zwyciężko. Setki, setki herezyi pierwszych sekt chrześcijańskich, poglądy, z których jeden potworniejszym jest od drugiego, wpadają teraz w jego ucho krzykiem samych kacerzy. Wyją na niego, niby hyeny. Każdy z nich spluwa na niego szaleem swoim. Hysteryczne kobiety i kochanki męczenników rzucają się, jęcząc, na spopielone ciała umarłych. Antoni widzi kacerzy, którzy się sami kastrują, innych, którzy palą się sami. Apolloniusz z Tyru objawia mu się jako cudotwórca, w niczem nie ustępujący Chrystusowi. I Hilarion rośnie coraz więcej. Po kacerzach pojawia się kolosalny pochód bogów różnych religii; są tam wszystkie bogi, począwszy od szkaradnych i dziwacznych bożków z kamienia i drzewa aż do krwawych bogów Wschodu i pięknych bogów Hellady. Przesuwają się i z okrzykiem skargi staczają się w wielką nicość. Antoni widzi bożków omdlewających, innych, których wir unosi, innych jeszcze zmiażdżonych, rozdartych, spadających w czarną otchłań, wreszcie takich, co się w mgłę rozplývają lub z własnej umierają ręki. Zpod nich wyłania się Buddha: wszystko, co mówi o sobie, dziwnie jest podobnem do historii Zbawiciela. Wreszcie Crepitus, rzymski bóg trawienia i Jehowa, bóg Zastępów, skokiem giną w przepaści.

Następuje straszliwa cisza, głęboka noc.

— Znikli wszyscy—mówi Antoni.

— Jam został—odpowiada głos jakiś.

I staje przed nim Hilarion, jeszcze daleko większy, jasny, piękny jak archanioł, promienny jak słońce, a tak wysoki, że Antoni w tył odchylić musi głowę, by mózgo zobaczyć.

— Kto ty?

Hilarion odpowiada: „Państwo moje wielkiem jest, jak świat cały, a żądza moja nie ma granic. Wciąż kroczę naprzód, zrzucając pęta z ducha, wążąc światy, bez bojaźni, bez miłości i bez bogów. Zwą mnie wiedzą.”

Antoni cofa się przestraszony: — Tyś raczej dyabłem jest!

— Chcesz go zobaczyć? - Ukazuje się kopyto końskie, dyabeł podnosi świętego na rogi swoje i prowadzi go po przez przestrzeń, przez niebo nowoczesnej wiedzy, kędy ciała wszechświata tak liczne są, jak ziarnka pyłu. I Antoni myślą rozszerza firmament.—Wyżej, wyżej! woła. Nieskończoność objawia się jego oczom. Trwożliwie zapytuje dyabła o Boga; dyabeł odpowiada mu nowemi wątpliwościami: „To, co zwiesz formą, jest może tylko pomyłką zmysłów twoich; co zwiesz substancją, jest może tylko urojeniem myśli twojej. Kto wie, azali świat nie jest wiecznym potokiem rzeczy i zdarzeń, azali pozór nie jest prawdą, illuzya — jedyną rzeczywistością! — Módl się do mnie!— wola nagle — przeklnij mamidło, które dotychczas było ci świętością!—Dyabeł znika i Antoni budzi się, leżąc nad brzegiem przepaści.

Lecz zęby mu dzwonią, czuje się chorym, ani wody, ani chleba nie ma w chacie; halucynacye pojawiają się. Myśl jego tonie w krainie zwierząt bajecznych, w krainie fantastycznych potworów świata. Znajduje się na jakimś wybrzeżu wśród mieszkańców i roślin morza i ziemi; nie umie odróżnić zwierząt od roślin; wijące się rośliny wydają mu się węzami; świat roślin i kamieni bierze za świat

ludzi, drzewo babilońskie „Dedanu” pokryte jest głowami ludzkimi, zamiast owocem; kamyki wyglądają jak mózgi, dyamenty świecą się blaskiem oczu. Antoni ucuwa pan-teistyczną tęsknotę za zlaniem się z wszechświatem i wola:

„Fruwałbym, pływałbym, czekałbym, byłbym i ry-
czałbym. Chciałbym mieć skrzydła, pancierz z łusk, skorupę, dziób, chciałbym wieć się, dzielić się, być we wszystkim, unosić się jak woń, rozwijać się jak roślina, dźwięczeć jak ton, jak światło jaśnieć, kryć się pod wszystkimi formami, wnikać w atom każdy!”

Noc mija. Więc była to znowu tylko zhora. Słońce podnosi się i w tarczy słonecznej ukazuje nam się oblicze Chrystusa. Poczem słyszemy ostatnią dyskretną ironię poety: Antoni robi znak krzyża i kończy przerwana przez wize modlitwę.

W poemacie tym przejawia się cały Flaubert taki, jakim jest istotnie: autor, z ciężką krwią, z fantazyą ponurą, z uczciwością, która rubasznie się narzuca, z potrzebą niwelowania starych i nowych iluzji, starych i nowych wierzeń i przesądów. Legendę o św. Antonim wybrał dla tego, że znalazł w niej materyał, dotyczący starożytności i Wschodu, który lubił. Za pomocą legendy tej chciał ulżyć swojemu sercu, wypowiedzieć chciał ludzkości gorzkie prawdy. Mógł tu zużytkować wielkie miasta i krajobrazy Egiptu, jako tło, mógł aż do zbytku używać barw świecących i kolosalnych form. A nie przedstawiał w legendzie bezsilności i głupoty jednego społeczeństwa: malował głupotę i bezsilność całego świata; wykazał zupełnie obiektywnie ludzkości, jako o każdej godzinie swego żywota aż po kostki brodziła we krwi i w brudzie i wskazał jej na wiedzę, której lęka się, niby dyabła,—jako na jedyny ratunek.

Myśl to była równie wielką, jak nową; lecz, niestety, przeprowadzenie jej stanowczo nie stoi na wysokości planu. Materyał, wtłoczony w tę książkę, przygniata ją. Nie jest

to utwór poetycki, a poczęści teogonia, poczęści jakiś urywek z historyi kościoła, ujęty w formę psychologii obłądu. Jest tam wyliczanie pojedynczych szczegółów, nużące tak, jak wspinanie się na pionową ścianę góry; niektóre części przystępne są tylko dla uczonych, zwykła publiczność prawie zrozumieć ich nie jest w stanie. Wielki autor powoli zatonął w abstrakcyjnej uczoneści i w abstrakcyjnym stylu. „Smutny to był widok—powiedział trafnie Emil Zola—gdy patrzeć przyszło, jak potężny ten talent kamieniał, ni by postać z mitologii starożytnej. Zwolna, od stóp do pasa, od pasa aż do głowy Flaubert zmieniał się w statwę z marmuru.“

VII.

Zachowałem sobie jedną jeszcze, ostatnią wizję Antoniego, dlatego, że wydaje mi się najdziwniejszą i jest z pewnością własną wizją autora. Gdy bogowie znikli i kończy się podróż w przestrzeni; Antoni na drugim wybrzeżu Nilu spostrzega sfinksa, który wyciąga pazury i kładzie się na brzuchu. Lecz skacząc, fruując, szczekając, ogniem dysząc, bijąc skrzydłami o smoczy swój ogon, krąży wokół niego Chimera. Czem jest Sfinks? Czem, jeżeli nie ową ciemną zagadką, przykutą do ziemi, jeżeli nie wiecznem pytaniem, wiedzą? Czem jest Chimera? Czem, jeżeli nie skrzydlatą wyobraźnią, bującą w przestrzeni i sięgającą gwiazd końcami piór swoich?

Sfinks powiada: „Stój, Chimero! Nie bież tak szybko, tak wysoko nie wzlatuj, nie szczekaj tak głośno! Przystań bić mi płomieniem twoim w oblicze, nie zdołasz przecież roztopić mego granitu.“

Chimera odrzeka: Nigdy nie stanę, nie schwycisz mnie,

straszny Sfinksie! Chimera galopem przebiega labirynt, wlatuje ponad morze, uczepia się płynących obłoków.

Sfinks leży nieruchomie, pazurami znaczy w piasku litery, myśli i rachuje; osłupiałem spojrzeniem spogląda w dal, podczas gdy morze pieni się, kołysze się zboże, przeciągają karawany i miasta rozsypują się w gruzy.

A potem woła: „O Fantazyo! na skrzydłach twoich unieś mnie, wyprowadź mnie z krainy śmiertelnej nudy!”

Chimera odpowiada: „O ty, nieznajomy! zakochana jestem w oczach twoich, krążę wokół ciebie, niby hyena uścisku żądna, weź mnie, zapłodnij mnie!”

Sfinks podnosi się. Lecz Chimera ucieka z obawy, że zmiążdży ją ten ciężar kamienia.—Niepodobna! wzdycha Sfinks, tonąc w piasku.

W scenie tej upatruję ostatnie wyznauie Flauberta, słyszę tłumioną skargę z powodu kalectwa całego dzieła jego życia, a zwłaszcza z powodu kalectwa tego głównego jego utworu. Sfinks i Chimera, wiedza i poezya pożądata się u niego wzajemnie, szukają się, krążą wokół siebie pełne płomiennej tęsknoty i żądry: lecz prawdziwe zapłodnienie poezyi przez wiedzę nie udaje się Flaubertowi nigdy.

Nie dla tego, żeby zasadnicza jego idea była niezdrową lub niewłaściwą. Przeciwnie. Poezya ma przyszłość z pewnością, bo ma przeszłość. Poeci najwięksi Aeschylus, Dante, Szekspir, Goethe posiadali każdy wiedzę swego czasu i złożyli ją w poezyach swoich. Uczoność i wykształcenie naukowe same przez się nie mają jednak wartości poetyckiej. Nigdy nie zastąpią uczucia poetyckiego i artystycznej zdolności kształtowania pomysłów. Gdzie jednak jest uzdolnienie poetyckie, tam badanie praw natury i duszy ludzkiej zaostrza wzrok poety, zaś badanie historii rozszerza jego widnokrąg. Ale w wieku naszym trudno ogarnąć całokształt nowoutworzonej wiedzy i nie zatonać w jej falach, Flaubert zaś nie posiadał owej elementarnej harmonii ducha, która czyni lekkim wszystko, co jest ciężkie i która godzi głębokie sprzeczności świata myśli.

W Paryżu zbyto „La tentation de St. Antoine“ do-
wcipem bulwarowym. Mało kto posiadał cierpliwość do po-
głębienia tego utworu,—publiczność rychło utworzyła sobie
sąd: książka ta była śmiertelnie nudną. Jakżeż autor mógł
myśleć, że coś podobnego zabawi ogół? O, Madame Bova-
ry—to zupełnie co innego! Dlaczegoż nie powtarzał się (jak
wszyscy nędzni autorowie), dlaczegoż nie napisał dziesięciu
innych „Madame Bovary“

Usunął się Flaubert do Croisset, do żywego dotknię-
ty, zamknął się tam na długie miesiące i znowu jął pra-
cować. Starzał się. Śmierć zabrała mu starszych przyjaciół,
George Sand, Teofila Gautier, przyjaciół młodości i braci
w przekonaniach: Ludwika Bouilheta, Feydeau Juliusza
de Goncourta i t. d. Był osamotniony. Zapadł na zdrowiu,
nie mógł chodzić, co więcej nie mógł patrzeć się, że inni
chodzą. Zubożał. Stracił majątek, który w dobroci zawie-
rzył jedynej swojej siostrzenicy, a który mąż tejże w spe-
kulacjach stracił. W ostatnich latach życia nie był wol-
nym od trosk o byt codzienny. Rzadko przyjeżdżał do Pa-
ryża; nawet do ogrodu swego rzadko kiedy zaglądał; od cza-
su do czasu przechadzał się po sypialni i pracowni swojej
i schodził na dół, w celu spożycia jadła.

Umarł w Paryżu w r. 1880, pochowany został nie-
daleko Rouen. Mały orszak, złożony z kilku przyjaciół pa-
ryskich, odprowadził go do grobu. Z Rouen na pogrzeb
nikt nie przybył, bo większość ludności nie znała go wcale,
zaś mniejszości, znającej go, był nienawistnym, jako autor
niereligijny i niemoralny.

Frederik Paludan-Müller.

(1881).

Nieraz słyszałem już od Niemców, władających językiem duńskim, zdanie: „Nie Oehlenschläger, ale Paludan-Müller największym jest poetą duńskim naszego wieku; dziwna, że powszechnie tego nie uznają.”

I nigdy nie uznają, bo tak nie jest. Kto tak mówi, nie odróżnia duchowej wyższości od wyższości poetyckiej, albo też przekłada dojrzałość osobnika nad genialną pierwotność. W leksykonie Meyera czytamy: „Paludan-Müller jest niewątpliwie najznakomitszym poetą duńskim naszego wieku, tak ze względu na bogactwo myśli, jak i ze względu na głębokość swojej moralnej powagi i na piękność formy.“ O ile wątpliwem wydaje mi się twierdzenie powyższe, o tyle niewątpliwem jest, że Paludan-Müller (ur. 7 lutego 1809 r., um. 28 grudnia 1876) więcej niż którykolwiek z nowych poetów duńskich przemawiać musi do serca obcych czytelników, i że głęboki, refleksyjny umysł jego zwłaszcza pokrewnym jest duchowi germańskiemu.

I.

Zamykam oczy i widzę go przed sobą takim, jakim był za życia; widzę jasny uśmiech, którym witał gościa,

słyszę filuterny ton, w jakim podchwytywał jakąś dwuznaczną grę słów w rozmowie, prowadzonej niemal w stylu szekspirowskiego Merkucya. W ostatnich latach życia choroba złamała jego siły, wiek położył swoje piętno na pięknej jego postaci; przypominam go sobie jednak takim świeżym, czerstwym, zdrowym, jakim był, kiedym go poznał.

W sierpniu 1863 r. zobaczyłem go i mówiłem z nim poraz pierwszy. Odbywając pieszą wycieczkę z kilku krewniakami Müllera, zatrzymałem się we Fredensborgu i z bijącym sercem przestąpiłem próg jego letniego mieszkania. Znałem wszystkie jego poezye, do niepokoju mego mieszało się uczucie szczęścia: byłem tak blisko męża, którego z oddali przez tak długi czas widziałem wielkim. Przez chwilę czekaliśmy w niskim, jak zwykle na wsi, pokoju; zdołałem zaledwie rzucić okiem na skromne urządzenie, gdy drzwi z sąsiedniego pokoju otwarły się i wszedł ten, któregośmy szukali. Przywitał nas swoim dziwnie wysokim, delikatnym głosem. Oblicze arystokraty; rysy, jakby rzeźbione ręką mistrza—idealisty; zmysłowe, ruchliwe nozdrza i głębokie, ciemno-niebieskie oczy, okolone brwią ciemną, nadawały twarzy dużo życia; trochę ciężki słuch sprawiał, że twarz ta miała wyraz jakby nadśluchujący, uważny. Na głowie Paludan-Müller nosił wysoką, spiczastą czapkę, nadającą szlachetnej tej twarzy pewne podobieństwo do staro-florenetyńskich portretów; uśmiech czynił usta delikatne, sarkastyczne—podwójnie pięknymi, biała chustka wokoło szyi podnosiła powagę jego postawy; trudno było znaleźć postać więcej dystyngowaną: wyglądał po pańsku a zarazem uprzejmie.

Po pierwszym przywitaniu rozmowa przeszła na temat stosunku piękna w naturze do piękna w sztuce. Paludan-Müller, jako zapalony idealista, twierdził, że w naturze albo wszystko należy uznać za piękne, albo—nic. Był to niby oddźwięk Hegłowskiej nauki o pięknie, jako o wyłącznym dziele rąk ludzkich.

Podczas rozmowy zeszedliśmy do parku zamkowego; on siadł na wybrzeżu jeziora Esromskiego, laską wskazał na wielką, grubą ropuchę i rzekł: Voltaire ma rację, każąc wygłosić ropusze swojej zdanie: „Le beau idéal, c'est ma crapaude.” Cieszył się naiwną jakąś radością, ilekrotnie zdarzała się sposobność do użycia rubasznego, drażliwego zwrotu. W rozmowie jego zauważyłem przeciwieństwa: już to przytaczał słowa abstrakcyjne, uroczyste, takie, od których młode pokolenie było już odwykło, już to bawiło go, gdy myśli swoje ująć mógł we zwrot cyniczny. Tę zmienność tonu spotykamy też w jego poezjach. Ton ten w rozmowie sprawiał dziwne wrażenie: łabędź, płynący z królewską powagą, nagłym ruchem skrzydeł odkrywa niepojęte części ciała swego. Lecz było to właściwie tylko pierwsze wrażenie, które się zatracalo przy bliższem poznaniu Paludan-Müllera; pojmowało się natenczas, że hermelinowa czystość jego natury, wstręt do brudu i płytkości owej epoki, która uczyniła go samotnikiem, uzupełniały się dowcipem, polemiczną filuternością jego ducha, szyderczem spojrzeniem, skierowanym na przedmioty ogólnego podziwu, wreszcie subtelnym zmysłem do komizmu, dzięki któremu Paludan-Müller jest poetą — satyrykiem.

II.

Latem mieszkał we Fredensborgu, zimą w Ny-Adelgade w Kopenhadze; czasem zdawało mi się, jakoby dwójki ten pobyt odpowiadał różnym stronom jego natury i jego poezyi. Był jakby stworzonym dla miejscowości, w której przebywał latem. Cała istota jego miała coś pokrewnego z temi smukłemi, pysznemi alejami, z czystem powietrzem i prawidłową kulturą tego ogrodu. Białe statuy grecko-niegreckich bogów i bogiń przypominały jego mito-

logiczne poematy i harmonizowały z naturą poety, który tylokrotnie podpatrzył był i opisał Wenereę i Aurorę— w rannym negliżu. Mimo wielkich i rzadkich przymiotów poetyckich, brakło Paludan-Müllerowi naiwności w poezyi; właściwie nie był on nigdy wieszczem natury, dlatego ogród nadawał się więcej do jego nastroju poetyckiego, aniżeli las. Lubił mały zamek, do którego rychło wprowadziła się nowa rodzina królewska. Jak niewielu ze współczesnych był Paludan-Müller wiernym rządowi królewskiemu, był lojalnym, jak mąż z czasów Fryderyka VI. Uważał sobie za szczęście i zaszczyt, gdy czasem odwiedziły go młode księżniczki; uprzejmością i prostotą swoją zjednały sobie jego serce; był niezmiernie uradowany, kiedy pewnego dnia księżniczka Dagmara ofiarowała mu podobiznę swoją, podpisaną kilkoma grzecznymi słowami. Wreszcie miejscowość ta nadawała się do samotnego życia, które było dlań potrzebą. Mieszkał we Fredensborgu na długi czas przed przybyciem i na długi czas po odjeździe innych letników z Kopenhagi; opuszczał miasto z chwilą, kiedy kalendarz zapowiadał wiosnę, a powracał do miasta dopiero wtedy, gdy pospadały ostatnie liście. Takim więc sposobem mógł dowoli użyć samotności.

W Kopenhadze, zimą, mieszkał w najrozmaitszym otoczeniu. Ulica, którą sobie obrał, leżała w jednej z najgorszych podówczas, w jednej z najwięcej osławionych dzielnic. Prawdopodobnie nieszczególne stosunki majątkowe, skłoniły go do zamieszkania w tych stronach. Dziwny to był skład rzeczy: czysty, surowy twórca „Kalanusa” nie przestąpił nigdy wieczorem progu swego domu bez konieczności patrzenia się na liczne, głośnie świadectwa sromoty i nędzy ludzkiej. Nieraz widywałem go wieczorem w tych zaułkach, jak szedł, wsparty o swoją laskę, nie oglądając się ani na prawo, ani na lewo, — szedł, mijając liczne, gminne, wrzaskliwe pary. Myślałem sobie natenczas, że twórca „Kalanusa” jest zarazem ojcem „Adama Homo,” i—czyż poeta dzień w dzień nie miał tu przed oczyma figur

z „Adama Homo;“ czyż nie tu znalazł oryginały pięknej Liny i czarnej Fryny? O tyle więc niezupełnie może nie-dorzecznie los wyznaczył Paludan-Müllerowi miejsce w śro-dowisku najnędniejszego, najwstrętniejszego występku Ko-penhagi. Z chwilą jednak, kiedy przestępowano próg je-go mieszkania, zapominało się doprawdy najzupełniej o przykrem sąsiedztwie. Stara, z kośćcami wierna sługa, o której łaski należało dbać, gdyż według żartobliwych słów poety tyranizowała dom cały, otwierała drzwi do mi-luchnego mieszkania, tu zaś duszą wszystkiego był pogodny duch i dobry humor poety.

III.

W rozmowie Paludan-Müller zdradzał niewiele szcze-gółów ze swego życia. Podobnie jak nie udzielał ich pu-blicznie, tak też nie było jego zwyczajem mówić o zdarze-niach osobistych. Wogóle nie był opowiadaczem. Z wiel-kim zajęciem rozpatrywał problematy, lecz fakty, jako ta-kie, zajmowały go tylko w małym stopniu. Mówiąc, rozu-mował, obrazów nie używał; pierwiastki poetyckie strze-laly błyskawicą,—nigdy prawie nie występowały w zwro-cie malowniczym. Nie widziałem Paludan-Müllera nigdy w sytuacji stanowczej, albo bodaj w fazie gwałtownych wzruszeń; nie wiem nawet, czy jego życie zewnętrzne za-wierało kiedykolwiek jakieś sytuacje niebezpieczne, decy-dujące. Zewnętrzne życie ówczesnych poetów duńskich było zazwyczaj dość puste. Wychowywali się w jakiejś uczonej szkole, na uniwersytecie kopenhaskim spędzali kilka lat z daremnem usiłowaniem przyswojenia sobie takiej lub innej wiedzy fachowej, wydawali pierwsze swoje poezye, przed-siębrali większą podróż za granicę i otrzymywali jakiś urząd lub pensję. U niektórych zaznaczyć należy długo-trwałą, uporną walkę o uznanie. Ale w życiu Paludan-Müllera brak nawet tego pierwiastka dramatycznego. Nie

przyjmował udziału w żadnej walce duchowej. Wprawdzie przez jakiś czas nie ceniono go według zasług, ale też nie zapoznawano go nigdy. Życie więc jego zdaje się nie mieć liczniejszych wystających kątów od życia większej części poetów nowoczesnych.

Urodził się w r. 1809 na probostwie, na wyspie Fionii; w r. 1828 został studentem, w 1835 zdał średnio egzamin prawny, ożenił się w r. 1836 i od r. 1838—40 podróżował po środkowej i południowej Europie. W r. 1851 otrzymał szlachectwo (von Danebrog), a w r. 1854 tytuł profesora. Jako człowiek dojrzały był poetą i samotnikiem.

Czem był, jako młodzieniec, można odgadnąć z dzieł jego. Według tego, co słyszałem, wyobrażam sobie, że w życiu towarzyskiem był przedmiotem holdów, że był lwem, czczonym na pańskich dworach w Fionii; opowiadano mi, że posiadał taki humor i taką zdolność improwizowania, iż czasem dla zabawienia towarzystwa wymyślał całe sztuki, grając je zupełnie solo, i biegając z jednego końca zaimprovizowanej sceny na drugi, w celu odpowiedzi na własne swoje repliki. Przypominam sobie nadto, iż słyszałem, jakoby Paludan-Müller w młodości doznał serdecznego bólu wskutek śmierci dziewczyny, którą kochał. W każdym razie szereg smutnych doświadczeń, bez których Paludan-Müller nie zdołałby w trzydziestym pierwszym roku życia napisać pierwszej części swego „Adam Homo,” przytłumił wrodzoną jego wesołość; jako młody człowiek usunął się zupełnie od świata, od życia publicznego i towarzyskiego — oddając się zupełnie ognisku domowemu, sztuce swojej i studjom teologiczno-filozoficznym. Był bezdzietnym, więc i w pożyciu domowem nie odwracało jego uwagi nazewnątrz. W miarę tego, jak rozcinał nici, które go początkowo z otoczeniem wiązały, umysł jego stawał się coraz więcej zrównoważonym, kontemplacyjnym. Z przypadkowych wzmianek, ze słów, które tu i owdzie wymykały mu się w rozmowie,—a nie przypuszczał, jakie wrażenie słowa te wywrzeć musiały na młodego — udało

mi się pojąć, jakiego rodzaju rezultaty Paludan-Müller wyniósł z doświadczenia życiowego i ze znajomości ludzi. Nie były to rezultaty optymistyczne.

Nigdy np. nie zapomnę dnia, kiedy wręczyłem mu egzemplarz pierwszej mojej broszury. „Dziękuję Panu. Miło mi tędzie przeczytać tę książkę. Kiedy mam ją Panu zwrócić?”—Proszę, abyś ją pan zatrzymał. — „Chcesz mi ją podarować. O niewinności! Sam przynosi ludziom swoje książki. Pan dasz ją zapewne i innym?... Nieprawda? Przyjaciołom, bliższym znajomym? Wierz mi pan, że niedługo taktyki tej trzymać się będziesz. Tak postępuje się tylko wtedy, kiedy się jest bardzo młodym.“ Później podobna replika wywołała z mojej strony opozycję, mniej więcej taką, jak zimna, krwawa ironia w utworze „Adam Homo;” później lepiej poznałem iluzję i źródło, z którego tryskają;—dziś poglądy Paludan-Müllera wydają mi się wprost naturalnymi.

Gryząca podejrzliwość, z którą nieraz się wypowiadał, wzruszała raczej, ale nie była przykrą. Paludan-Müller nie był bowiem podejrzliwym tam, gdzie szło o niego; nie dowierzał tam, gdzie szło o tych, których kochał. Obawiał się zawsze, aby źli ludzie, zwłaszcza zaś zepsute kobiety nie przyprawiły o zgubę jego ulubieńców, nie szczydził więc przestroż. Rady jego były mieszaniną owego nawpół mieszczańskiego, nawpół chrześcijańskiego egoizmu i prawidłowej moralności, tak rozsądnej a tak niechętnie przez młodzież słuchanej. Raz np. w roku 1867, powiedział: „Co pan opowiadasz? Jakieś włoskie damy, u których w Paryżu często bywałeś, zaprosiły cię, abyś podczas wystawy u nich zamieszkał? Nie powinieneś pan przyjąć tego zaproszenia!—Dlaczegoż nie? Zapewniam pana, że są to panie nietylko bez zarzutu, ale należące do najwykwintniejszego towarzystwa.“ — Wszystko jedno, wszystko jedno, przecież niczego im nie zarzucam, powiadam tylko, ażebyś pan nie wdawał się z takimi włoskami. Używaj pan czasu i zdolności swoich do *całkowitych* stosunków; ow-

szem; należy siać, gdzie się samemu zbierać będzie; należy poświęcać czas dla matki, siostry, żony itp., dla stosunków całkowitych, wszystko zaś inne jest stratą czasu.” Wypowiedział to bardzo poważnie i tak stanowczo, jak gdyby z góry już bronił się przeciwko argumentom przeciwnym; trochę mnie to gniewało, bo niewinne zaproszenie owych pań—cudzoziemek bynajmniej nie dawało powodu do podobnego wynurzenia; dziś, wspominam je dlatego, że owa podejrzliwość wydaje mi się symptomatem psychicznego stanu, z którego zrodził się „Adam Homo.”

Stosunkowo ta negatywna strona jego usposobienia przejawiała się dość rzadko. Daleko pamiętniejsze zachowałem wrażenia z uprzejmości, gładkości, książęcej dystynkcyi jego natury. Jego stosunek do żony o dziesięć lat odeń starszej był skończeniem rycerskim stosunkiem, podobna rycerskość znamionowała jego obejście względem pań, które w domu jego bywały, a nie odznaczały się zaletami zewnętrznymi. Objawy podziwu i pochlebstwa ze strony kobiet pięknych wcale nań nie działały. Przypominam sobie, że pewna klasycznie piękna kobieta, zdoławszy usiąść obok niego w jakimś towarzystwie, jęła go obsypywać szczeremi i wcale nie bezkrytycznymi pochwałami za „Adama Homo;” nie zyskała jednak tą drogą jego sympatyi, bo później, mówiąc o niej ze mną, rzekł tyle tylko: „Musiała już dobrze nabroić podczas niedługiego swego życia.” I naodwrot—szczególnem ciepłem darzył kobiety skromne, upośledzone. W rodzinie jego znajdowała się jakaś stara, niezamężna ciotka, kobieta przeszło sześćdziesięcioletnia, dobroduszna zapewne i pocziwa, ale bardzo niepokazna. Paludan-Müller był jej rycerzem; zachowywał się w stosunku do niej z wyszukaną uprzejmością, urodziny jej święcił, spraszając do siebie znajomych na obiad, mimo to, że zresztą nigdy tego nie czynił, wreszcie każdym razem w serdecznych słowach wznosił toast za jej zdrowie.

IV.

Frederyk Paludan-Müller był synem biskupa duńskiego, człowieka wysoko, filozoficznie wykształconego. W dzieciństwie po ojcu otrzymał zdolność do refleksyi. Nie należy do grupy Oehlenschlägerowskiej—jak Grundtvig i Ingemann, Heiberg i Paul Wöller, Hauch i Krystyan Winter, Aarestrup i Bødteher. Należy, podobnie jak Henrik Hertz, do koła Heibergowskiego. Niewątpliwie Heiberg jest owym mistrzem, na którym od samego początku wzoruje się Paluden-Müller. Sam mi opowiadał, że w młodości osoba i rozmowa Heiberga zachwycały go w tym stopniu, iż Heiberg nieraz przerywał ciągnącą się późno w noc gawędę słowami: „No, ale jeżeli teraz nie pójdziecie, każę wam posłać tutaj na podłódze!” O poezyi Heiberga mówił z największym ciepłem. Lubił ją dla jej jasności, dla bogactwa myśli i jej romantycznego polotu, cieszył się zawartą w niej satyrą, która poruszała pokrewne struny w jego własnej duszy, zaś spekulatywne jej tendencje harmonizowały z jego skłonnością do opisywania rzeczy o znaczeniu ogólnem, ogólnoludzkim. Jego sądy o innych poetach o tyle tylko są pouczające, o ile rzucają światło na istotę jego własnego talentu. Poeta, tak jak on refleksyę ceniący, nie mógł sympatyzować z Oehlenschlägerem. Kiedy razu pewnego była mowa o Oehlenschlägerze, Paludan-Müller odezwał się z dziwnie zabawną powagą: „Słowem, Oehlenschläger był głupi.” Roześmiałem się i zapytałem: „Więc pan odmawia zupełnie wartości utworowi „Axel i Walburg?” — Odparkł: „Nie przeczę, że jest tam dużo rzeczy ładnych—ale na całość składają się tylko nastroj i uczucie, myśli niema tam żadnych. „*Mysl*,” którą Teofil Gautier określił, jako „ostatni środek, którego się chwyta poeta, kiedy brak mu i namiętności i barw—mysł więc dla Paludan-Müllera była rzeczą główną, jeżeli nie w jego poezyi, to w jego estetyce. Sam starał się zawsze

przedstawić *ideę*, w znaczeniu platonicznem, jako symbol. Dlatego pisał takie utwory, jak „Amor i Psyche,” takie, jak „Adam Homo” i „Ahaswer.” Poezya, nie zawierająca takich rysów ogólnych, symbolistycznych, nie miała dlań wartości. Nie znośił np. nowel z życia wiejskiego, pióra Björnsona: „Takie rzeczy na małą miarę są może wcale ładne. Ale nie uchodzi przecież, zużywać całej książki na opisanie tego, co dzieje się w sercu małej pastuszki.” Oryginalność powyższego twierdzenia tkwi, zdaje się, w tem, że Paludan-Müller nie zarzuca nie opracowaniu, lecz protestuje przeciwko tematowi, jako takiemu, przeciwko upodobaniu w rozwlekłym kreśleniu niewykształconego życia psychicznego. Brak mu było zupełnie zmysłu dla pierwiastków naiwnych. Z drugiej strony miał prawdziwy wstręt do efektów teatralnych, gorąca zaś antypatya w tym kierunku pozwalała mu częstokroć odkrywać rysy teatralne tam, gdzie nie dostrzegł ich nikt inny. Runeberga np. zwał „teatralnym” i z krytyczną pewnością cytował jedną z niewielu strof, w których istotnie u tego poety fińskiego przebija jakaś barwa teatralna. „Jakim teatralnym bohaterem jest jego Saudels!—mówił.

Konia mi dajcie, pójdź do mnie szlachetny Bijou!

Któż tak mówi, jeżeli nie bohater sceniczny? a oto dalszy opis.

Stanał na miejscu i stał nieruchomie
Dumą, spokojem świeciły mu lica
Pogodą — czoło, śmiałością — zrenica—
Promieniał, siedząc na szlachetnym Bijou.

Paludan-Müller nienawidził tonu teatralnego, bo wystrzegał się zawsze wielkości, przejawiającej się w formie estetycznej. W jego oczach wielki Aleksander był małym, a wielkim był indyjski asceta—Kalanus. Wielkość ludzka ześrodkowywała się, zdaniem jego, w wielkości etycznej zaś wielkość etyczna koncentrowała się, jego przekonaniem, w czystości etycznej.

V.

Mimo to, że estetyczne poglądy swoje Paludau-Müller zawdzięcza Heibergowi, to jednak wkrótce utworował sobie własną drogę. Heiberg był tylko moralistą w imię prawdziwego wykształcenia, dobrego tonu i smaku, Paludan-Müller stał się moralistą w imię surowej, religijnej obyczajności. Heiberg bronił chrześcijaństwa heglowsko-spekulatywnego w dziedzinie kwestyi religijnych, Paludan-Müller stał się prawowiernym teologiem. Droga, którą sobie obrał, była prawie równoległą z drogą Kierkegaarda. Nie znaczy to, iżby ten samotnik—myśliciel wpłynął na Paludan-Müllera. Ten ostatni dla Kierkegaarda miał bardzo mało sympatyi, odpychała go jego szeroka, nieklasyczna forma, dla której zalet nie miał uznania i której ścisłego związku z istotą tego autora nie odczuwał. Zmieniony duch czasu wytworzył właśnie tę wspólność duchową dwóch samotników—moralistów. Stopniowo, krok za krokiem, literatura duńska oddaliła się od ideałów okresu oświecenia, które to ideały żyły jeszcze w utworach Oehenschlägera i w popularno naukowych dziełach Hansa Krystyana Oersteda. Krótkotrwałem było życie owych ideałów. Duchownym, który w Danii odpowiadał Schleiermacherowi, był Mynster—lecz przepaść dzieli wolnomyślność Schleiermachera od ortodoksyi Mynstera. Clausen, jedyny teolog, który na początku XIX wieku był jeszcze przedstawicielem racjonalizmu, uchylił się od tegoż wobec budzącej się reakcyi religijnej. Przez jakiś czas zdawało się, jakoby racjonalizm, przekształcony na filozofię religii Hegla i w dalszym ciągu rozwinięty, utrzyma się,—lecz i w tej szacie nie miał powodzenia. Heiberg, stojący na czele tego kierunku, przyłączył się do Martensena, teologa spekulatywnego zpośród prawicy Hegla, zaś Martensen nawrócił się stopniowo zupełnie na ściśle kościelny dogmatyzm. By uwieńczyć ten ruch duchowy, należało tylko wyciągnąć

konsekwencye praktyczne z wiary w dogmaty. Nastąpiło to, gdy pokolenie Oehlenschlägera i Oersteda zrodziło pokolenie Kierkegaarda i Paludan-Müllera.

W dziele Kierkegaarda p. t. „Albo-albo” znajduje się zdanie: „Istnieją poeci, którzy, tworząc, zyskali siebie samych.” Zdanie to można zastosować do Paludan-Müllera. Bo czyż nie należy tak właśnie określić poety, który, tworząc, przeszedł z kokieteryi w prostotę, z błysków inteligencji — w prawdę, z dziedziny mieniących się i połyskujących barw — w dziedzinę przejrzystej jasności, z krainy wdzięku — w krainę wielkości!

Paludan-Müller był początkowo wśród współczesnych poetów duńskich *wirtuozem*. Tematy pierwszych jego utwórów ginęły prawie w trelach humoru i w koloraturowych efektach dowcipu. W komedyi „Miłość przy dworze” (1832 r. przekład niemiecki Zöllera), której pomysł, zapożyczony poczęści u Szekspira, poczęści u Gozzi’ego, poezya pasterska miesza się z dźwiękami lirycznej mowy dworskiej, z grą słów i dowcipem, z tonami entuzjazmu i dzwonekami czapki błazeńskiej: młodość bez trosk, bez planów, lecz talentu pełna wyrzuciła utwór ten ze swego rogu obfitości. W poemacie „Tancerka,” przypominającym zupełnie utwór Byrona „Beppo” albo poemat Musset’a „Ramouna,” widzimy jeszcze swawolniejsze, samowolniejsze wirtuozowstwo; swobodne stanze opowiadają, skarżą, śmieją się, drwią, żartują, przechodząc jedna w drugą z szczebiotliwą zwinnością, niby węże arabeski. Miejsca poważne nie czynią wrażenia takiego, jak gdyby to, o czem mówią, działa się istotnie, satyra pozbawioną jest powagi. To jednak, że zachęta do wierzenia w nieśmiertelność duszy miesza się tu z zachętą do picia herbaty, z ostrzeżeniem przeciwko wodnistym poetom i innymi dziwnymi ostrzeżeniami, jest wynikiem nie tyle lekkomyślności, ile młodzieńczej swawoli, właściwej Paludan Müllerowi od chwili, kiedy poraz pierwszy pędzi i wspina się na oktawie — ulubionej swojej strofie. „Tancerka” jest mieszaniną „esprit” i natchnienia: — mieszanina

ta nie wydała żadnych jasnych barw ani żadnych wyraźnych form. Jest to kompozycya muzyczna, wyrażająca już to lekki taniec radości, już to tęsknotę melancholii— a więc owe stany psychiczne, które w wieku młodzieńczym mają swoje źródło w śmiałych nadziejach, w niepojętym jakimś braku i w lekkomyślnem trwonieniu sił życiowych. Po „Tancerce“ ukazał się w następnym roku utwór „Amor i Psyche,” nowy owoc artystycznego wirtuozowstwa, poemat w najwyższym stopniu harmonijny i powabny, ale nie wpijający jeszcze postaci i obrazów swoich w umysł czytelnika znakami ogaistymi. Jest to muzyka, którą słuchacz pojmuje natychmiast, ale którą prawie równie prędko zapomina; jest to wieczne melodyjne *solo* lub chóralny śpiew geniuszów, zefirów i nimf: jedynym błędem tego śpiewu jest nadmiar artystycznego wykończenia, szlifowania, wygładzenia. Cały ten wielki poemat dramatyczny nie zawiera żadnego rysu oryginalnego, dziwnego—ani w formie, ani w rozwoju akcji, a jednak jakaś odrębność, t. j. niezwykle jakieś podkreślenie, nierówność jakaś, wyszłyby mu stanowczo na korzyść. Technika wzbudza podziw, ale rzadko kiedy zdradza uczucie, dopiero zaś tam, gdzie przebija się uczucie, zaczyna się styl w ściślejszem tego słowa znaczeniu. Nie te części, które są najświetniejsze pod względem metryki, zawierają strofy najżywsze, lecz te—które noszą piętno ducha poetyckiego; piętno takie nosi następująca odpowiedź Troski, w chwili, gdy ta zarzuca ciemną zasłonę na omdlałą Psyche.

Kolebkę, w której dziecina
Śpi obok matki łoża,
Ponury orszak Troski
Zwycięzki, poważnie okrąża
Płacz lica dziecka wykrzywia
Niszcząc uśmiechu świtanie,
Na ustach wraz z pierwszym brzaskiem
Krzyku pojawia się drganie.
Minęły dzieciństwa lata,
Ulecą i chwile młodości

Uwiędnie młodości kwiecie
I przebrzmi piosnka miłości.
Oh, uszły godziny błogie
Szczęśliwej doli godziny,
Z mogiły szczęścia wykwita
Smutek godziny śmierci.

Strofy te zawierają już całą melancholię Paludan-Müllera, melancholię, jemu specyalnie właściwą. Tu już przebija się myśl o śmierci, narazie przelotna; w dalszym rozwoju myśl jego coraz więcej zatrzymuje się na śmierci, aż wreszcie wystąpi, jako miłość dla śmierci w osobach Tytona, Kalanusa, Ahaswera. Już tutaj widzimy, zajęcie się prawami zaniku, przejawiające się widoczniej w późniejszym poemacie p. t. „Śmierć Abla;” widzimy przeświadczenie, że przebrzmiałe szczęście zawiera wszystkie troski śmierci—przekonanie, występujące jawniej w „Tytonie;” widzimy wreszcie uznanie faktu, iż zanik czyha zawsze u progu życia i wesela: stwierdzenie tego poglądu przemawia z wielu jego poematów. Oto np. poemat p. t. „Muzyka taneczna.”

Patrz na słońca złocisty żar
W błękicie, jak igra jego świateł czar,
Patrz, jak w przestrzeni, niły mknący ptak
Chmura, szybując, piękny znaaczy szlak.
Tonów słuchaj,
Śpiewów słuchaj,
Co dźwiękami czystymi
Zpośród liści się wznoszą —
Wszystko to minie,
Zginie.

Kto chce, może uznać, że jest to dźwięk syczący; w uchu Paludan-Müllera nie brzmiał on jednak dysonansem; przeciwnie doznawał zadowolenia, uspokajał się niejako, gdy sobie i innym przypominał nieubłagane, nieuniknione koleje wszystkiego, co jest znikome. Kiedy weszło w zwyczaj wydawanie podobizn ludzi znakomitych z wła-

snoręcznym ich podpisem, Paludan-Müller skreślił u spodu fotografii, która przedstawia go czytającego w książce następujące, charakterystyczne słowa:

Tu napisano, że wszystko na świecie
Wznosi się, a potem upada.
Dlatego wie ten, kto stoi powyżej,
O czem mu myśleć wypada.

A jednak, niesprawiedliwie osądzono dramat „Amor i Psyche” ogólnikiem, twierdząc, że jest on zapowiedzią najpiękniejszych, najgłębszych prac tego autora. Dramat ten odznacza się nadto logicznie i ściśle przeprowadzonym symbolizmem, który zmuł poetę do akuraciejszego urobienia materyału,—i owym szczególnym kolorytem, właściwym wszystkim mitologicznym poematom Paludan-Müllera. Nie jest to jakiś koloryt silny; już to barwy szare na szarem; już światło na tle świetlanem—a jednak poemat nie jest bezbarwnym; jego koloryt składa się z refleksów perłowych, z połysków muszli perłowej, z bladej gry tęczowej, jaką mieni się wewnętrzna część muszli, z której Wenera na powierzchni morza się wzniosła. U Paludan-Müllera Fantasmus maluje obraz Psychy na takiej „perłowobiałej skorupce;“ wyrażenie to jest prawie symbolicznem dla sposobu, jakim poeta sam posługuje się przy odtworzeniu postaci Psychy. Nie są to przecież postacie ziemskie; istotną ich ojczyzną nie jest ziemia, te zaś nawet spośród nich, które, jak Psyche, pochodzenia są ziemskiego, żegnają wreszcie ziemię nazawsze.

Psyche (klękając:)

Geo, ty matko święta
Coś mnie zrodziła i wykarmiła;
Ty, która słowa czułem
Życia mi pieśń wyśpiewałaś,
Posłuchaj: zegna cię dziś twoje dziecię!
Nigdy cię już nie obaczę
Nigdy już nie przestąpię
Miejsce wspomnień szczęśliwych

Tam poza niebios sklepieniem
Zigną wszystkie ziemi bóle

Cała działalność poetycka Paludan-Müllera z tego okresu jest, w gruncie rzeczy, jednym, wspianiem, prze-
różnie cieniowanym żegnaniem się z Geą. Romantyzm nie
był przecież niczem innym; uciekał, stronił od życia, które
bujalo wokół niego i od czasów nieponętnych, które, ku
wielkiemu smutkowi poetów, przypadły na epokę ich ist-
nienia. Paludan-Müller z duszy podzielał niechęć roman-
tyków do ich rzeczywistego otoczenia i do przebywania,
bodaj fantazyą, na ciężkiej, ponurej kuli ziemskiej, wiru-
jącej, z wolą lub przeciw woli poety, ze wszystkimi jego
zatkami powietrznymi. Ze wstrętem odwracał się od wła-
snej epoki, wiadomo też, co myślał, gdy w usta Tytona
kładał następujące słowa:

Cóż z czasów tych zrodzić się może, powiedz?
Z czasów, którym burzy trzeba silnej,
By je ze snu ciężkiego zbudziła,
Z czasów, co miasto czynów snami się chępią,
Zabawą i walką o prawa pierwszeństwa,
Z czasów, których syny laurem wieńczą głowy,
Każdy swoją — i wielkością się szczycą bohaterów
Epok minionych. Bogami się mienią
A duch w nich — niewolników — brzydzą się nimi!

Ustęp ten odnosi się wprawdzie do Małej Azji z epo-
ki wojny Trojańskiej, przedziwnie jednak zgadza się z opi-
sem, charakteryzującym czasy Krystyana VIII w Danii
(Adam Homo).

Był to czas, w którym rozgłos i wrzawę
Szerzyły głowy ostatnich zdolności,
Zbierały się gromadnie słabe złączyny
Gwałtem chcąc myślą zacerpnąć w wielkości,
Gdy w końcu jednak nie nie wymyślili,
Zwycięstwo wielkiem „hurraha“ święcili!

Łatwo więc pojąć, że poeta, takie mający o swoim
otoczeniu mniemanie, podobnie jak Tyton, przekładać mu-

siał życie w „państwie jutrzni” nad byt w gronie współczesnych.

A nie on jeden odznaczał się podówczas tem uniłowaniem sfer wyższych; najzdolniejsi ludzie epoki tej porównywali tak, jak on, i takiż, jak on, uczynili wybór; w ludziach tych tkwiło coś poetyckiego; w państwie jutrzni znalazł się więc poeta nasz w liczmem towarzystwie.

Okoliczność ta wywołuje przewrót w tendencyi twórczej Paludan-Müllera. Nagle zatrzymuje się w ucieczce swojej od rzeczywistości i nawraca się znowu ku ziemi: W poemacie „Tyton” maluje życie na wyspie Jutrzni, na wybrzeżu morza Eterycznego, na które to wybrzeże wyniosła Tytona—Aurora. Tu wie dzie on życie—niby Rinaldo w zaczarowanych ogrodach Armidy; różowa zasłona rozpostarła się ponad wszystkim, przysłania ona niebo i piękne kobiety; żyje tu wśród śpiewu i dźwięków uderzających o siebie pubarów; życie tu—to miłość, muzyka, bujanie po morzu Eteru wśród wiecznej młodości i wiosny wiecznej. A jednak nie jest to życie bezduszne, rozkosze jego nie są powszednie, są to błogie rozkosze. Jest to życie, pokrewne owemu istnieniu, o którym marzyło tylu szlachetnych entuzjastów zpośród współczesnych Paludan-Müllera, Carsten Hauch np., gdy śpiewał, o morzu mlecznej drogi, kędy płyną duchy wyzwolone, bez trosk i obawy, o żrenicach płonących nieśmiertelności blaskiem—płyną poprzez chmury nieznane;“ jest to owo „Alibi” rozkoszy, którego szukało tyle artystycznych natur owego pokolenia, za najlepszych lat, pod niebem Italii; jest to owa wiecznie trwająca wiosna i wieczna młodość, którą czarem odtwarzać umieli Krystyan Winther, i Hans Krystyan Andersen, i wszyscy owi mążowie tej generacyi, którzy nigdy postarzyć się nie zdołali. Świadczy jednak o wielkości umysłu Paludan-Müllera, że nie na długo uległ urokowi tego życia i piękna tego. Opowiada więc, że wśród zapomnienia o ziemi, wśród wszystkich tych rozkoszy, pożera Tytona na pół świadoma tęsknota za krajem jego, za ludem,

za rodem, za całą ową nieidealną rzeczywistością, którą opuścił. A tęskni nie bez powodów. bo podczas gdy bujał w obłokach państwa Jutrzni, na tron wstąpił Priam, porwano Helenę, wszczęto wojnę dziesięcioletnią, którą opiewa następnie Homer, i zniknęła bez śladu—Troja. Podobnie gdy rozgrywał się ostatni akt dramatu rewolucyi francuzkiej, byli mężowie, którzy na wybrzeżach Sundu zabawiali się śpiewem i kieliszkiem. Podobnie, gdy pod Waterloo grzmiała bitwa, Kopenhaga cieszyła się teatrem amatorskim, podobnie Dania upajała się pięknymi wierszami, radowała się utarczkami estetyków—w czasie rewolucyi lipcowej.

Tyron prosi więc Aurorę, by mu pozwoliła wrócić na ziemię, słowa zaś, któremi po długim rozstaniu ziemię wita, charakteryzują może najważniejszy zwrot w rozwoju autora:

O ziemio - ciężkiem jest twe powietrze! Brzemieniem
Spada na piers moją i moje członki,
Brzemieniem przygniata moje ramiona.
Witasz nieuprzejmie—zimnym, mroźnym wiatrem
Zaprawiasz pierwsze słowa twego przywitania,
I już wdziewasz na się szatę twą zimową.
Gdziekolwiek spojrzę—pustką świecą niwy,
A oschłe liście z drzew się zwieszają.
Zwiędły trawy twoje, wieńcem ze śniegu
Szczyty gór dalekich srogo opasałaś.
Chcesz-że mnie przestraszyć? Czy dlatego groźnem
Mnie witasz obliczem, żem ci był niewiernym
I żem cię opuścił?
O witaj mi, witaj, droga matko—ziemio
Wraz z pocałunkiem przyjmij lży radości,
Bo kocham cię—nawet umarłą.

Dziedzina, w którą, wraz z Tytonem, wstępuje tu Paludan-Müller—jest miejscem akcji Adama Homo. W chwili, kiedy powietrze ziemi ciężarem swym opada na barki Tytona, poeta Paludan-Müllera wita Geę nowem pozdrowieniem. Ukończył już był wtedy pierwszą część Adama Homo.

VI.

—Oto krew z naszej krwi, kość z naszej kości. — Tak powiedzieć mogli współcześni, kiedy ukazał się Adam Ho-mo. Ten sam poeta, który w latach młodości malował mgławie obrazy wśród obłoków i który na starość, zwróciwszy się znowu ku poglądom młodości, pisał: „Żądają krwi i kości od poezyi, — krwi i kości szukajcie w szlachtuzach, od poezyi wymagać można tylko uczucia i natchnienia, ten sam poeta dał światu w samo południe swojej dojrzałości poemat najprawdziwszy, najżywszy wśród wszystkich, które dotychczas stworzyła literatura duńska. dzieło, którego bohater bynajmniej nie jest myślą, odzianą w szaty poetyckie, a bratem jest rodzonym czytelnika, ucieleśnieniem jest krwawej satyry. Książka ta, niby ów funt mięsa Shylocka, wyciętą została ze serca żyjącego pokolenia nożem nieubłaganego prawa etyki.

Poeta niemal niechętnie, zda się, do zadania tego przystąpił. Ponieważ okres realistyczny trwał u niego niedługo, więc, zdaje się, jakoby Paludan-Müller dlatego tylko tak zawzięcie ją smagać rzeczywistość, by za pomocą gorzkiej ironii i potępiającego wyroku obrachować się z nią raz nazawsze, a potem opuścić ją jaknajspieszniej. Zdaje się, jakoby chciał powiedzieć: „Wyrzucaliście mi, że nie uwzględniam nut rodzimych, że z obcych barw tworzę koloryt moich opisów, a więc dobrze: raz wam dogodzę, wybiorę któregoś zpośród was i uczynię go bohaterem mego dzieła.” Kierkegaard, który lubował się w podobnej gorzkiej pogardzie dla swoich współczesnych, pisał prawie jednocześnie w „Stadyach na drodze życia:” „Jednego tylko brak jeszcze kroku, a byłby on prawdziwem non plus ultra: brak tylko, aby ta wiecznie politykująca generacya „ubezpieczyciela życia” uznała, że poezya jest niesprawiedliwą, skoro bohaterów zpośród godnych współczesników nie wybiera. Lecz zarzut taki byłby krzywdą dla poezyi—

albo raczej, nie należy jej podburzać, bo gotowa jeszcze schwycić arystofanicznie pierwszego lepszego handlarza kiełbas za czuprynę i uczynić zeń bohatera.⁴ Tym właśnie krokiem jest Adam Homo. Odkrywa on nagą rzeczywistość, brzydotę świata zewnętrznego, bezmyślność w życiu towarzyskiem, słabość, nędzotę, zło, wszystko co pogardy jest godnem w wewnętrznem życiu ludzkim — wszystko to odkrywa bez obawy i bez litości. Muza poety, która poprzednio, w krepę i gazę spowita, poruszała się lekko w cienkich trzewiczkach po gładkiej posadzce salonów (Tancerka) zmieniła się w siostrę miłosierdzia, surową a łagodną, okutą w mocne trzewiki, pełniącą powinność swoją podczas pogody najgorszej; idzie wszędzie, nie wzdrygając się przed nędzą najstraszniejszą, niebaczną możliwością zarazy, kroczy ulicami brudnymi, biednymi; staje w mieszkaniach panów, nie olśniona ani blaskiem, ani przepychem, wyniosłem spojrzeniem bada ich serca. Zwie wszystko po imieniu, zarówno subtelne kłamstwo, jak i gminną podłość.

Poemat ten był częścią Danii, częścią historii — częścią żywej przędzy, uciętą z wielkich krosien owej epoki. Metafizyczny obraz istoty ludzkiej, stanowiący jądro poezji mitycznych, ustąpił miejsca psychologicznemu i etycznemu studyum pojedynczych ludzi. Miejscem akcji nie był tu już dwór jakiś w państwie romantyzmu, ani zamek powietrzny w krainie Eteru: — akcja rozgrywa się w Jutlandyi, na Zelandyi i Fionii; epoką akcji nie jest wieczność albo fantastyczne „Był sobie raz” — lecz lata 1838 — 1848, złota era burżuazji w zachodniej Europie, czas, kiedy mieszczaństwo rozpanoszyło się i w Europie północnej. Poraz pierwszy Paludan-Müller uznawał miejsce i czas za znaczne potęgi.

Lecz indywidualizując w ten sposób zadanie, zakreślając mu granice w czasie i miejscu akcji, Paludan-Müller mimo to miał na oku rysy ogólnej natury. Adam Homo, to człowiek, jak zresztą sam tytuł powiada, bohater jest tu

tak samo symbolem, jak dawniejsi mityczni bohaterowie poety. W gruncie rzeczy jest to postać mityczna; historia jego życia jest historią życia burżuazyjnej duńskiej.

Ilekrotnie Paludan-Müller mówił o nauce lub sztuce, używał zawsze wyrażenia: „wielkie zadania.” W te słowa ujmował wymagania, jakie stawiał względem samego siebie i względem braci w zawodzie. Sam dla siebie obierał zawsze wielkie zadania, bo wierzył, że tylko one rozwijają siły i warte są wysiłku; nas, młodych, zachęcał zawsze do stawiania sobie wielkich problemów, ponieważ tylko rozwiązanie tychże zapewnić może dziełu wieczne życie w literaturze. „We wszystkich literaturach—mawiał—jest dosyć plewy, która się rozsypuje, dąż pan do stworzenia czegoś, co trwałą ma podstawę i przyszłość przed sobą.” Najpewniejszym środkiem dla osiągnięcia tego celu, było jego zdaniem, w jego własnej sztuce dążenie do przedstawienia ogólnoludzkiego *typu* w charakterach i kolejach indywiduów. Poeci, u których przypadek odgrywa pewną rolę, zazwyczaj nie stają na wielkich wyżynach, odtwarzają jednak w zamian lekki, barwny koloryt życia, produkcje ich mają więcej czaru i powabu, bo przypadkiem w poezji zwie się to, co jest niezwykle, co mile zadziwia, co jest nieprzewidywaną, a jednak naturalną nieprawidłowością. W wyborze planu Paludan-Müller jest zaciętym wrogiem przypadku. Zarówno zmysł do wszystkiego, co jest z gruntu ludzkie, jak i brak prawdziwej fantazyi sprawiały, że nigdy nie wybierał tematów psychologicznie-niezwykłych. Ród ludzki, normalny homo sapiens z całą swoją głupotą, oto jedyny temat, który go całkowicie pociągał.

W poemacie „Adam Homo,” poeta stara się wykazać, jak człowiek z tłumu, osobnik, wyposażony nie najlepiej i nie najgorzej; w młodości—jak wszyscy lepsi—pełen idealnych nadziei i zamiarów—roztrwania stopniowo cały swój majątek duchowy i kończy wreszcie, jako bezduszny filister; jednocześnie poeta zaznacza, jak, zniżając się pod

względem duchowym i etycznym, bohater w równej mierze wspina się i wspiąć się musi coraz wyżej pod względem towarzyskim.

Paludan-Müller niechętnie objaśniał historię powstania swoich utworów; kiedy go jednak raz, bez żadnych wstępów, spytałem: „Coś pan przedewszystkiem napisał w „Adamie Homo?”—odpowiedział bez namysłu: „Napis nadgroby, owe jedyne wiersze, wydrukowane w klamrze:

„Tu wypoczynek wieczny znalazł Adam Homo,
Baron, tajny radca, rycerz białej wstęgi.“

Gdyby współcześni znali byli to wyjaśnienie, nie byłoby tak omackiem szukali znaczenia pierwszych sześciu pieśni, które ukazały się w r. 1841, a zostały uzupełnione dopiero w siedm lat później. Nawet Heiberg, pierwszy ówczesny krytyk duński przypuszczał, po ukazaniu się pierwszej części, możliwość, że Adam skończy, jako szczęśliwy małżonek, w sielankowej wiejskiej parafii. Tak dalece nie pojmowano z początku owego pesymizmu oburzenia, owej wyższej ironii, które dzieło to na świat wydały. Nie przypuszczano, że od pierwszego pociągnięcia piórem Paludan-Müller zamierzał skreślić postać przedstawiciela duńskiej burżuazji, który za młodu jest pełen uprzejmości młodzieńczej i pełen młodzieńczego zapału, a powoli traci wiarę we wszystko, w co dawniej wierzył i zawodzi tych, którzy w niego wierzyli; nie przypuszczano, że Adam Homo po to występuje jako mąż z ludu i mówca ludowy, by w następnej chwili chorągiewkę zwinąć, rzucić „ideal” i ludowość, przeistoczyć się w „pana,” szukać schronienia na dworze i wreszcie doczekać się uroczystego pogrzebu, jako właściciel tytułów i orderów, baron, tajny radca, szlachcic i t. d.

A jeżeli nie domyślał się tego Heiberg, to czyż dziwić się można, że publiczność początkowo poematu wcale nie rozumiała. Utwór nie miał powodzenia, znaleziono, że

jest płytki. Czytelnicy, tak prostej stawy niezwyčajni, a pomni dawnych biesiad z Paludan-Müllerem przy stołach bogów, na Olimpie, twierdzili, że niektóre miejsca są gorzące, inne zbyt codzienne, że wreszcie Paludan-Müller obrał sobie tym razem przedmiot, nie leżący we właściwej dziedzinie jego talentu. A jednak ten tak górnie osądzony „Adam Homo” był w kilka lat później najcharakterystyczniejszym, najznakomitszem dziełem epiki duńskiej.

Doktrynerska estetyka niemało może podnieść zarzutów przeciwko epopei, której całokształt wcale nie jest budującym, a ton tak niezupełnym. Ale nawet ze stanowiska niedoktrynerskiego można podnieść przeciwko niej jeden główny zarzut. Trudność, uwarunkowana przedmiotem, tkwiła w tem, że Paludan Müller zamierzał pokazać nam nie gotowego burżua, w całej jego wielkości, — jak czyniło tylu innych poetów — lecz zamierzał przedstawić *stawanie się* burżua. Największa ilość filistrów w poezyi i w życiu niema wcale, albo prawie wcale tej epoki „stawania się,” są to filistry z urodzenia. W postaciach takich brzydota przechodzi w komizm, bez żadnego dysharmonijnego rozdźwięku. Takim filistrem jest np. ojciec Adama Homo, który dlatego jest tak skończenie komicznym. Lecz przedstawienie powstania takiego komicznego charakteru jest wogóle opoką, o którą się rostrąca cała poezya nowoczesna. Arystofanes nie wdawał się w te szczegóły; podobnie jak tragedia grecka zaczyna się wręcz od katastrofy, grecka komedia zaczyna się od obrazu przewróconego świata. Wynikiem tego, że Adam Homo nie jest z początku komicznym a dopiero nim się *staje*, jest, krótko mówiąc, fakt, iż uprzejmością w początku wzbudza sympatyę, a komizmem — w końcu — wesołość. Lecz samo przejście, polegające na tem, że człowiek, dobrze przez naturę wyposażony, marnieje — jest wstrętne smutne, a jednak ono jest przecież głównym punktem całości.

Adam Homo jest człowiekiem słabym, słabość jego charakteru sprawia, że jest niewiernym w miłości i że po-

legać na nim nie można w polityce. Nie jest to jednak słabość taka, jak u bohaterów Goethego, u Weislingena, Fernanda, Claviga, Edwarda; bo słabość Adama Homo nie jest powabna. Podobnie, jak wielu poetów nowoczesnych, Goethe nadawał częstokroć słabości czar powabu, a wogóle w nowszej poezji słabość aż za często jest tajemnicą powabu. Paludan-Müller zaprawia jednak gorzką ironią obronę Adama Homo, która, podobnie jak i obrona advocatus hominis w ostatniej pieśni opiera się na „powabie” bohatera.

Nie będąc nawet wprost powabną, słabość może mieć pewien urok, jako pierwiastek humorystyczny. Istnieje nawet stary, w naturze rzeczy leżący środek, za pomocą którego podoba się najpewniej. Powab osobisty może tylko na jakiś czas nadać słabości pozór wolności i formę siły; wcióż jednak grozi jej możność przejścia w pierwiastek brzydki lub niski; od upadku takiego ochronić ją jest w stanie tylko poddanie się pod władzę nieubłaganego losu; jako rys fatalistyczny wzbudza tylko śmiech i staje się zupełnie komiczną. Tego ogólnego zwrotu użył Paludan-Müller z powodzeniem, zastosowując go z większą głębością i psychologiczną prawdą, aniżeli dawniej. Jego Adam jest teoretykiem, który na zawołanie ma zawsze nawpół-świadomą sofistykę; przypadek i konieczność ponoszą naprzemian odpowiedzialność za całą jego nędzotę, przez cały czas jego życia.

Jeżeli wrażenie ogólne utworu mimo to nie jest bezwarunkowo komiczne, to przyczyny szukać należy w owym stosunku, który Mendelsobn trafnie i dobitnie określił w swoich „Rapsodyach.“ „Nie śmiejemy się — powiada — z osób nam drogich lub bliskich, skoro błędy i głupstwa ich przyjmują jakiś doniosły charakter.“ Każdy jest jednak sobie najbliższym, skoro się zaś wcióż słyszy: „To ty“ — śmiać się niepodobna.

W ciągu opowiadania poeta wypowiada pośrednio to, co w ostatniej pieśni bezpośrednio wygłasza:

I ty tą samą przecież pójdziesz drogą,
Dlatego, póki trwa próba w teatrze
Ucz się zawczasu twej roli.
W Adamie przypatrz się własnemu obliczu,
We fali, którą płyną dnie jego życia,
We wszystkich słowach, które on wygłasza
Niby w zwierciadle życie twe oglądaj.

Nawet rysy najśmieszniejsze stają się w takim razie niezupełnie śmieszne, zwłaszcza młodego czytelnika przejmują twoga na myśl o możliwościach, które w ukryciu tkwią w jego własnej duszy, nawet przy odczytywaniu miejsc, gdzie poecie szło o efekt czysto poetycki. Np. ustęp, opowiadający o uczuciach Adama, gdy tenże stał się szambelanem:

Sam pozostawszy, czuje w sercu wdzięczność,
Czuje się wolnym od pęt wszelakich.
Więc w duszy rękę wielbi dobrotliwą,
Która go wiodła po życia ścieżynach,
Raniła czasem, lecz i łask nie szczędziła
I wszelką niedolę ku dobremu zwracała.
Tak, Opatrzności widzi w tem zrządzenia
Jej więc, wzruszony, niesie dziękczynienia.

Krwawa ironia w tem stwierdzeniu wdzięczności za klucz szambelański, czyni wrażenie prawie przykre. Poeta traktuje go zbyt seryo, byśmy mogli śmiać się z bohatera; nie śmie przedstawić go powabnym, bo Adam poważnie ma być potępionym; nie chce go przedstawić wprost komicznym, bo — zgodnie z teologizującym światopoglądem poety — Adam ma być jednak punktem wyjścia dla wiary w Łaskę.

Barwą poematu jest tedy nie humor, ale etyczna ironia, ironię bowiem odróżnia od humoru brak współczucia do przedmiotu. Nie jest to owa czysto-artystyczna barwa, która z równą miłością udziela się choremu, jak i zdrowemu, występкови i cnocie, temu, co artysta kocha w świecie rzeczywistym, lub temu, co nienawidzi. Barwa ta nie jest

też wynikiem czysto humanitarnego poglądu, który, płynąc z miłości dla rodu ludzkiego, zaprawiony jest słodyczą, spokojem, harmonią i wywołuje uśmiech bez goryczy. Satyra Paludan-Müllera jest zimna, druzgocząca, posiada więc sobie właściwą potęgę. Zauważyć tylko należy, w jaki to sposób palące szyderstwo poety prawie niepostrzeżenie toruje sobie drogę za pomocą przymiotnika lub pobocznej uwagi, ilekrotnie idzie o to, by wyśmiać krótkotrwałe, lepsze emocje bohatera.

Oto kilka przykładów. List z domu zwiastuje Adamowi, że matka jego, która długo chorowała, kona; by ją raz jeszcze widzieć, rozstaje się z narzeczoną i wybiera się w podróż do Jutlandyi. Lecz już w drodze dowiaduje się, że matka w tym czasie umarła. Do głębi wieścią tą przejęty, komunikuje ją ukochanej, zapewniając ją jednocześnie o wierze swojej w przyszłość i niezmiennej swojej dla niej wierności. Nie jest to list nieszczerzy, nawet nie pusty,—poprostu list naiwny. Poeta jednak, który na długi czas przed czytelnikiem wie, jak skończy Adam, doczekać się niemal chwili owego zwrotu nie może; zanim Adam zasłużył sobie na smaganie, Paludan-Müller z szyderczym śmiechem okłada go biczem ironii.

Powstając, Homo wyznanie swej wiary
Zamyka pieczęcią, którą silnie wciska,
I na pocztę niesie ten skarb nieprzebrany
I markę nań nalepia.

Adam wsiada na statek, by w czas przybyć na pogrzeb. Na parowcu spotyka się jednak niespodzianie z pierwszą swoją miłością, hrabianką Klarą, która przedstawia go swojemu mężowi, grubemu, głupiemu szambelanowi Thorowi w tym celu, aby zapewnić sobie pobyt Adama u siebie na wsi. Klara oświadcza, że niesienie mu pociechy w smutku uważa za swój obowiązek. On o zaręczynach swoich nie wspomina. Ulega namowom i na pogrzeb nie jedzie. Razem z Klarą wybiera się po zakupy; ona życzy sobie pióra do

kapelusza, on—krepy. Najpierw Klara przyczepia pióro swego stroiku.

Poczem krepą owija kapelusz Adama,
Że mu w niej prześlicznie, zapewnia go dama,
I oto powóz przed dom już zajeżdża,
Thor wsiada, a za nim wsiada nasza para
W krepie pan Adam, z piórem - pani Klara.

Wspomniawszy, że krepą ta -to znak żałoby po dopiero co zmarłej, zacnej, gorąco ukochanej matce, czytelnik boleśnie zostaje tknięty krwawą tą ironią. —, Jeżeli prawdą jest!—wołamy tedy mimowolnie,—prawdą, że do tego stopnia dziećmi jesteśmy chwili, nastroju, samozwodzenia się, iż najlepsze nasze uczucia, najpoważniejsze zamiary, najczystsze wspomnienia ulatniają się niby dym, niby para, natenczas, jak myśląc o tem, o poeto, wykrzywiać możesz oblicze grymasem satyry, i lży możesz nie mieć dla tej strasznej mieszaniny natury ludzkiej, która czyni, iż możliwą jest taka nędzota! — Pytający z wysiłkiem przypomnieć sobie musi, że poeta ten jest przedewszystkim oburzonym moralistą, że, pisząc, ma tendencję religijno-polityczną. Pierwiastek osobisto-moralny jest mu wszystkim; nie widzi w nim ogniwa jednego wielkiego łańcucha, nie rozpatruje go, jako jedną szczególną funkcję organizmu światowego, jako funkcję taką np. jak funkcya wątroby lub serca w ciele ludzkim: widzi tylko pierwiastek ten sam w sobie; poza nim nie widzi nic innego, gdzie go zaś niema, spostrzega tylko jego nieobecność i „eo ipso profulget, quod non videtur.”

W życiu Adama rozróżniamy trzy okresy: w pierwszym on jest naiwny, w drugim - zły, w trzecim—głupi. Mistrzowski opis pierwszego i trzeciego okresu — zabawia, opis jednakże okresu samozłudzeń i stopniowo wzmagającego się zepsucia, gnicia wewnętrznego przestrasza wrażliwszego czytelnika, zwłaszcza zaś czytelniczkę. Lecz takie zarzuty nie zmniejszają wartości poematu, skoro poe-

mat ten żyje, zaś „Adam Homo“ ma w sobie *owo* życie, które przetrwa wiele pokoleń. Dzieła, które ukazały się równocześnie z epopeją Paludan-Müllera, są już zapomniane; tymczasem o „Adamie Homo“ pamiętać będą nawet po kilkuset latach, jako o jednym z klasycznych utworów literatury duńskiej; bo jest to nie tylko dzieło sztuki, ale i pierwszorzędny dokument historyczny.

Pewnie, że poglądy epoki minionej pozostawiły silne ślady w tej satyrze, która właśnie ponad swój wiek wznieść się chciała, by go sądzić. Lecz bez tego punktu oparcia, leżącego w tradycjach teologicznego i socjalnego życiopoglądu, poeta nie mógłby może zachować zawsze owej pewności sądu moralnego, który to sąd czyni obecnie poemat tak jasnym i przejrzystym. Strauss przejmuje go zgrozą, podobnie jak innych jego współczesników w Danii; George Sand — jest w jego oczach śmieszna. Tak mu pilno natrzeć na Straussa, że już w pierwszej rozmowie przy chrzcie Adama, kładzie to nazwisko w usta chrzestnych — mimo to, że przy ukazaniu się poematu w r. 1841 Adam musiał mniej więcej mieć lat 25 życia, zaś „Życie Jezusa“ wyszło dopiero w r. 1835. A gdy chce opisać przedstawicielkę typu niewieściego, którego nie znosi, maluje kobietę, robiącą z emancypacji niewieściej karykaturę, i mającą zawieszony na ścianie portret George Sand. Niepodobna jednak uczeplić się jednego jakiegoś nierozsądnego lub ograniczonego sądu w utworze, który skądinąd świadczy o najprzenikliwszym, najwszechstronniejszym umyśle. Metafizyczne nitki, snujące się poprzez opowieść, częste zastanawianie się nad wolnością woli, przypadkiem i koniecznością: — wszystko to może nam się dziś wydać trochę przestarzałem; lecz w całości zajmuje tak mało miejsca, że ogólnego wrażenia nie zmniejsza.

Wydaje mi się niewątpliwem, że „Adam Homo“ jest najdojrzałszym utworem, napisanym w języku duńskim. Iuż to wśród poetów nowoczesnych jest dzieci, lub ślepych entuzjastów, lub figlarnych chłopiąt, lub próżnych egoistów.

Poeta, który stworzył „Adama Homo“ był mężem. Któżby był przypuszczał, że zstąpiwszy wreszcie z mitycznych wyżyn, na których dotychczas przebywał, Paludan-Müller tak śmiało stąpać będzie po bruku rzeczywistości. Iune utwory poetyckie literatury duńskiej odznaczają się powabem, pięknem, porywy romantycznymi albo zrozumieniem przyrody; ta książka — jest *prawdziwa*, a ten jeden przedmiot czyni ją więcej pouczającą i głębszą od utworów dawniejszych.

Sześć ostatnich pieśni poematu ukazało się w niekorzystnej chwili, w grudniu 1848 r., wtedy właśnie, kiedy budzące się życie ludowe jęło tworzyć snopy świetlanych nadziei i pięknych iluzji: w blasku takim, na znacznem oddaleniu od chwili, „Adam Homo“ musiał wydać się tem samem, czem światło jednej gwiazdy dla balu, odbywającego się pod gołym niebem, przy oświetleniu tysiąca pochodni. Lecz po upływie kilku nocy, kiedy pochodnie dawno już wygasły, widoczną staje się gwiazda. Albo może też żyjące pokolenie wykształconej młodzieży duńskiej gwiazdy owej nie widzi? Często człowiek pyta mimowoli, do czego młodzież danego narodu używa najdoskońalszych utworów literatury? Czyż rzeczywiście istnieją one po to tylko, by w pięknych okładkach zdobić półki szaf bibliotecznych? Bo czemuż, jeżeli nie temu przypisać, że wpływ owych książek uwidacznia się tak mało? Albo może też Adam Homo wpłynął w tym kierunku, że inni synowie Adamowi uznali po za rodzaj Bādeckera w podróży przez życie, znaleźli w nim wskazówki, dotyczące celu, który osiągnąć należy, środków, którymi posługiwać się trzeba, skał, które należy ominąć, skoro się chce dojść do tych samych rozkoszy życia ziemskiego, do jakich doszedł bohater poematu?

„Adam Homo“ jest nadto poematem narodowym w większym stopniu, aniżeli wszystkie inne utwory Paludan-Müllera. Nie ulega wątpliwości, że podobnie jak „Oniegin“ Puszkina, poemat ten powstał pod wpływem „Don

Juanaⁿ Byron'a; forma utworu, miara wiersza, zmiany barw uczucia, kołysanie się między ironią i patosem, wreszcie pojedyncze szczegóły, jak miłostki Adama Homo za lat szkolnych, wesele itp.—wszystko to przypomina sławną angielską epopeję; lecz mimo to, że „Adam Homo” nie mógłby mieć obecnej swojej formy, gdyby nie była go poprzedziła epopeja Byrona, to jednak duński ten poemat ma taką jakąś własną woń, zapach ziemi, która go wydała, że wśród nielicznych pierwszorzędnych utworów epicznych naszego stulecia zajmuje miejsce wybitne, już dzięki swojej oryginalności. Jest to jedyny w swoim rodzaju utwór w całym skarbcu literatury powszechnej.

VIII.

Po „Adamie Homo” najwięcej zajmującym dziełem Paludan-Müllera jest „Kalanus.” Jest to pozytywny obraz ideału autora, podczas gdy „Homo” był obrazem negatywnym. Duchowa tendencja poety nigdzie nie występuje w tonach pokrewniejszych z pierwotną tendencją wielkiego Kierkegaarda. „Kalanus” usiłuje rozwiązać ten sam problemat, jaki postawił sobie Kierkegaard w dziele „Albo-Albo:” przedstawia walkę dwóch osobistości, z których jedna jest wcieleniem bezpośredniej genialności, wcieleniem epikurejskiego, pozornie czyn miłującego życiopoglądu, druga zaś—jest uosobieniem etycznego pogłębienia, moralnej wielkości; walka ta wyrabia w czytelniku przekonanie o stanowczej porażce pierwszego życiopoglądu. Przedstawicielami tych dwóch przeciwnych sobie światopoglądów są u Kierkegaarda: estetyk i assesor, u Paludan-Müllera—sławne osobistości historyczne, Aleksander Wielki, jako rzecznik życiopoglądu estetycznego i filozof Kalanus, jako przeciwnik tego poglądu. Duchowa ta walka byłaby przed-

stawioną idealnie wtedy, gdyby poeta wyposażył obie strony w równe duchowe przymioty. Rzeczywiście jednak u Kiergeaarda estetyk obdarowany jest bardzo hojnie przymiotami duchowymi, podczas gdy repliki etyka wydają się trochę martwe i słabe, zaś u Paludan-Müllera—naodwrot: etyk jest osobnikiem zarówno inteligentnym jak i pełnym natchnienia, człowiekiem o duszy najczystszej, podczas gdy Aleksander wielki nie stoi na wysokości swojego historycznego imienia. *Ten* Aleksander nie byłby zawojował Azyi. W zapale dla myśliciela indyjskiego, Paludan-Müller zapomniał widocznie, że Aleksander był geniuszem, że był nie tylko bohaterskim, jak Achilles, ale i wielkim, jak Cezar. Poeta obniża nie tylko umysł Aleksandra, ale wogóle umysł Hellenów. Mężowie, którzy występują tu jako przedstawiciele filozofii greckiej w epoce jej rozkwitu, wypowiadają czasem tak małe, biedne myśli, że pustelnik indyjski zwycięża ich bez trudu. Wśród takiego otoczenia Aleksander jest istotnie jedynym, jako tako godnym Kalanusa przeciwnikiem.

Pustelnik indyjski Kalanus upatruje w Aleksandrze który w zwycięskim pochodzie przez Azyę dosięga Indyi, objawienie wiecznego światła Brahmy; zbliża się więc w pokorze i ze czcią do króla, pieszo odbywa drogę przez pustynię aż do Pasargady, gdzie, przyprowadzony przed Aleksandra, wita go, klękając, słowami: „Boże, władco księżę mądrości, królu siły.” Uznając rzadką wartość Kalanusa, Aleksander stara się go przywiązać do siebie dobrocią i pozwala mu przyjąć udział w uczcie, którą wyprawia tegoż wieczoru. Na uczcie tej, której opis udał się poecie przewybornie, pojawiają się piękne hetery greckie, śpiewają chwałę Aleksandra i wśród okrzyków opróżniają jego skrzynię z klejnotami. Tu ku wielkiemu zdziwieniu i grozie, Kalanus odkrywa stopniowo, że ów wielki władca, w którym on widział ucieleśnienie bóstwa, nie cofa się ani przed upojeniem, drzemiącem na dnie kielicha, ani przed szatanem, kryjącym się poza maską piękności kobiecej.

W pierwszym przystępie oburzenia porywa się z nożem na jedną z heter—zostaje jednakże rozbrojony. Kiedy ucztą się kończy, Kalanus bezwładny prawie, skamieniały, uczuwa nietylko rozczarowanie ale i głęboką skrucę z tego powodu, że słabego śmiertelnika, takiego jak on sam, wziąć mógł za Brahmę. Grzech odkupić może tylko przez samozagładę i tą tylko drogą wrócić może do swego boga. Postanawia spłonąć na stosie, według zwyczaju indyjskiego.

Gdy jednak nazajutrz, wyszumiawszy, Aleksander dowiaduje się o postanowieniu Kalanusa, zaczyna się obawiać, czy nie za surowo postąpił wobec swego wielbiciela cudzoziemca; idzie więc do niego, by go zapewnić, że łask króla nie postradał. Przybywa do Kalanusa w chwili, gdy tenże, na zgon zupełnie zdecydowany, został właśnie wybalsamowany przez matkę swoją. Stara się uspokoić Kalanusa i, ze zdziwieniem, dowiaduje się, że Kalanus nie lękał się wcale gniewu królewskiego. Aleksander prosi, by Kalanus odstąpił od swego zamiaru—napróżno. Budzi się wtedy w nim tyran: grozi Kalanusowi, rozkazuje mu, by żył; lecz groźby nie przestraszają człowieka, który chce umrzeć. Zdziwienie z powodu uporu indyjszyka roznieca gniew w sercu władcy: a gdy wciąż jednako spokojny i cichy myśliciel w odpowiedzi podnosi tylko tę okoliczność, że rzeczą niegodną jest dać porwać się gniewowi, Aleksander słyszy w słowach tych szyderstwo i z wykrzykiem: „Niewolniku!“ podnosi na Kalanusa rękę. Kalanus uderzyć się nie daje; Aleksander odzyskuje spokój, zaczyna nalegać nanowu, prosić, nie szczędzi wspaniałomyślnych obietnic—napróżno. Wreszcie prosi Kalanusa, by żył z przyjaźni dla niego, by dzielił z nim władzę, przyjął z jego rąk koronę i berło:—wszystko to tak małe wywiera wrażenie, jak poprzednio groźby. W końcu dzieje się rzecz wzniosła: Aleksander pada na kolana przed Kalanusem i błaga go, by został przy życiu.

Jest to sytuacja najpiękniejsza, najdramatyczniejsza, najwspanialsza, jaką wogóle stworzył Paludan-Müller. Jest

to główna scena wszystkich jego dramatów. Jest to suma wszystkich jego myśli i marzeń. W chwili, kiedy Paludan-Müller kazał tu paść Aleksandrowi na kolana, złożył u stóp czystości etycznej wszystką wielkość świata, blask jego i zaszczyty, genialność i sławę. To ukorzenie się Aleksandra równoważy ukorzenie się Kalanusa przed mocarzem, w pierwszym akcie. — Ale nawet to ostatnie samoponiżenie się bohatera jest daremne. I dramat kończy się tem, że duch Kalanusa, oczyszczony w świętych płomieniach, wznosi się ze stosu ku niebu Brahmy. Mimo całego balastu uczoności, dowcipu, dyalektyki i entuzjazmu moralnego, Kierkegaard nie przygotował światopoglądowi etycznemu tak świetnego tryumfu w całym dziele „Albo-Albo,” jak Paludan-Müller w tej jednej scenie.

I podobnie, jak uporne trwanie Tytona przy zamiarze powrócenia na ziemię pojąć można, jako symptomat szczęśliwego, chociaż krótkiego zwrotu Paludan-Müllera ku realizmowi, tak również uporne trwanie Kalanusa przy postanowieniu porzucenia ziemi uważać można, jako symptomat zwrotu poety ku abstrakcyjnej poezji pierwszego okresu. Pierwiastek pogańsko-mityczny pojawia się znowu w jego dziełach „Raj“ i „Ahaswer,” jako mit biblijny. W pracach, które następują po „Adamie Homo,” widzimy daleko głębszą psychologię, aniżeli w pracach młodości; wiadomości psychologiczne, nabyte za lat dojrzałych, nie mogły przecież zaniknąć; lecz te późniejsze dzieła nie mają już za przedmiot życia, całej jego obszerności i wszystkich jego barw; usuwają się od rzeczywistości, zajmując się życiem mnichów, ideałem pustelników, śmiercią, odkupującą grzechy i końcem świata. Jest to poezya abnegacyi, samozagłady i zagłady świata.

IX.

Najzdrowszym produktem tej epoki jest poemat dramatyczny: „Ahaswer“ jest to prolog Sądu ostatecznego. Wraz z szewcem jerozolimskim doczekujemy się ostatniego dnia istnienia świata; od niego dowiadujemy się o kolejach świata, odkąd humanitarność zastąpiła chrześcijaństwo i dowiadujemy się, jak po humanitarności nastąpiła zwierzęcość, trwając póty, póki nie odjął jej władzy Antychryst. Rządy jego skreślone są w poemacie. Jest to dramat, pod którym Józef de Maistre podpisałby się z radością, którego zarzuty przeciwko konstytucjonalizmowi i tolerancyi stanowią wierszowany komentarz do zasad Watykanu. Poemat ten wraz z kilkoma późniejszymi utworami Kierkegaarda jest najwyższym wyrazem reakcyi w literaturze duńskiej przeciwko XVIII wiekowi. Monologi są częściowo nużące, ale, z drugiej strony, utwór ten posiada miejsca olśniewająco pyszne a zarazem przejmujące w pieśniach chórów, które wyrażają przestrach ludzi wobec zbliżającego się nieszczęścia, i w śpiewie aniołów, kołyszących Ahaswera do snu wiecznego. Lecz najoryginalniejszym ustępem utworu, ustępem, który ma w sobie niemal coś z wielkości artysty Michała Archaniola, jest objawienie zaniku ziemi przez tony puzonów. Oto kilka pierwszych strof:

Puzony (z obłoków).

Ukorz, ukorz się, ziemio, wór włóż na się i popiół,
Dumę, pychę, wielkość zmyj sobie z oblicza,
Bo jeszcze dziś—już nadszedł dzień—
Sądzoną będziesz.

W proch, w proch upadnij, cóż na siłę liczy:
Przyrody skały, potężne sztuki dzieła?
Wy wieżycy wysokie wraz z szczytami waszymi
Gruzem będziecie.

W proch, w proch padnijcie, kielich śmierci wychylecie,
Planów pysznych, zaszczytów wyrzec się należy

Ruńcie tak, jak padały zawsze wszystkie
Wielkie imiona.

Te tony puzonów streszczają poezję Paludan-Müllera. Przeciwstawieniem skruszonego żyda - tułacza jest w „Ahaswerze” Antychryst. Niestety, słabość tej postaci zmniejsza wrażenie poematu. Ten Antychryst jest skreślony zgodnie z tradycją kościelną: nie jest ani Lucyferem, ani upadłym aniołem; gminną chwiejnością przypomina niepewnego, kłamiącego Antychtysta Signorelliego, w katedrze w Orvieto. Łatwo pojąć, iż wierny ortodoksyjnym wrażeniom młodości, Paludan-Müller sądził, że nie wypada mu przedstawić dyabła zbyt czarnym, a raczej zbyt płytkim. Lecz, by wytworzyć w dramacie akcję, przeciw-akcję, wewnętrzne napięcie, należało wyposażać Antychrysta przymiotami świetnymi, potężnymi, któreby objaśniły jego władzę. Paludan-Müller pokrzywdził już Aleksandra - więcej jeszcze skrzywdził Antychrysta. Podobnie ma się rzecz z Lucyferem w dramacie „Raj.” Jest to wprawdzie Lucyfer przedsiębiorczy i sprytny; wpada np. na genialny pomysł przedzielenia na dwoje ziarna, z którego wyrosnąć ma drzewo poznania; lecz taki Lucyfer po Byronie — to Iliada po Homerze. Pierwsza połowa „Raju” zawiera nader piękne ustępy liryczne. Śpiew ducha i przyrody oraz pieśń aniołów na gwiazdzie porannej mają w sobie kosmiczną poezję, której, co do czystości i świeżości, nie przewyższa nawet poezja Shelleya; ale małość Lucyfera w połączeniu z przesadnie dziecinną naiwnością Adama i Ewy osłabiają wrażenie wielkiego planu tego poematu. Ortodoksyjność Paludan-Müllera krępowała w „Ahaswerusie” zarówno jak i w „Raju” lot jego fantazyi; in majorem gloriam dei Antychryst stał się gadułą, a Lucyfer — duchem pomniejszej wartości.

X.

Jako poeta, Paludan-Müller łączy w sobie dwa sprzeczne pierwiastki: cały jego kierunek duchowy jest spirytualistycznym ze stanowczem ciążeniem ku nadprzyrodzonosci i abstrakcyi — a jednak w swoim bezsprzecznie najznakomitszem dziele, w dziele, które zapewniło mu nieśmiertelność, jest realistą, patrzącym rzeczywistości w oczy z niezwykłą w poezyi duńskiej śmiałością. Sprzeczność ta wskazuje na inną jeszcze.

Zazwyczaj zbliżał się do ziemi niechętnie, ale nader rzadko uprawiał poezję abstrakcyjną w tem znaczeniu, jakie nadaje jej tradycya. Pegaz jego wznosi się równie często ku pogańskiemu Elyseum, jak ku niebiosom chrześcijańskim, a nawet tam, gdzie wrzekomo pośrednio wyraża ideał chrześcijaństwa, dotyka go różczką swoją na chwilę tylko: w następnej chwili już się odeń oddala. Zdawałoby się na pierwszy rzut oka, że „Kalanus“ jest właściwie poematem chrześcijańskim; czytelnikowi bowiem wydaje się niewątpliwem, że gdyby Kalanus był nie współczesnym Aleksandra, lecz Chrystusa, a tenże, według twierdzenia ortodoksów, nazwał się był bogiem, wszystkie jego nadzieje byłyby spełnione. Po bliższem jednak zastanowieniu się zauważymy, że poemat ten jest wyrazem entuzyazmu dla śmierci, ten zaś entuzyazm jest cechą daleko więcej indyjską, aniżeli chrześcijańską; samobójstwo, które przez chrześcijaństwo bywało zawsze potępianem, przedstawionem jest tutaj jako czyn stanowczo idealny; gdyby płomienie stosu pojąć nawet, jako obraz czyśćca, obraz, stanowiący również zakończenie „Adama Homo,“ to jednak bardzo jest dziwnem, że poetę-protestanta zagrzewa ów jedyny dogmat o czyśćcu, przez protestantyzm zarzucony, i że poeta ten namiętnie wielbi jedyny typ etyczny, którego protestantyzm nie uznaje — typ życia pustelniczego.

Uczciwie i prawdziwie przemówił brat poety nad jego trumną w odpowiedzi na słowa biskupa Martensena,

który usiłował przedstawić Paludan-Müllera, jako pieśniarza oficjalnego kościoła protestanckiego: odpowiedział, że przecież niepodobna nazwać bezwarunkowo poetą chrześcijańskim tego, kto nigdy muzy swojej na usługi kościoła nie oddawał. Mimo całej swojej prywatnej ortodoksyjności, Paludan-Müller nie napisał ani jednego psalmu. Mimo upodobania dla biblii i legendy powracał zawsze do mitu pogańskiego, niby do zwierciadła swoich myśli. Był chrześcjaninem, ponieważ z natury był spirytualistą, nie zaś odwrotnie; i dlatego też spirytualizm jego zgadzał się narywni z ziemskim zatonięciem w świętej Nirwanie, jak i z klasycznym eutuzyzmem dla Wenus Uranii, jak i z chrześcijańskim podziwem dla świętych i męczenników. Wyparcie się ciała, umartwienie ciała, zabicie ciała miłem mu było w każdej formie.

Podobnie, jak ów grecki filozof, Paludan Müller mógłby otrzymać przydomek: Pesithanatos. Jak Leopardi, należał do tej małej grupy poetów, których nazwać by należało kochankami śmierci. Wielki erotyk duński, Chrystyan Winther, napisał na schyłku dni swoich poemat, który jest wyrazem miłości tego poety dla życia i w którym poeta wyznaje, że „skwaszony, niechętny wejdzie do łodzi Charona,” gdy wybije jego godzina. U Paludan Müllera rzecz miała się przeciwnie; niby ów Adonis, który jest przedmiotem ostatniego jego poematu, zwróciłby się do Charona z okrzykiem: „Weź mnie ze sobą!” i wskoczyłby do łodzi, zanimby sternik mógł się spestrzedz, kto wola.

Nie mówię tu o osobistej jego wierze, jako człowieka; wiem, że wierzył w życie pośmiertne; przypominam sobie nawet, że pewnego dnia, dowiedziawszy się, iż Dawid Strauss poświęcił książkę pamięci swego zmarłego brata, Paludan-Müller w naiwnej swej ortodoksyjności pojął fakt ten, jako dowód, że Strauss nie mógł wyzwolić się od wyobrażenia o fizycznej nieśmiertelności duszy. — Mówię tu tylko o Paludan-Müllerze, jako o umysłowości, o poecie. A jako poeta kochał śmierć, nie zaś nieśmiertelność. Jakże

sytym życia jest Tyton! Z jakąż powagą pyta Kalanus Aleksandra: „O, powiedz, cóż lepszym jest od śmierci?” z jakąż rozkoszą uklada się Ahaswer w mogile, w chwili, kiedy inni biedni ludzie powstawać z grobów swoich muszą! I z jakąż błogą radością powtarza on refrain „Na wieczne odpocznienie!”

Starcem już będąc, napisał Faludan-Müller wielką powieść p. t. „Iwar Lykke.“ Złożył tu dowody gorącej dla ojczyzny miłości i uczciwego sposobu myślenia: zresztą jest to utwór małej wartości poetyckiej. Spędziwszy trzydzieści lat życia jak pustelnik, nie mógł napisać powieści. Mały, jeden arkusz obejmujący poemat „Adonis” najzupełniej przeważa kolosalną, trzechtomową powieść. W poemacie tym poraz ostatni przemówił do publiczności. Jest to pogańska apoteoza śmierci. Znużony uciechami Wenerę, Adonis usuwa się do państwa Prozerpiny i odpoczywa w wiecznym rozmyślaniu. Prozerpina mówi mu:

Dlatego u mnie szukaj pociechy;
U mnie nie znajdziesz utud namiętych
Nie znajdziesz braku, westchnień, tęsknoty,
Lecz rozmyślania poznasz uciechy.

A poemat kończy się uroczystą, piękną strofą:

Tak więc w państwie, śmierci poświęconem,
Skąpawszy się w Lety przejrzystych potokach,
Dwoje kochanków rozkoszy szukało
W spokoju, który był wieczności spokojem.
Wokół cisza panowała święta
Nad nimi niebo, miriadem gwiazd pokryte
Sklepienie tworzyło jasne. A blask łagodny
Księżycą tonął w morzu.

W tej marzycielskiej pozie, u stóp bogini śmierci, uchwycić chcę cię szlachetnego pieśniarza.

Siedzi, a przed okiem jego przesuwają się niby z mgły utkane postacie:—to najpiękniejsze jego wizye poetyckie. Widzi rzekę Styks. Wenus Urania i Endymion

plyną w czólnie w dół rzeki; korona, która zdobi czoło Wenery, rzuca gwiazdzisty blask na ciemne fale i wybrzeża; widzi, jak Amor i Psyche mijają w locie wysoką „Kassiopeję i dumnego Oriona;“ spostrzega złączonych uściskiem Adama i Ahnę, unoszących się z płomieni czyścica; widzi, klękającego przed Kalanusem Aleksandra; widzi smukłą, delikatną postać indyjskiego filozofa, czoło jego zdobne w białą opaskę, słyszy jego śpiew łabędzi, płynący wraz ze zwyciężkim hymnem, poprzez dym i czarne obłoki, ku państwu Brahmy.

Tak więc u stóp bogini
We śnie pogrążony
Siedzi szczęśliwiec.

podczas gdy dzieła jego bronią nieśmiertelności jego imienia.

Poezye jego zawierają dużo nieba, lecz nazwisko jego złączy się najtrwalej z temi barwami jego obrazów, które malują ziemię i ziemskość.

Björnstjerne Björnson.

(1881).

Europa zna Björnsona jako wielkiego poetę. Dla Norwegii jest on więcej niż poetą. Dla ludu swojego nie tylko pisał piękne opowieści, pieśni i dramaty – codziennie żyje z tym ludem, pozostaje z nim w ciągłych stosunkach. Umiejąc pisać najsubtelniejsze, najdelikatniejsze poezye, Björnson nie uchyla się jednak od najgrubszej pracy, od pracy dziennikarza i mówcy ludowego wtedy, gdy przez zwalczenie błędu lub kłamstwa, przez szerzenie prostej ale jeszcze nie uznanej prawdy, przyczynić się może do moralnego lub politycznego rozwoju ludu norweskiego. Wieje od niego życiem. Gdzie duch jego przeniknie, tam rozwija się samopoznanie i miłość prawdy, tam giną błędy narodowe, wzrasta zajęcie dla spraw duchowych, publicznych, a z niem—zdrowa ufność we własne siły. Björnson pojął posłannictwo poety w najszerszem tego słowa znaczeniu.

W mowie, wypowiedzianej z okazji odsłonięcia pomnika Wergelanda, 17 maja 1881 r. Björnson opowiada, o tym swoim wielkim poprzedniku, o pocie europejskim najbardziej Shelleyowi pokrewnym.

„Słyszeliście pewnie wszyscy, że przez pewien czas Henrik Wergeland zwykł był napełniać kieszenie nasieniem drzew, które to nasienie podczas przechadzek garściami wyrzucał. Przytem namawiał kolegów, by szli za jego przykładem, ponieważ nikt wiedzieć nie może, co

z tych ziarn powstanie. Jest to tak szczerzy, wzruszająco-poetyczny rys charakteru, że postawić go należy narówni z najlepszymi utworami Wergelanda.“

To, co w dosłownem znaczeniu dowiadujemy się tu o Wergelandzie, w znaczeniu przenośnem odnieśćby można do Björnsona. Jest on wielkim siewcą Norwegii. Norwegia jest krajem skalistym, kamienistym, dzikim, nagim. Ziarno pada na grunt skalisty, niejedno zmiecionem bywa przez wichry. Björnson jest jednak pracownikiem niez mordowanym. Niejedno już ziarno, rzucone jego ręką, zeszło; niejedno już drzewo, jego zasadzone ręką, pokryło się kwieciami; co się zaś tyczy owocu, Björnson, pracując, myśli tylko o pokoleniu współczesnem.

I.

Wystarczy spojrzeć na Björnsona, by przekonać się, jak doskonale natura uzbroiła go do walki, która wre w życiu literackiem wszystkich niemal krajów, zwłaszcza zaś do walki kipiącej na bitnej Północy. Rzadko kiedy widzi się tak szerokie barki, tak pełną siły postać — postać, stworzoną jakby o wykucia jej w granicie.

Żadna inna praca w tym stopniu nie pobudza może wszystkich sił żywotnych, nie męczy tak nerwów, nie wysubtelnia i nie osłabia tak zmysłów, jak płodność autorska. Wysiłki produkcji poetyckiej nie groziły jednak Björnsonowi ani chorobą płuc, jak to miało miejsce u Schillera, ani chorobą mleczną — jak u Heinego; nie było obawy, iżby wrogie jakieś artykuły mogły go kiedykolwiek o śmierć przyprawić, jak Halvdana w dramacie „Redaktor;“ nie było obawy, iżby, na podobieństwo wielu nowożytnych poetów, Björnson uległ pokusie używania różnych środków podniecających w celu złagodzenia wzburzeń lub

w celu przeciwdziałania znużeniu systemu nerwowego—stany te są bowiem wynikiem działalności twórczej. Mlecz ten był zupełnie zdrow, płuca nie zawierały ani jednego ziarnka pyłu, nie znały kaszlu; barki te były jakby stworzone dla odbierania i oddawania szturchańców, których świat nie szczędzi. A te nerwy! Jestem przekonany, że Björnson na podstawie własnego doświadczenia nie pojmował nigdy, co właściwie rozumieją pod wyrazem „nerwy.“ Jest on może wśród znakomitych poetów współczesnych jedynym, o którym powiedzieć to można. Jako autor Björnson nigdy nie jest nerwowym, ani wtedy, kiedy jest subtelnym, ani wtedy nawet, kiedy jest czuły.

Silny jak zwierz, którego nazwa powtarza się dwukrotnie w jego nazwisku¹⁾, muskularny bez śladu otyłości, o wzroście atlety, o potężnej głowie, zaciśniętych ustach i ostrem, przeszywającym spojrzeniu, przysłoniętem przez szkła: oto jakim żyje Björnson w mojej pamięci. Nieprzyjaźnie literackie nie zdołałyby nigdy męża tego powalić, nie istniało dla niego niebezpieczeństwo (które przez jakiś czas groziło nawet wielkiemu jego współzawodnikowi—Ibsenowi), niebezpieczeństwo ze strony ogólnego przemilczenia. Jako młody autor tak bojowniczo przestąpił progi literatury, że gwarny hałas powstawał wszędzie, gdziekolwiek się ukazywał. Był wtedy recenzentem teatralnym i politycznym. Podobnie jak jego Thorbjörn w opowiadaniu „Synnøre Solbakken,“ posiadał ową chęć do walki, jaką mają silni, lecz walczył nie tylko, jak jego Sigurd w „Ucieczce Sigurda” po to, by ćwiczyć swoje siły, lecz z pobudek naiwnej, czasem nawet mylnej miłości dla prawdy i sprawiedliwości. W każdym razie potrafił doskonale zwrócić na siebie uwagę ogółu.

Autor może posiadać wielkie i rzadkie talenty a jednak przez długi czas może nie doznawać powszechnego

¹⁾ Björn znaczy niedźwiedź, Björnstjerne—Wielka niedźwiedzica.

uznania z powodu braku harmonii pomiędzy jego talentem a charakterem narodowym lub stopniem rozwoju danego narodu. Najwięksi pod względem tym cierpieli. Wielu:—Byron, Heine, Henrik Ibsen—opuścili kraj swój; znacznie większa liczba, pozostając w kraju, czuje się opuszczoną. Z Björnsonem rzecz ma się zupełnie inaczej. Nigdy wprawdzie nie zdobył sobie uznania na drodze pokojowej:—początkowo dlatego, że miał formę nową, ni-zwykłą; potem dlatego, że myśli jego zbyt zuchwale wyzywały panujące koła konserwatywne; jeszcze i dzisiaj oficjalna prasa norweska i koła biurokratyczne prześladują go z wściekłością, nie przebierającą w środkach. Lecz mimo to naród jest za Björnsonem i skupia się koło niego. Jeden tylko Wiktor Hugo znajdował się w takim stosunku do ludu. Wymienienie nazwiska Björnsona jest równoznaczne z wywieszeniem sztandaru norweskiego. Zalety i błędy, genialność i słabe strony Björnsona, tak wyraźne noszą cechy norweskie, jak zalety, błędy i genialność Woltera noszą wyraźne cechy francuskie. Jego śmiałość i naiwność, jego otwartość—jako człowieka, a małomówność — jako artysty, spotęgowane i wrażliwe uczucie narodowe norweskie, żywa świadomość jednostronności i duchowych braków tego narodu—świadomość, która wzbudziła w nim przychylność dla skandynawizmu, pangermanizmu, kosmopolityzmu — wszystko to, jako odrębna mieszanina, jest w Björnsonie tak wyraźnie narodowe, że indywidualność jego jest streśczeniem całego narodu. Żaden z pisarzy współczesnych nie przedstawia w tym stopniu, co Björnson, miłości ludu norweskiego dla Norwegii, samopoczucia, uczciwości i świeżej energii norwegezyków. Co więcej, obecnie Björnson jest w wielkim stylu i samokrytyką ludu norweskiego, naturalnie—nie krytyką ostrą, biczującą, taką, jaką uprawiali w Norwegii Ibsen, a w Rosyi Turgeniew, lecz ostrym, śmiałym a jednak miłością tętnącym sądem. Björnson nigdy nie wykazuje braku wtedy, gdy w możliwość usunięcia takowego nie wierzy, nigdy nie wykazuje niecnoty,

o którejby wątpił, że wytepić ją można. Bo silnie wierzy w dobro i posiada cały niezwyależony optymizm wielkiego, genialnego sangwinika.

Ze względu na naturę swojną poczęści jest wodzem klanu, poczęści—poetą. Łączy w osobie swojej obie postacie, występujące na widownię Norwegii starożytnej; łączy w sobie wodza i skalda. Ze sposobu myślenia jest poczęści trybunem ludowym, poczęści świeckim księdzem, t. j. w publicznych rozmowach zlewa polityczny i religijny patos swoich współbraci w jedno i teraz więcej jeszcze, aniżeli w czasie, gdy łączył się z ortodoksami; stał się daleko gorliwszym reformatorem, misyonarzem po swoim t. zw. odstepstwie, aniżeli był w epoce poprzedniej.

Podobnie jak Björnson powstać nie mógł w żadnym innym kraju, tak i nie rozwinąłby się i nie mógłby istnieć poza granicami Norwegii. Kiedy w r. 1880 wszystkie pisma niemieckie przyniosły wieść, że Björnson, zmęczony wiecznymi zatargami w ojczyźnie, przenosi się do Niemiec, Björnson pisał do mnie: „Chcę mieszkać w Norwegii, w Norwegii chcę być i być bitym, w Norwegii chcę śpiewać i umierać.“

Czuć się tak ściśle związanym z krajem ojczystym jest szczęściem wtedy, gdy i rodacy sympatycznie słów poety słuchają. A to dotyczy Björnsona. Przyczyną tej wzajemnej sympatii są właściwości, tkwiące głęboko w jego naturze. Björnson, upajający się zachwytem nad zamkniętym w sobie, samotnym Michałem Aniołem, stawiający go oczywiście wyżej od Rafaela, sam jest umysłem zupełnie przeciwnego rodzaju, nie jest samotny, nawet gdy najwięcej sam przebywa (jak od r. 1873 w odległym majątku swoim „Gausdal”), natomiast jest umysłem towarzyskim, właściwiej powiedziawszy—umysłem popularnym. Podziwia Michała Anioła, dlatego że czi i rozumie to, co jest wielkie, głębokie, poważne, potężnie szorstkie w sercu ludzkim i w stylu; lecz nie ma nic wspólnego z melancholijnym uczuciem osamotnienia, znamionującym wielkiego Flo-

rentezyka. Björnson jest założycielem partii z urodzenia, to też zawczasu pociągały go umysły prowodyrów partyjnych—duńczyk Grundtvig, norwegezyk Wergeland. Pociągały go mimo to, że zupełnie był od nich różnym, z powodu zdolności plastycznego upostaciowania, jaką posiadał. Björnson uczuwa wewnętrzną potrzebę czynienia ze siebie ośrodka lub ogniska sympatii, mimowoli tworzy wokoło siebie związek, dlatego że własna jego dusza jest streszczeniem społeczeństwa.

II.

Björnstjerne Björnson ur. dził się 8 grudnia 1832 r. w dolinie Dovrefjäldu, w Kvikne, gdzie ojciec jego był proboszczem. Przyroda tej okolicy jest niemiła, biedna, pusta, skały—po większej części nagie, tu i owdzie tylko pokryte sośniną lub brzezina; gleba jest tak zła, a powietrze tak ostre, że na pięć lat wieśniak spodziewać się może jednego roku urodzajnego. Wokoło probostwa na żadnym polu żyto nie rodziło. W nieludnej dolinie domy znajdowały się w znacznych od siebie odstępach. Zimą śnieg pokrywał góry i dolinę, otaczał każdy dom wałem, zapraszając do jazd saniami lub wycieczek na „ski”¹⁾. Kiedy mały Björnstjerne liczył sześć lat wieku, ojca jego przeniesiono do Nässet'u w Romsdalen, najświetniejszej z piękności okolicy norweskiej. Wysoko, potężnie wznoszą się tu po obu stronach doliny skały o dziwacznych szczytach, coraz dziwniejszych w miarę tego, jak równina zniża się ku fjordowi. Bardzo nieliczne doliny norweskie mogą współzawodniczyć z Romsdalen pod względem różnaitości krajo-

1) Rodzaj łyżów drewnianych, na 2 metry długich, używanych do przebywania śnieżnych przestrzeni.

brazu; płaski charakter doliny, oraz niezwykle w Norwegii formacye gór, nadają okolicy tej piętno zupełnie oryginalne. Ziemia jest tu urodzajna, ludność stosunkowo liczna, dwory ładne, po większej części dwupiętrowe, ludzie, mimo małomówności, uprzejmi. Różnica między dawnem a obecnem miejscem zamieszkania Björnsonów była uderzającą; Romsdalen nauczyło małego Björnsona myśleć i porównywać, rozpatrywać rzeczy stare w świetle nowem, a nowe — w starem, wreszcie spoglądać na siebie cudzemi oczyma, uświadamiać sobie własną istotę. Wspaniała przyroda i żywe życie ludowe wypełniały obrazami swojemi wrażliwą duszę młodego, utalentowanego chłopca. Wysłany do uczonnej szkoły w małej mieścinie Molde, organizował stowarzyszenia chłopców i wkrótce stał się prowodyrem młodzieży szkolnej, Czytał wszystkie książki historyczne, wszystkie poezye, jakie tylko mógł dostać: baśnie ludowe, Asbjørnseny, pieśni ludowe, które niedawno zebrał był Landstad, staronorweskie sagi królewskie, powieści popularne, poezye, zwłaszcza zaś polykał namiętnie utwory Wergelanda. Mając lat siedemnaście przybył do Chrystyanii w celu przygotowania się do egzaminu, czytywał tu przeważnie literaturę duńską, zaprzyjaźnił się ściśle z genialnym dziwakiem Aasmundem Vinje'm, który już podówczas miał sławę poety w narzeczu ludowem, również jak i z rówieśnikiem historykiem, później dopiero znanym Ernestem Sarsem; wiódł życie pełne wrażeń, burzliwe, wesołe. Bardzo starannie podówczas prowadzony teatr duński w Chrystyanii zajmował go bardzo i wywierał nań wpływ wielki. Kiedy. w r. 1852 wrócił jako student pod strzechę rodzinną, życie ludowe ukazało mu się w nowem zupełnie świetle. Żył z ludem, tworzył pieśni w tonie ludowym, a wieśniacy częstokroć uczyli się pieśni tych na pamięć i śpiewali je.

Wróciwszy do Chrystyanii, wystąpił jako krytyk, zwłaszcza zaś jako recenzent teatralny, jał pisać z całą niesprawiedliwością początkującego poety i zjednał sobie wielu nieprzyjaciół. W tym czasie czytał przeważnie my-

ślicieli duńskich z kończącej się wtedy właśnie epoki literatury; czytał Heiberga, Sibberna, Kierkegaarda,—a później nieco ją zgłębiać dzieła Grundtviga. Nauka Grundtviga o „wesolym chrześcijaństwie” przejęła go, jako przeciwstawienie do ponurego petyzmu jego stron rodzinnych, zaś silna wiara Grundtviga w wysokie zdolności i w misję północy skandynawskiej oczywiście zająć musiała umysł tak typowo północny, a z Europą nieobeznany. Wpływ Grundtviga na Björnsona trwa do roku siedmdziesiątego. A nawet do dziś dnia wpływ ten nie zatarł się jeszcze całkowicie. W młodości Björnson znalazł w grundtvigianizmie wszystko to, czego później, gdy uwolnił się od czaru kół grundtvigiańskich, szukał i co znalazł pod postacią najwyższej piękności i najwyższej swobody człowieka. Przypisać to należy ciasnemu widnokręgowi jego myśli. Na uniwersytecie chrystyańskim nie zastanawiano się podówczas nad nowoczesną filozofią i poglądami społecznymi. Uniwersytet miał dzielnych pracowników w fachach specjalnych, lecz zresztą stosunków duchowych z Europą nie utrzymywano żadnych, ani tu, ani w Danii. Syn proboszcza z samotnej wioski, uczeń małego miasta i tu nie wychodził z kół ortodoksyjnych—o różnych odcieniach. Stąd owe ciasność poglądu, czasem dziecinność w pierwszych utworach Björnsona, stąd owa jedyna w swoim rodzaju, pewna siebie naiwność, stanowiąca w tym okresie siłę Björnsona, jako poety.

Kilka wycieczek do krajów sąsiednich, przedewszystkim uczestniczenie w pochodzie studentów skandynawskich do Upsali w r. 1856, następnie dłuższy pobyt w Kopenhadze—wszystko to sprawiło, iż jego zdolności poetyckie dojrzały. Rozpoczął był małą sztukę „Nowożeńcy,” odłożył ją jednak, nie czując się jeszcze na siłach; po upływie dziesięciu lat zajął się nią dopiero ponownie. Za pomocą krótkich, prawdziwie ludowych, lirycznych poemacików, uspokoił swój popęd twórczy, lecz nie zaspokoił go. Pierwszym podówczas powstałym utworem dramatycznym Björn-

sona jest sztuka „Między bitwami.“ Jest to sztuka mała, poważna, w jednym akcie, mająca za przedmiot epizod z wojen mieszczańskich w Norwegii na początku wieków średnich. Pisana jest stylem zwięzłym, szorstkim, stanowiącym silny kontrast z rozwlekłymi, napuszczonymi jamkami dramatów duńskich ze szkoły Oehlenschlägera. Przytem jest to pierwszy przykład nowej formy stylu północnego. Heiberg, dyrektor królewskiego teatru w Kopenhadze, sztukę tę odrzucił, wystawiono ją w Chrystyanii, a drukowano dopiero później. Jak daleko zaszedł Björnson, a za nim cała późniejsza literatura poetycka na tej, w dramacie powyższym obranej drodze, przekonać się można najlepiej, widząc dramat ten, który przy ukazaniu się raził wrzekomą dzikością tematu i szorstkiem opracowaniem, na scenie; dzisiaj wydaje się on zupełnie sielankowym i prawie zbyt sentymentalnym.

Tymczasem Björnson powoli dochodził do przekonania, że z powołania jest nowelistą wieśniaczej strzechy; opublikowawszy bezimiennie — dla próby, kilka drobnych opowiadań, wydał w r. 1857 „Synnöve Solbakken.“ Występ ten był zwycięstwem, a stał się prawdziwym tryumfem po przyjęciu, jakiego książka ta doznała w Danii, której sąd o dziełach poetyckich Norwegii był decydującym. Świeżość, nowość przedmiotu i sposobu przedstawienia niedostatecznie objaśniają powodzenie. Powodzenie to spowodowane było przez zgodność utworu z tem, czego właśnie publiczność czytająca podówczas pragnęła i czego od utworu poetyckiego żądała. Partya narodowo liberalna (nazwa ta dla partii została przyjętą w Niemczech później dopiero) stanowiła w owym czasie najzupełniej o smaku literackim; ten zaś domagał się rzeczy czysto-północnych, silnie narodowych, staro-skandynawskich, a zarazem, co dziwną zdaje się stanowić sprzeczność — rzeczy chrześcijańsko-etycznych, niewinnie sielankowych, — słowem domagał się poezyi, któraby zarówno tytaniczną zuchwałość, jak nowoczesną namiętność z ram swoich wykreśliła. Namiętność

wydawała się narodowo-liberalnym niepoetyczną, zaś melancholia wydawała się im przesadą; wszystko, co pachniało Europą, było w oczach tej partii inteligentów, jak się zwali i z wną skromnisie owi, podejrzanem; tylko w dalekiej Północy zachowały się jeszcze świeżość i czystość obyczajowa, które odżywią zbutwiałą kulturę Europy; co się zaś tyczy pojęcia nowoczesności, to takowe absolutnie nie istniało dla szczęśliwej ich niewiedzy. Wiejskie opowiadania Björnsona były jakby spełnieniem programu poetyckiego partii, mimo wielkich i prawdziwych swoich zalet. Wrażenia młodości i lektura, którą poeta zajmował się za lat dzieciennych, sprawiły, że widział życie wieśniaków w świetle staro-norweskich sag, i, naodwrot, wskutek znajomości życia i sposobu myślenia chłopów, Björnson pojął i pokochał staré sagi. Pierwsze jego większe opowiadanie, podobnie jak i wiele maleńkich (Ojciec, Orle gniazdo i t. p.), pisane są odmłodzonym stylem sag, lecz materiał, zgodnie z życzeniem narodowych liberałów, jest ludowy, bez krzyżującego zabarwienia realistycznego. Sagi islandzkie są znane w Niemczech tylko germanistom; w krajach skandynawskich te, poczęści przedziwne, zawsze jednak zajmujące opowiadania są od czasu odrodzenia się uczuć narodowych na północy nietylko popularne, ale nadto otoczone jakąś glorią, niby cenne pomniki wielkiej przeszłości. Zwłaszcza styl ich doznawał czci wysokiej. A ten styl, spokojny, epiczny, zawsze poglądowy, styl, który za dawnych czasów opowiadał o sprzeczkach, zabójstwach, krwawej zemście, o pożogach, przygodnych wycieczkach i czynach bohaterskich,—styl ten, wznowiony przez Björnsona, opowiadał teraz o miłości młodych wieśniaków i wieśniaczek i przez wielkość swoją podnosił materiał sielankowy. Natura poety tak bliską była naturze starych owych bajarzy, zaś rasa ludzi, którą opisywał—tak pokrewną rasie, żyjącej w starych sagach, że całość, mimo wszystko, była harmonijną. Björnson należy do rzędu szczęśliwych autorów, którzy nie szukają sobie formy, a posiadają takową od sa-

mego początku. Najpierwsza jego nowella jest owocem zupełnie dojrzałym. Pierwszy jego rzut był klasyczny. Nie należy do poetów, którzy przez całe życie wciąż pracują nad udoskonaleniem formy artystycznej, i dopiero po ciężkich walkach z krnąbrnym materiałem zdobywają wewnętrzną równowagę dla utworów swoich. Droga jego życia autorskiego nie jest, jak u wielu innych, wdrapywaniem się na skały wśród mgły, którą rozprasza dopiero na szczycie kilka promieni słońca; — jest to wznoszenie się po stopniach, z których każdy otwiera jego oczom piękne widoki. Zaś rozwój Björnsona odbywał się w ten sposób, że jako poeta, obdarzony pierwotnie stosunkowo ciasnym, biednym zasobem myśli i skończoną, doskonałą formą artystyczną, dążył do tego, by w utworach swoich składać dowody coraz większego bogactwa myśli i coraz większej znajomości serca ludzkiego. Nie stracił, co prawda, przytem nic na wartości poetyckiej, stracił jednak trochę na plastyczno-klasycznej równowadze.

Nie należy sądzić, że pierwsze prace Björnsona powitane zostały tem jednogłośnem uznaniem, o którym teraz prawią ci, co chcą, ażeby wierzone, że je wtedy objawili. Obecnie na Północy są tacy, którzy daliby coś za to, żeby móżdżek wykazał jakiś utwór Björnsona, zaszczycony zawsze ich pochwałami, po to tylko, by następnie z tym większą pozornie bezstronnością ganić późniejsze jego dzieła. Pierwsze jego nowelle i dramaty stanowiły zbyt wielką sprzeczność z tem, co publiczność przywykła była podziwiać, iżby je przyjmując miano bez opozycji; liczne jednostki, posiadające wykształcenie literackie a ściśle związane z dotychczasową poezją, czuły się dotknięte w estetycznem swym wyznaniu wiary. W Danii przekwitała właśnie wielka, bogata szkoła poetycka, której wpływ szerzył się i w Norwegii. Pełny dźwięk patosu Oehlenschlägera brzmiał jeszcze harmonijnie we wszystkich uszach; jego obrazy starożytnej północy i początku wieków średnich wydawały się mężom starej szkoły zewnętrznie mniej pra-

wdziwymi, natomiast wewnątrznie prawdziwszymi od obrazów Björnsona; niezrównana elegancja i wdzięk Henrika Hertza osłabiły w nich smak dla barw pierwotnych; wreszcie w nowej poezji norweskiej nie było wykształcenia filozoficznego, do którego Heiberg przyzwyczaił był publiczność. Przypominam sobie dokładnie, jak dziwne wrażenie na mnie samego wywarły „Synnöve Solbakken“ i „Arne,” gdy się ukazały.

Głosy opozycji zamilkły wobec zdrowego zmysłu dla prawdy, który wielka publiczność czytająca zachowała wszędzie; szybkość powodzenia wpływała jednak, jak zaznaczyłem, stąd, że panująca w Skandynawii partya nowy utwór wzięła pod swoją obronę i chwałę poety szumnie głosić kazała. Podówczas narodowo-liberalni byli jeszcze zwolennikami chłopów w literaturze. Lubiano abstrakcyjnego chłopca; prawdziwego, konkretnego nie znano jeszcze. Dano mu prawo wyboru, wiercono, że po wszystkie czasy da się prowadzić przez tych, którzy mu „darowali swobodę“ i spodziewano się, że swobody tej użyje tylko w celu wybrania i uczczenia swoich miejskich dobroczyńców. Dla tego w wielkomięjskich organach zwano podówczas chłopca zdrowym jądrem narodu; widziano w nim latorośl starożytnych olbrzymów, popierano go i schlebiano mu. Utwory poetyckie, wielbiące subtelnie a zarazem w nowym, wielkim stylu życie chłopca, mogły się napewno spodziewać w Danii entuzjastycznego przyjęcia, zwłaszcza, gdy powstawały w jednym z bratnich krajów, które sercu prawdziwego Skandynawa bliższe niemal były od własnej ojczyzny.

Nadto, zblazowany kopenhagezyk miał takie mniej więcej upodobanie do nowell wiejskich Björnsona, jakie dwory zeszłych stuleci żywiły do romansów i zabaw pasterskich. Umysły były już zbyt krytyczne, by żądać pasterek w czerwonych trzewiczkach i jagniąt w różowych jedwabnych wstążeczkach wokoło szyi: zwrócono się ku wieśniakom i wieśniaczkom norweskim, których uczucia były

subtelniejsze, głębsze od uczuć niejednego studenta i niejednej panny.

Nowella wiejska nie była nowym rodzajem literackim. Pierwszym jej przykładem są jutlandzkie obrazki wiosek i lasów, napisane przez Stena Stenersena Blichera; powstały one na dwadzieścia lat przed opowiadkami wiejskimi Bertolda Auerbacha, który ich jednakże nie znał, ponieważ niemiecki przekład ukazał się dopiero w połowie lat czterdziestych. Idąc tą drogą, wskazaną w Niemczech przez Immermanna, Auerbach uprawiał opowieść z życia chłopskiego jak samoistny rodzaj nowelli; poraz pierwszy poeta niemiecki zgłębiał tak dokładnie wypadki i charaktery cichych wiosek. Na krótki czas przedtem największa autorka Francji — George Sand, urodzona na wsi, po burzliwych przejściach życiowych uczuła popęd ku podjęciu takiej samej próby i jednocześnie prawie opublikowała we Francji mały zbiorek subtelnych, idealistycznie kreślonych obrazów wiejskich: „Mouny Robin,” „La mare au diable, „Francois le Champi” i t. p.

Występując, Björnson nie znał ani opowiadań George Sanda, ani obrazków Auerbacha. Niczego się nie nauczył od Auerbacha i nie z nim nie miał wspólnego. Zwłaszcza dwa odrębne rysy wyróżniają nowelle norweskie od niemieckich. Auerbach jest epikiem, małe życie wiejskie we wszystkich jego szczegółach; widzimy chłopca, pełniącego codzienne swoje zajęcia w polu i w stajni; przypatrujemy się nawpół ospalej, nawpół uroczystej powolności jego życia, zależności tegoż od zwyczajów i obyczajów. Björnson nie jest właściwie ani epikiem, ani dramatykiem; siłą jego jest dramatyczność, wpleciona w epiczność; dlatego jest krótki, zwięzły, otoczenie uwzględnia tylko gwoli historii serc. Powtórę, wiejskie opowiadania Auerbacha osnute są na światopoglądzie, którego Auerbach z chłopem nie dzieli, który nie łączy go ani z bohaterem, ani z bohaterką. Auerbach nie pisał ze stanowiska usposobienia i wiary dziecka. Był uczonym i myślicielem; posiadał wielkie, wielostronne

wykształcenie umysłów niemieckich, żyjących w czasie jego młodości. Był uczniem Schellinga, pierwszym jego utworem literackim była powieść o Spinozie, dzieła tego filozofa tłumaczył, poglądy jego przyswoił sobie, by wypowiadać je publicznie przez całe życie. Wprawdzie przystosował naukę Spinozy do własnych swoich potrzeb i sympaty — bo bardzo jest chyba wątpliwem, czy Spinozę za-grzałyby opisy owych ograniczonych intelligencji, zwanych chłopami,—lecz pojął życiopogląd Spinozy jako ewangelię natury, filozofa zaś jako apostoła kultu natury. Auerbach z upodobaniem przedstawiał chłopą, bo uważał go za jakąś część natury, z upodobaniem szukał w tych naiwnych duszach zarodków życiopoglądu, który w jego oczach był prawdziwym, a w końcu i jedynie słusznym. Tak np. w klasycznej jego nowelli p. t. „Barfüssele,” młoda, butna dziewczyna wiejska hynajmniej nie stosuje się do słów Pisma świętego, nie nadstawia lewego policzka, gdy ją w prawy uderzą, lecz z zaciśniętymi pięściami toruje sobie drogę przez życie, nie znosząc bezprawia z pokorą i nie doznając przeto nigdy upokorzenia. Utwory Auerbacha tchną atmosferą politycznej napiętności Niemiec przed marcem 1848 r. dążą do rozbudzenia w prostaku zdolności rozumienia politycznych i religijnych ideałów inteligencji. Zupełnie odmienny był stosunek Björnsona do materiału, który opracowywał. Autor zasadniczo opierał się na życiopoglądzie, wyznawanym przez jego bohaterów, nie powodował się żadną filozofią. Z nowell tych przemawiał poetycki i artystyczny geniusz, nie zaś jakiś wyższy umysł. Stąd—przedziwna jedność sentymentu i tonu.

Zalety nowel Björnsona były specyficznie natury poetyckiej; najrzewniejsze uczucie skute było w formę najtwardszą; spostrzegawczość najsubtelniejsza, wszechstronna zlewała się z liryczną serdecznością, przenikającą całość, a ujawniającą się wyraźniej w licznie wplecionych do opowiadania pieśniach dziecięcych, ludowych, miłosnych. Całe

opowiadanie, trzymane było w nastroju romantycznym. Wstęp do nowelli tworzyła czasem bajka, w której rozmawiają i żyją rośliny, np. w „Arne,”—co jednak wcale nie wytwarza dysharmonii; nowella, mimo cierpkiego realizmu pojedynczych charakterów, tak była sielankowa, że drobne, wsunięte, opowiadki o nymfach leśnych dostrajały się najzupełniej do harmonii ogólnej, nie tworząc żadnego dysonanisu z duchem osób działających. Prawda, że dzięki swojemu darowi spostrzegawczemu, Björnson zdołał zebrać zapas drobnych rysów, z których wiązał następnie swoje nowelle. Kiedy Arnego pytają: „W jaki sposób stworzysz?” — tenże odpowiada: „Ot, podchwytuję wrażenia, którym inni umknąć pozwalają.” Björnson mógłby dać taką samą odpowiedź. Ale jednak artystyczna jego forma krystalizowała się w źródle, w którym łączyły się saga, pieśń ludowa i baśń ludowa. Forma jego nie powstawała ze samotnej wielkości autora, przeciwnie, za pomocą niej właśnie pozostawał w styczności z duchem ludowym.

„Synnöve Solbakken” jest plastyczną harmonią życia norweskich chłopów, zaś główny bohater Thorbjörn — typem silnego, twardego młodzieńca, który dojrzewa dopiero pod wpływem łagodności, miękkości. Natomiast Arne jest lirycznym, tęsknem dążeniem narodu, przeistoczonym w tęsknotę za podróżami, popędem krwi Wikingów; bohater jest typem miękkiego, marzycielskiego młodziana, którego dopiero hart życia uczyni mężem. W owej sławnej, głównej pieśni Arnego złożone są najgłębsze, najelementarniejsze rysy ludu norweskiego, złożonem też jest w znacznej części subiektywne pragnienie poety. W strofach tych słyhać westchnienie serc norweskich:

Czyż nigdy, nigdy ulecieć nie zdołam
Poza te skały wysokie?
Czyż mury, co lękiem serce me spierają,
Lodami zawsze dech zmrzać mi mają?

Czyż tutaj, nazawsze, niby w mogile
Ledz mają marzenia o czynach i sile?

Nie, frunąc chcę, frunąc, w dal, ach w dal!
Poza te mury wysokie!
Tu takim ciężkim czas wlecze się krokiem,
Jam przecież młody i śmiały chcę skokiem
Wspiąć się na szczyty, na szczyty świetlane,
Bo wiem, że skał się ofiarą nie stanę!

Tęsknota, rozbrzmiewająca w tych słowach, jest owem uczuciem, które pędziło starych królów morza na zachód i południe,—owem uczuciem, któremu folgował wielki ojciec norwesko-duńskiej literatury, Holberg, wędrując pieszo przez pół niemal Europy, wreszcie—uczuciem, objawiającem się i dziś jeszcze w wychodźstwie wielu artystów norweskich wszelakiego rodzaju.

Jeżeli tym sposobem dwie większe nowelle: „Synnöve“ i „Arne” stanowią dwa uzupełniające się przeciwieństwa, to trzecia nowella:—„Wesoły junak” jest niby oswabdzającym tchnieniem, powiewem, rozpraszającym ciężką melancholię, która przytłaczała umysł norweski, w imię zdrowej natury, zdrowego usposobienia; nowella ta jest wesołą zapowiedzią swobodnej siły życiowej i chęci do życia, jest świeżym, ożywczym śpiewem śmiechu.

III.

Potem nastąpiły dramaty i poezye. Z pod powłoki ducha narodowego rozwijała się powoli, stopniowo wielka indywidualność. W dramatach: „Pomiędzy bitwami”—„Zły Sigurd”—„Arnljol Gelline,” widzimy wciąż ten sam wielki typ:—wódz z urodzenia, stworzony na dobroczyńcę swego narodu, równie gwałtowny jak i szlachetny; nie przyznają mu jego praw, bezprawie więc, którego staje się

ofiarą, zmusza go do złych postępów na drodze ku celowi, mimo to, że pragnie dobra. Miasta, przez które Sverre przejechał, oddane są na pastwę płomieni. Sverre opowiada z gorzkim bólem („Pomiędzy bitwami”) „Znam księcia, który chciał być błogosławieństwem swego kraju a stał się jego przekleństwem. Zgrozą przejmują go własna jego dola, chciałby uciekać od tych wykrzywionych trupów, których martwe spojrzenia prześladowają go od jednego kresu do drugiego... Jakiś nieublagany los pędzi go z jednego krwawego pola na drugie, z jednego miejsca pozożgi—na inne, pędzi go poprzez dymiące się trupy i ruiny: a za nim w ślad idą jęki i skargi, i całe piekło, zda się, wre około niego, i powiadają ludzie, że sam dyabeł obok niego kroczy, co więcej, mówią niektórzy, że on sam jest szatanem!... Wiem... tak... wiem, że podczas gdy oni zarzynają się wzajemnie, niby bydłta, on nie jest w stanie ugodzić bodaj w jednego człowieka, by nie zwiększyć jeszcze swej niedoli... stara się godzić i leczyć, czyni dobrze i ułagadza, i ofiarowuje pokój wszystkim, którzy go o niego proszą.“ Sigurd, bohater trylogii p. t. „Sigurd niedobry” jest przedmiotem nienawiści i prześladowań dlatego, że pragnąc jedynie swoich praw i szczęścia Norwegii, zdradzony przez przyrodniego brata swego, głupca Haralda, tegoż zabija. Przychodzi do tego brata, stęskniony, po ciężkich walkach wewnętrznych, z najlepszymi chęciami, z najgorętszym pragnieniem zgody, a opuszcza go „jak król, zemstą opancerzony, z rozpaczą w oku i gorącym od krwi mieczem.” Arnljot, w głębi serca taki dobry i pokorny, staje się podpalaczem, zbójcą i jest nim aż do śmierci, która go spotyka pod Stiklestad w chwili, kiedy walczy za Olafa. Postacie te tkwią głęboko w duszy poety. Wcześniej doznał sam namiętnej opozycji, odczuł nienawiść i zapoznanie, jakie spotkało go ze stronnymi jego przeciwników. Obdarzony niepohamowaną ambicyą, gwałtownością natury a jednocześnie pewną słodyczą usposobienia, upatrywał pokrewieństwo między sobą a owymi postaciami ze

sag; ilekrotnie uczuł, że go naród źle pojął, że niesprawiedliwie nim wzgardził, wkładał ową potrzebę podniesienia tego narodu, potrzebę zlania się z nim, oraz owe przeświadczenie, iż jednak od czasu do czasu obcym się staje temu ludowi—w usta starożytnych wodzów, w usta takiego Sigurda np. który podrażniony zmienia się w inną zupełnie istotę:

Jak stal zrobił się twardym.
Biegł po komnacie strasznymi krokami,
A w oczach miał złość, złe iskry,
A głos niby z ciemnej wznoszący się jaskini.

A jednak ten sam Sigurd ma serce pełne wielkich, szlachetnych planów. Wiele musiał przecierpieć Björnson już za młodych lat, skoro potrafił stworzyć monolog Sigurda podczas nocy zimowej, albo jeszcze więcej przejmujący monolog w przedostatniej scenie dramatu, zaczynający się od słów: „Duńczycy opuszczają mnie, walka przegrana? Więc dotąd—i nie dalej?“—Sigurd z błyskawiczną szybkością układa plany i rzuca je: zbierze hufce, opuści kraj, stanie się kupcem, krzyżowcem... aż wreszcie zostaje opamiętany przez uczucie blizkiej zguby i woła: „Dotąd i nie dalej!“ Słowa te nie są już pytaniem, a wciąż powtarzającą się odpowiedzią. Lecz nawet z rozpaczy przemawia jeszcze miłość dla ojczyzny, t. j. dla wroga:

Więc, piękny kraju, nie mnie rządzić tobą!
Ach, wieleż z mej ręki zła na cię spłynęło,
I czyż to być może? O, ojczyzno moja,
Gdym był na obczyźnie, widziałem twe góry
W obłoku każdym i tęskniłem za tobą
Niby dziecię, co tęskni za „Gwiazdki“ wieczorem!
A jednak zadawałem ci ranę po ranie!

Wielka indywidualność nie jest u Björnsona zamkniętą w sobie, nie lubi owej dumnej samotności, jaka cechuje Michała-Anioła; rozwija się ona z ducha narodowego i tę-

skni za nim, chce się z nim znowu połączyć, cierpiąc, skoro połączeniu temu staje coś na przeszkodzie.

Pod tym względem Björnson stanowi zupełną sprzecznność z mężem, który we współczesnej poezji duńskiej jest mu równym, z Henrikiem Ibsenem. Ibsen z natury jest samotnikiem. „Sam zostaję w odległej dali.“ Wiersz ten, powtarzający się kilkakrotnie w poemacie, napisanym w r. 1875 z okazji zjazdu studentów skandynawskich w Upsali, jest godłem jego życia. Zapuszcza się w głąb, podobnie jak jego górnik.

Toruj drogę, ciężki młocie
Do głębin serca!

Szuka samotnej ciszy nocnej. W poemacie „Obawa przed światłem“ opowiada, że, dzieckiem będąc, bał się mroku; teraz dzieje się inaczej: obecnie, silna jasność dnia mąci mu zmysły, wrzawa życia czyni go obecnie słabym, bezsilnym.

Lecz gdy w mroku zasłonę
Spowije mnie noc,
W wolę mą wstępuje
Istna orla moc.

Gdy mrok skrzydła zwinie
Znika wszystka moc,
Czyn gdy wielki zdziałam,
Matką jego—noc.

Te śmiałe, piękne słowa malują własną naturę poety. Istota Björnsona nie dąży wewnątrz, lecz nazewnątrz. Geniusz jego ma rozwarte ramiona.

Druga różnica między dwoma tymi poetami przejawia się już w dramatach północnych, które obaj pisali w pierwszym okresie swojej twórczości. Jako dramaturg z urodzenia Ibsen nie lubuje się w opisach przyrody. Główne osobistości jego młodzieńczych dramatów są uosobieniem jakiejś myśli, nie są kreślone bezpośrednio z natury,

w poematach jego, bez wyjątku prawie—dramatycznych, świat zewnętrzny odgrywa z konieczności rolę nikłą. Nawet tam, gdzie wprowadza przyrodę, gdzie takowa przejmuje do żywego—jest ona więcej symbolem, aniżeli rzeczywistością. Przykładem „kościół z lodu“ w utworze „Brand.“ Swobodniej płynący duch Björnsona zajmuje się i krajobrazem norweskim, a wrażeniem, stąd wyniesionem, dzieli się z czytelnikami w dramacie. Jako przykład przytoczę scenę między Sigurdem a dziewczęciem fińskim, jedną z najpiękniejszych scen, które wyszły z pióra Björnsona. Pojawienie się na scenie dziewczyny poprzedzają radosne, długie trele, śpiewane przez nią w czasie zbliżania się. W chwili, kiedy wstępuje na scenę, zdaje się, jakoby ciągnęła za sobą całą przyrodę północy, niaby państwo swoje. Córka wodza Finnów pojawia się w blasku zorzy północnej, słowa jej mają świetlany czar zachodzącego słońca, szczęśliwa jej miłość dla życia, słońca, lata, nieodwzajemnione uczucie dla Sigurda—wszystko to jest jakąś częścią żywej poezji przyrody. W odpowiedzi Sigurda wrażenie tej chwili skreślone jest po mistrzowsku:

Dziewczyna fińska.

Powiedz, czyż nie odczuwasz
Jak tu pięknie?

Sigurd.

O tak, czasem odczuwam!
Gdy stanę u wejścia jaskini
I okiem ogarnę tę śnieżną płaszczyznę,
Drzewa, co sterczą w tem śnieżystem morzu
Niby upiory, straszące wśród mroku,
Niby potwory, bliższe wciąż a bliższe;
Gdy wtedy na łyżwach spływasz ty ze skały,
Za tobą rój służby, smycz psów wokół ciebie,
A ponad tym dziko huczącym pochodem
Gdy widzę gwiazdy północnej promienie,
Co się w postaci i barwy składają...

Ten zmysł dla piękna natury mają wszyscy starzy bohaterowie Björnsona. Przełał w nich własny, nowoczesny zmysł dla uroków przyrody. Zwłaszcza mały (składający się z piętnastu krótkich pieśni) poemat epiczny p. t. „Arnljot Gelline” pod względem oryginalności i piękności opisów przyrody nie ma sobie równego. Pieśń „Podczas wylewów wiosennych,” malująca spadek roztopionych mas śnieżnych w doliny i pełne trwogi ukrywanie się dzikich zwierząt w skałach, jest obrazem corocznie powtarzającego się w Norwegii epizodu. Ponieważ Björnson przenosi opis w epokę przed 800 laty, więc wylewy te występują silniej, gwałtowniej, niż dzisiaj. Pieśń „Tęsknota Arnljota za morzem,” w rytmie, w którym słyszy się niemal przyływ i odpływ morza, jest jedną z najpiękniejszych poezyi morza. Byron malował nieokiełznaną, bezlitośną naturę morza, Björnson maluje głęboką jego melancholię, zimną obojętność, zbawczą świeżość fal. Oto początek owej pieśni.

Za morzem tęsknię, tęsknię za morzem,
Co ciche, wspaniałe płynie w oddali!
Niby dążące ku sobie mgławice,
Tak mórza fale kroczą ku sobie,
Nęcą je brzegi, słońce zachodzi —
Nie spocznie ono, nie ustąpi nigdy.
Czy to w noc letnią, czy w śnieżną zawieję
Ono wciąż płynie, tęskną pieśń zawodząc.

Za morzem tęsknię, tęsknię za morzem,
Co zimne swe czoło podnosi w oddali!
Świat rzuca na nie wszystkie swe cienie,
Niedolą swoją w niem się przegląda;
Jasną, ciepłą dłonią słońce czoło gładzi
I szepce radośnie o rozkoszach życia,
Lecz ciche morze równie obojętnie
Pochłania smutki, pochłania pociechy!

Księżyc je przyciąga, a orkan podnosi,
Lecz mimo to wszystko ono w dół się stacza!
Unosi wybrzeża, i góry podrywa,
Lecz samo jednako wciąż w dal się posuwa,

Co ku sobie pociągnie - na dno upaść musi,
Co raz na dnie osiadło już na wierzech nie wróci,
Nie wzniesie się stamtąd ani krzyk, ni wołanie
A mowy morza nikt wyjaśnić nie zdoła.

A więc, dalej ku morzu, ku morzu więc dalej,
Ku niemu, co nie zna zgody ni na chwilę,
Ono jedno tłumi wszystkie westchnienia,
Lecz wieczną swą zagadkę unosi ze sobą.
Dziwny to sojusz ze śmiercią; morze daje
Jej wszystko przecież - prócz siebie.

O morze, mnie nęci twoja melancholia,
Znużone me myśli już skrzydła zwinęły,
Koniec położę długiej tęsknocie
I pójdę do ciebie—ty żar serca ugasisz.

Muzyka fal działa tu, jak wspaniała kołysanka. Tak śni bohater, który ma nadzieję, że uczuje, jak w ostatniej chwili deski okrętu rozluźnią się, jak śmierć utoruje wejście zbawczemu potokowi—a on spocznie w głębi, pokryty wiecznem milczeniem, podczas gdy w piękne księżycowe noce, „kiedy srebrzyste światło zaigra na wielkiej powierzchni” „fala poniesie jego imię ku wybrzeżom.”

IV.

Björnson był dwukrotnie dyrektorem teatru, od 1857-59 w Bergen, i od 1865 — 67 w Chrystyanii. W jesieni 1857 r. przyjmując propozycję Olégo Bull'a, objął kierownictwo sceny w żywym, ruchliwym tak pod względem politycznym, jak i umysłowym, mieście prowincjonalnem. Upadły niemal zupełnie teatr podniósł znakomicie. Z Olem Bullem spędzał przyjemne chwile młodości. Jako dyrektor sceny w Chrystyanii rozwinął działalność pożyteczną, lecz krótkotrwałą. Björnson posiada sam tyle przymiotów do-

skonałego aktora, że musiał być doskonałym reżyserem; sztuka sceniczna norweska zawdzięcza mu wiele; on to pokierował pierwszymi próbami w celu założenia sceny narodowej.

Doświadczenie, które nabył, będąc dyrektorem teatru, przysłużyło mu się niemało, jako autorowi scenicznemu; jednak w technice scenicznej nie doszedł do doskonałości. Dramaty jego zawierają daleko więcej poezji, aniżeli zręcznej roboty. Wielka trylogia „Sigurd” nie jest przeznaczoną dla teatru i, o ile mi wiadomo, nigdy nie została wystawioną. Potężny, dziko-namiętny dramat „Hulda,” napisany w młodości, zyskuje na scenie mało, a może i nic. Jednak dwie jego sztuki z pierwszego okresu miały głośne powodzenie sceniczne.

Są to: „Marya Stuart w Szkocji” (1864) i „Nowozaślubieni” (1865). „Marya Stuart” jest sztuką bogatą, potężną, pełną dramatycznego życia, prawie zanadto żywą. W akcji szczegóły łączą się doskonale: zamordowanie Rizzia, śmierć Daruleya, uprowadzenie Maryi przez Bothwella; tylko koniec jest słaby, a raczej sztuka nie ma wcale zakończenia. Sądzę, że dramat ten dlatego zwłaszcza udał się pocie tak dobrze, iż na gruncie szkockim poruszał się jeszcze jakoby w atmosferze norweskiej. Ci szkoci pochodzą od norwegczyków. Bothwell wypowiada to: „Odkąd wola moja utkwiała w biegu wypadków, wyrosła z nich niby drzewo, o krwawym pniu i silnych gałęziach. Ród Wikingów norweskich, od których pochodzimy, był też takim drzewem woli; drzewo to zapuściło swoje korzenie w skały, pod jego ochroną naród ten obecnie buduje.” W tym norweskoszcockim świecie poeta czuje się zupełnie, jakby w domu, charaktery zaś, które stwarza, nie odskakują od barwy lokalnej, a mają jednak rysy bardzo pokrewne z postaciami norweskimi z wieków średnich, które Björnson kreślić przywykł. Zpśród głównych charakterów, wyróżnić należy purytanina Johna Knoxa, ponurego, a jednak miłującego uciechy i czyny Bothwella i słabego, dziecinnie mści-

wego, niegodnie pokornego Darnleya. Bothwell jest prawdziwą figurą z epoki Odrodzenia, Darnley jest prawie aż nazbyt nowoczesnym. Postać Maryi Stuart nie jest zupełnie udatną; rysy charakteru są kobieco-niewyraźne. Jest ona przedstawioną jako istota, której tajemnicza natura przejawia się w dwóch przeciwnych sobie biegunach: w całej słabości i całej sile kobiety. Los jej zawisł o tyle od jej usobienia, o ile owa słabość warunkuje jej potęgę nad mężczyznami, a owa siła znika w danych okolicznościach i w danym czasie. Wskutek północnego idealizmu i wrodzonej synowi proboszcza wstydlivości, Marya wypadła za mało zmysłową, przytem zbyt bierną na bohaterkę dramatu. Charakterystyka jej nie występuje przez to, co ona sama mówi lub czyni, lecz przejawia się w entuzjastycznych albo poniżających jej osobę wzmiankach, we wpływie, jaki Marya wywiera bezpośrednio na tych, którzy się z nią stykają. Otoczona jest niby obłokiem — przymiotnikami, którymi obsypują ją inne osobistości dramatu. „Marya Stuart” powstała w tej epoce rozwoju Björnsona, kiedy (może pod wpływem Kierkegaarda) lubił opisywać charaktery psychologicznie, zamiast włożyć w nie treść bez komentarzy. Wszystkie osoby tego dramatu są psychologami, czynią nad sobą wzajemne studia, badając swoją naturę, i eksperymentują ze sobą. Nawet par William Taylor zna i opisuje psychiczny stan Darnleya, jak lekarz, znający i opisujący chorobę, Murray i Darnley opisują siebie samych, Lethington opisuje Bothwella i Murraya, Marya szuka klucza do charakteru Rizzia, Knox—klucza do charakteru Darnleya; co więcej, zamordowanie Rizzia jest próbą psychologiczną, którą przedsięwzięje Darnley, usiłując odzyskać Maryę przez wzbudzenie w niej trwogi, skoro nie udało mu się odzyskać ją przez miłość. Podczas gdy jednak wszystkie osobistości dramatu myślą, jak psychologowie,—to mówią jak poeci, ta zaś poetyczna, szekspirowska wspaniałość dykeji, która jest tak prawdziwą, ponieważ ludzie z epoki Odrodzenia czuli przeważnie poety-

cznie i posługiwali się kwiecistą, obrazową mową,—potęguje jeszcze ów czar, jaki nadaje dramatowi głęboka oryginalność głównych charakterów.

Mała sztuka „Nowozaślubieni” ma za przedmiot bardzo prosty, ale ważny i ogólnie ludzki fakt: oderwanie młodej kobiety od domu rodzicielskiego, powstającą stąd w duszy kobiety kolizję pomiędzy wrodzoną i wzwyczajoną miłością dla rodziców, a świeżą i słabą jeszcze miłością dla małżonka—rewolucję albo raczej ewolucję, wynikającą z koniecznego biegu rzeczy i cierpień, spowodowanych rodzeniem się nowego pierwiastku duchowego. W zwykłych, normalnych stosunkach fakt ten nie występuje tak jaskrawo, ponieważ bywa przyjmowanym jako coś, co nastąpić musi i nosi raczej piętno wyzwolenia, niż oderwania. Skoro jednak stosunki są tylko trochę mniej normalne, skoro miłość rodziców jest bardzo egoistyczną lub czułą, albo miłość dla małżonka w dobrem, posłusznym dziecku—mniej rozwinięta, aniżeli wychowane uczucie czci dla ojca i matki, fakt ten mieści w sobie problemat, kolizję dramatyczną z niewiadomem rozwiązaniem. Że Björnson podjął tę myśl, poczytuję mu za honor i zasługę.

Pod względem przeprowadzenia sztuka ta wykazuje podwójny brak. Popierwsze, podobnie jak w „Maryi Stuart,” tak i tu zbyt wielka wstydlivość północna, podrugie zaś kaprysy psychologiczne osłabiają wrażenie. Z konieczności widzowi nasuwa się pytanie: czy Laura na początku sztuki jest żoną Axela w całym słowa tego znaczeniu, albo czy też nią nie jest? Musi być jego żoną, bo chłód jej nie pozwala przypuszczać, iżby nią nie była; a jednak nie może być jego żoną, bo skoroby nią była, trudności dałyby się usunąć i uczucie rozbudziłoby się samo przez się, bez całego tego hałasu przed wszystkimi tymi świadkami. Lecz drugi, ważniejszy jeszcze zarzut podnieść można przeciwko przeprowadzeniu tematu. Jakże Axel, używszy już wysiłku w celu wyrwania Laury z domu rodzicielskiego, może być tak słabym i głupim, aby zezwolić na za-

branie części tego domu, w postaci Matyldy. Bez niej wszystko poszłoby przecież daleko lżej i prędej. Wprawdzie przy końcu sztuki dowiadujemy się, że bez niej małżonkowie nie byłiby się nigdy porozumieli; nie jest to jednak argument przekonywający, w każdym zaś razie — niefortunny. Właściwe zadanie poety polegało na wykazaniu, że dwójce młodych staje się małżeństwem bez obcej pomocy; że jakaś *deus ex machina* pisze powieść, nie zdradzając autorstwa, że treść tej powieści, osnuta na położeniu nowozaślubionych, tak dalece tychże przestrasza, iż sprowadza zgodę: — wszystko to jest złem rozwiązaniem planu. Upatruję w tem cechę epoki, w której drobny ten utwór powstał. Atmosfera była przesyconą ideami Kierkegaarda. Metoda nauk przyrodniczych (spostreżenie i eksperyment) zastosowana do wzajemnego stosunku ludzi, eksperyment psychologiczny, odgrywający u Kierkegaarda tak ważną rolę i występujący już w tak wielkich rozmiarach w „Maryi Stuart” — w „Nowozaślubionych” przejawia się w osobie przyjaciółki domu, Matyldy. Sposób, w jaki traktowane tu są miłość i namiętność, cechuje wogóle ów okres twórczości Björnsona i ówczesną literaturę norwesko-duńską. Zajmowano się podówczas mało namiętnością i sympatją, jako takimi: studyowano i opisywano uczucia w stosunku do religii i moralności. Opisywanie miłości przed i poza małżeństwem uważano za rzecz trywialną i płochą; żądano od poety poezji życia małżeńskiego, którą Kierkegaard w dziele „Albo — albo” przedstawił jako uczucie daleko wyższe. Miłość, rodząca się w sercu Laury, występuje jako obowiązek żony względem męża; wszyscy starają się ją do niej nakłonić, jako do powinności, jako do spełnienia słusznego wymagania. Miłość ta nie jest rośliną, rozkwitającą w wolności, dziko; rozwija się ona w cieplarni obowiązku, w atmosferze czułości Axela, w ciepłe, podsycanem przez Matyldę za pomocą zazdrości, niepokoju, obawy utracenia serca mężowskiego. Mała ludowa piosenka francuska powiada:

Oh, si l'amour prenait racine
J'en planterais dans mon jardin,
J'en planterais, j'en semerais,
Aux quatre coins,
J'en donnerais aux amoureux,
Qui n'en ont point.

Ilekrotnie widziałem lub czytałem „Nowozaślubionych” przypominałem sobie powyższą piosenkę. Lecz wina tkwi może w mojej jednostronności; kocham pięknego, wielkiego Erosa, nie lubię patrzeć na małych, bladych Erosów, których się z fiaszeczki odkarmia. Publiczność nie podzielała mego poglądu, bowiem niewiele sztuk doznało takiego powodzenia scenicznego, jak „Nowozaślubieni” i niewiele sztuk tak licznych doczekało się wydań.

V.

Jeden z duńskich księgarzy — spekulantów wydał w latach sześćdziesiątych kalendarz, dla którego wyprosił sobie małe, winietowe poemaciki najślawniejszych poetów. Każdy miał sobie wybrać jakiś miesiąc. Björnson podówczas napisał:

Wybór mój na kwiecień pada;
Wtedy stare się rozpada
Nowe zaś korzenie puszcza
Wśród łoskotu i promieni—
Bo nie spokój dobrem mienię
Lecz czegoś nowego pragnienie!

Wybór mój na kwiecień pada:
Hukiem kwiecień straszy ludzi,
Śmiechem, ciepłem, błyskawicą
Nowe, inne życie budzi.
Bowiem geniusz go cechuje:
Kwiecień lato nam zwiastuje!

Trudno było o lepszą samocharakterystykę własnej działalności literackiej w tym pierwszym okresie. Piękna nowella „Dziewczę rybackie” (1868) która, mniej będąc idealistyczną od opowieści wiejskich, zbliża się więcej do późniejszego sposobu pisania Björnsona, zawiera we wsuniętym do niej wierszu „Młody Viking” głęboki obraz pierwszych walk autora i zdobytego rychło mistrzostwa. Mimo to że Björnson napisał niewielką ilość utworów lirycznych i że nie jest poprawnym wersyfikatorem, to jednak właśnie w dziedzinie liryzmu stworzył rzeczy nieśmiertelne. Jego pieśni ludowe tchną najszczerzą prawdą. Jego poematy patryotyczne stały się pieśniami narodowymi. Jego nieliczne opisy i monologi staro-północne odznaczają się takim dokładnym tonem stylu starożytniej północy, jakiego Oehlenschläger i Tegner nie odtworzyli nigdy. Proszę np. odczytać w dramacie „Hulda” krótki, w narzeczu ludowym napisany poemacik, o którym Lobedanż słusznie powiada: „W lato norweskie, które nie zna słowików, zima groźnie zagląda w pieśni Nielsa Finna.” Pieśń ta jest rodzajem ballady, którą postawić można obok „Króla olch” Goethego. Jest to proste opowiadanie o małym chłopczyku, który gubi chroniące go przed śniegiem buty i, ciągnięty przez potęgę głębin, tonie w śniegu. Prosty ten wypadek skreślony jest jednak z siłą wyobraźni tak wielką, że upamiętnia go ona nazawsze: zwłaszcza zgrozą przejmuje strofa końcowa, w której na powierzchni śniegu zostały już tylko oba długie buty:

Szydyczko śmieje się skała, śnieg mu przykrył oblicze,
Zaciska jednak Niels pięści,—, jeszcze sie nie poddaje“

—Lecz wkrótce!—odparł głos z głębi.

I pascza śniegu poziewa, obłok w dół się opuszcza,

I myśli sobie Niels Finne: „czeka mnie już mogiła!”

— Czy gotów? pyta głos z głębi.

Dwa buty zostały samotne na powierzchni śnieżnej morza,

I patrzą wokoło siebie—lecz nic nie widać naokół,

— Gdzie Niels?— pyta głos z głębi,

Wystarczy zastanowić się dokładnie nad kilku bodaj wierszami patryotycznych poematów Björnsona, aby pojąć, dlaczego stały się pieśniami narodowymi. Jako przykład wybieram czterowiersz z właściwej Björnsonowskiej pieśni narodowej, która zakasowała starszą narodową pieśń Norwegów.

Tak, kochamy te niwy,
Co się z morza wznoszą,
Niepogodą znaczone,
Wieńcem chat okolone!

I dalej—dosłownie. „Tak, kochamy ten kraj, co bruzd pełen, gromami spalony, z morza się wznosi w tysiące ognisk zdobny.“ Niepodobna dokładniej, genialniej odtworzyć wrażenie, jakie wybrzeże Norwegii sprawia na tuziemcu, skoro zbliża się doń od strony morza.

Zpośród wszystkich innych krótkich kompozycji Björnsona wyróżnić wreszcie należy monolog p. t. „Bergliot.“ Jest to skarga żony wodza z powodu morderstwa, dokonanego na jej małżonku, Einarze Tambarskelve i jedynym jej synu. Wśród nowoczesnych reprodukcji staro-północnej poezji nie znam niczego, co by uczyniło na mnie takie wrażenie, jak miarowo powtarzające się słowa Berglioty, któremi przemawia do woźnicy, odwożącego trupy.

— Jedź wolno; bo tak Einar zawsze jechał—

— A do domu dość wczesnie wrócimy.

Pierwszy wiersz maluję z przedziwną prostotą spokoj i dumę zabitego wodza, drugi zawiera w najkrótszych słowach gorycz osamotnionego życia.

VI.

Na wyżynach tych stanął Björnson wcześniej. Mając trzydzieści i kilka lat, był twórcą wszystkich najlepszych dzieł pierwszego okresu; zaczynało je już uważać za zamkniętą w sobie całość. Nikt nie był w stanie zmierzyć tego potężnego talentu; bolesnem było jednak, że niepodobna było odkryć właściwego jego rozwoju. Siła twórcza zatrzymała się przez jakiś czas na jednym punkcie, lecz życiopogląd nie rozszerzał się, pozostawał dziecinny i ciasnym. Czasem stawał się nawet trywialnym. Björnson pisywał od czasu do czasu poemaciki, które miały niemal ton i barwę kompozycyi nauczycieli ludowych. Wpływ Grundtviga przejawiał się zbyt widocznie. Zasługa tego wielkiego męża (1783—1872), który pierwszy rozbudził życie umysłowe wśród chłopów północnych, polega na tem, że przez wzniesienie licznych „wszechnic chłopskich” przyczynił się do potężnego wzrostu oświaty ludowej. Dla prowdyry ludowego nie wystarczała jednak suma wykształcenia, dawanego w owych wszechnicach, i Björnson napróżno usiłował kroczyć na drodze poetyckiej w drewnianych łapciach grundtvigianistów. Trzymał się w jakimś lekliwym oddaleniu od życia i idei współczesnych. Albo, właściwiej mówiąc—przedstawiając ideje współczesne, czynił to niedobrowolnie; ideje te występowały natenczas w staro-północnych lub średniowieczno-szkockich kostyumach teatralnych. W „Złym Sigurdzie” Helga i Frakark zastanawiają się w r. 1127 nad stosunkiem nieśmiertelności jednostki do nieśmiertelności rodu w wyrażeniach, które zbyt silnie przypominają rok 1862; a ci sami wodzowie, którzy rozważają czyny polityczne prawie po nowoczesnemu, którzy używają wyrażen takich, jak: powołanie, prawo gruntowe, wzniesć porządek na ziemi nieprawnej itp., skazują przez zemstę uwięzionego Sigurda na śmierć w kole, popelniają

więc czyn, pozwalający przypuszczać życie wewnętrzne daleko więcej barbarzyńskie. Kto mówi tak uczonym językiem, nie łamie kołem swego wroga, ale spotwarza go.

Do tego braku jednolitości w namiętnościach i myślach przyłącza się jeszcze nieszczęsna potrzeba poety grupowania i jednoczenia wielkich swoich postaci dramatycznych tak, iżby w chwili, kiedy dramat się kończy, otulił je płaszcz ortodoksyjnej wiary kościelnej. W „Maryi Stuart” np. postać Johna Knoxa nie stoi pod władzą ironii dramatycznej, ogarniającej inne osoby. Björnson wyłącza go z pod swojej przewagi poetyckiej, bo Knox przeznaczonym jest na to, by przy końcu wystąpić z ram dramatu z patosem autora na ustach i by objąć polityczne dziedzictwo po Maryi. Zarówno gwałtowne walki w „Sigurdzie,” jak i namiętne uczucia w „Maryi” graniczą ze strofą psalmu. Akcja w obu dramatach tak jest uplanowaną, że w pierwszym — kończy się pieśnią krzyżowców, napisaną przez pobożnego poetę duńskiego Ingemanna, w drugim — mglisto-mistycznym psalmem Purytanów. Zdawało się, że niegdyś tak bogata żyła poetycka Björnsona stopniowo zaczynała wysychać. Późniejsze nowelle („Kolej żelazna i ementarz” „Zagadka życiowa”) nie wytrzymują porównania z dawniejszemi, a mimo niektórych pięknych szczegółów i dramat „Sigurd pielgrzym” również nie wytrzymuje porównania z dawniejszymi norweskimi dramatami poety; wreszcie ostatnie pieśni utworu „Arnljot Gelline,” napisane w kilka lat po pierwszych, nie dorównywują tym ostatnim pod względem ognia i natchnienia. Oczywiście w umyśle Björnsona nie kiełkowały żadne nowe pomysły. Pytano się, czy jak wielu innych poetów duńskich Björnson zamilknie w sile wieku, dlatego, że podobnie jak i tamtym zbraknie mu zdolności zmienienia skóry. Björnson wyczerpał pierwotny swój kapitał duchowy, pytano się więc, czy podobnie jak tamci poeci nie zyska już nowych skarbów?

Przypominam sobie lata owe dokładnie. Młodzież czuła coś, jakby ból, skoro porównywała stosunki literackie

Europy z tymiż stosunkami na Północy. Miała wrażenie takie, jak gdyby wyłączono Północ z kulturalnego życia Europy. W Danii starsza generacya, powodując się niechęcią dla wszystkiego, co było niemieckie, zerwała wszelkie duchowe więzy, które ją łączyły z Niemcami, zatkała więc kanał, którym dotychczas dopływały kulturalne idee Europy; jednocześnie obawiano się nauki francuskiej, jako płochej; angielski zaś język mało był znanym, ponieważ wyłączono go z wyższej nauki szkolnej. W Danii spoglądano na Norwegię, jako na kraj inowacyi literackich, w Norwegii spoglądano na Danię, jako na kraj starszej kultury, nie zauważając niemal wcale zastoju tejże kultury. I podczas gdy życie duchowe zamierało tu, jak roślina w stęchłym powietrzu, wykształcone sfery obu krajów uważały się za sól Europy. Nie wiedziano, że obce ludy, wyprzedziły Północ o wielki skok, zwłaszcza pod względem wykształcenia literackiego, marzono o tem, by je odmłodzić sokami idealizmu, grundtvigianizmu i wiary. W panujących kołach mieszczańskich mówiono o Dawidzie Straussie i Fauerbachu tak, jak mówiły o nich w latach czterdziestych najbardziej filisterskie koła w Niemczech; zaledwie z nazwisk znano Stuarta Milla, Herberta Spencera, Darwina, nie miano pojęcia o rozwoju poezyi angielskiej od Shelley'a do Swinburne'a. Potępiano nowoczesną poezyę francuską, nie rozumiejąc doniosłości faktu, że komedya i powieść we Francyi oddawna opuściły dziedzinę materiałów historycznych i bajecznych i chwyciły się tematów z teraźniejszości, jedynych, które poeta obserwować i badać własnymi oczyma może. Nie śmiano nawet odchylić bodaj rąbka zasłony, która ukrywała cały świat współczesny.

VII.

W latach 1871 — 1872 rozpoczął się w Danii nowoczesny ruch literacki, z którego w ubiegłym dziesięcioleciu rozwinęła się nowa szkoła poetycka i krytyczna. Rozbudzone w Danii życie duchowe przeniosło się wkrótce i do Norwegii, a jednocześnie w duszy Björnsona tryskają, wedle jego własnych słów, nowe, bogate źródła. Nagle okazało się, że twórczość jego zyskała nowy polot. Przed oczyma jego leżał otworem świat nowoczesny. Dostał— jak mi sam pisał, „oczy, które widziały, i uszy, które słyszały.“ Ideje wieku zapłodniły wrażliwą jego duszę, chociaż sam przez długi czas o fakcie tym nie wiedział. Czytywał podówczas niezmiernie wiele, czytywał książki w różnych językach i wszelakiego rodzaju: przyrodnicze, krytyczne, filozoficzne, historyczne i belletrystyczne, czytywał pisma i gazety obce — masami. Głębokie wrażenie wywarła na nim spokojna podniosłość i wolnomyślność Stuarta Milla; potężna hipoteza Darwina rozszerzyła jego widnokrąg; filologiczna krytyka Steinthala, Maxa Müllera nauczyła go patrzeć innemi oczyma na religię; krytyka literacka Taine'a nauczyła go oceniać inaczej literaturę. Młoda szkoła duńska przyczyniła się, jak sam powiada, nie mało do oderwania go od pojęć starych. Pojął znaczenie wieku osiemnastego i zadania dziewiętnastego stulecia. W przesłicznym liście prywatnym wspomina o stosunkach, które zabarwiły jego młodość, zwłaszcza zaś mówi o prze-rodzeniu się swoim:

„Z takimi przesłankami musiałem stać się łupem Grundtviga. Lecz nie w świecie nie zdoła mnie przekupić, mimo to, że uwieść mnie jest aż nazbyt łatwo. Dlatego opuściłem owe koła z dniem, w którym *przejrzałem*. Najgorszy mój wróg może mieć prawdę w ręku; jestem głupim i silnym, lecz, gdy bodaj przypadkiem zobaczę prawdę, przyciąga mnie ona niezwalczoną siłą. A teraz, powiedz

pan: czy trudno zrozumieć taką naturę? Czyż nie należałoby przypuszczać, że właśnie norwegczykom nie trudno ją przyjdzie pojąć? Jestem norwegczykiem. Jestem człowiekiem. W ostatnich czasach chciałbym się prawie podpisywać wyrazem — człowiek. Bo ustawicznie sam się ludziom objaśniać muszę, a zdaje mi się, że wyraz ten, obecnie, u nas budzi jakoby nowe wyobrażenia.”

VIII.

Pierwsza większa praca, z jaką po kilkoletniem milczeniu wystąpił Björnson przed publiczność — to sztuka „Upadłość,” która i w Niemczech doznała niezwykłego powodzenia. Był to śmiały skok w dziedzinę nowoczesnego życia. Dłoń poety, która podnosiła do cięć bohaterski miecz Sigurdowy, nie powstydziała się rachować pieniądze Tjaldégo i zliczać sumę jego długów. Björnson jest pierwszym poetą skandynawskim, który na seryo wdał się w rozbiór tragikomedyi pieniężnej i dlatego też zwycięstwo jego było tym świetniejsze. Jednocześnie z utworem „Upadłość“ wydał sztukę „Redaktor” — krwawą satyrę na stosunki prasowe w Norwegii. Poczem ukazały się jedno za drugim: poemat dramatyczny „Król,” nowella „Magnbild,” dramaty „Nowy system” i „Leonarda,” nowe utwory wierszowane, odczyty republikańskie i t. d. Liczne te produkcyje w roku 1881 wzbogacił jeszcze nową sztuką i religijno-wolno-myślnem dziełem dla ludu.

W konserwatywnych kołach norweskich usiłowano zmniejszyć wartość poezyi Björnsona z tej nowej fazy, oznaczając ją, jako poezję tendencyjną. Wyraz ten jest postrachem, za pomocą którego aż nazbyt długo tamowano przyływ idei świata nowoczesnego do poezyi norweskoduńskiej. Przytem żywiono dość naiwne przekonanie, że starsze, wielbione dzieła poetyckie są beztendencyjne, dla-

tego, że miały tendencję—nowej wprost przeciwną: przy zwyczajono się tak zupełnie do owych tendencji starych, jak przyzwyczajają się człowiek do powietrza pokoju, którego nigdy nie opuszcza. Nawrócenie pogan, zwłaszcza zaś Vikingów,—konieczny czynnik całej poezyi północnej naszego wieku, nigdy nie był uważany za czynnik tendencyjny; nawet faktowi nawrócenia w utworze „Arnlot Gelline“ nie przypisywano tendencji, ponieważ podobala się powszechnie. Obecnie zwalczano więc nie tendencję samą w sobie, lecz *nową* tendencję, t. j. ducha i ideje wieku. Ideje te są jednak dla poezyi tem samym, czem dla ciała ludzkiego krążenie krwi. We własnym interesie poezyi żądać jedynie można, aby żyły, ukazujące się pod jej skórą, były przyjemnie niebieskawe, nie zaś naprężone i czarne, jakie występują u ludzi rozgoryczonych lub chorych. Bardzo rzadko tendencya ukazuje się u Björnsona w tej formie, — chyba w sztuce „Redaktor,“ gdzie młody polityk umiera tylko po to na krwotok, aby na czole bohatera można było wycisnąć piętno Kainowe, albo w wizyi, która w dramacie „Król“ przestrasza i zabija córkę męczennika politycznego w chwili, kiedy chce się udać z młodym królem do łoża ślubnego. Pominąwszy jednak te nieudatne szczegóły, któż byłby tak zatwardziałym by nie odczuć tu źródła nowej, oryginalnej poezyi, źródła, które tryska z drugiego okresu twórczości Björnsona, z okresu drugiej jego młodości. Gorące umiłowanie prawdy jest cechą tych utworów; przejawia się w nich silny, stanowczy charakter męzki. Jakież bogactwo nowych myśli we wszystkich dziedzinach, o państwie i społeczeństwie, o małżeństwie i życiu rodzinnem! Jakież energiczne wezwanie do prawdy wobec siebie i innych! Wreszcie jakaż słodycz, jakaż sympatya dla ludzi innych nawet przekonań: biskup w dramacie „Leonarda,“ król w dramacie tegoż imienia, przedstawieni są w barwach, pełnych pobłażania, co więcej nawet, w barwach idealnych, podczas gdy wszystkie napaście skierowane są przeciwko instytucyom, jako takim!

Przeciwnicy nowego kierunku Björnsona utrzymują obecnie, że póki tenże poruszał się poza obrębem kwestyi palących i idei żywotnych, był poetą wielkim i dobrym; odkąd jednak jął się wdawać w rozbiór problematów i myśli nowoczesnych, cofnął się, w każdym zaś razie nie tworzy nic, coby pod względem artystycznym było skończone. Podobne sądy rozlegały się wszędzie w Europie z chwilą, kiedy poeta, który w młodości zjednął był sobie łaski ogółu przez neutralne, niewinne prace, nagle dowodził współczesnym, że ich zna i bada. W całej Europie są czytelnicy, którzy stawiają poemat „Childe Harold“ wyżej od potężnego, ale mało zawierającego słodyczy utworu realistycznego „Don Juan.“ Są w Rosyi i w innych krajach ludzie o wysubtelnionym smaku, przekładający pierwsze małe opowiadania Turgeniewa, „Dziennik myśliwca“ np. nad wielkie powieści: „Ojcowie i dzieci,“ lub „Nowina;“ w Niemczech znalazło się wielu takich, którzy tonęli w żalu, kiedy Paweł Heyse rzucił na jakiś czas nowellę erotyczną, by napisać „Dziatwę świata.“ Prawdą jest, że w drugim okresie Björnson nie pozyskał był jeszcze przejrzystości i harmonii formy, któremi odznaczają się pierwsze jego prace; lecz ani to rozumne, ani sprawiedliwe, by z tego powodu mówić o jakimś kroku wstecz. Nowy, bogaty, burzliwy zasób myśli znajdzie powoli formę, czasem, burząc się, wypłynie poza formy; silne uczucia i myśli mają pewien ogień i pewien polot, które sprawiają, że nadają się one mniej do nadobnej formy, aniżeli ubóstwo myśli w sielance.

A mimo to ileż technicznie doskonałych produkcji stworzył Björnson w ostatnich latach. Ekspozycya w sztuce „Upadłość“ jest jedną z najlepszych, jakimi poszczycić się mogą literatury wszystkich krajów, dykcya zaś w „Redaktorze,“ zwłaszcza w pierwszych aktach,—najdoskonalszą, na jaką wogóle kiedykolwiek zdobył się Björnson. Dwa wspomniane dramaty, którymi Björnson zainaugurował wejście swoje na nową drogę, łączą się niejako ze sztuką

„Związek młodzieży“ którą Ibsen drogę tę uTOROWAŁ. W gruncie rzeczy „Związek młodzieży“ zawierał zarówno upadłość, jak i redaktora. Upadłość ogłasza lekkomyślny Erik Brattsberg, redaktor zarysowany jest w stosunku Steinhoffa do pisma Aslak sena i w artykule przeciwko szambelanowi,—w artykule, który początkowo ma być drukowanym, a następnie drukowanym być nie może. Zazwyczaj ogół czytający pojmuje „Związek młodzieży“ i „Redaktora,“ jako przeciwieństwa, t. j. sprzeczne zeznania dwóch różnych obozów politycznych, dlatego, że pierwsza sztuka przedstawia niegodnego członka partii postępowej, druga zaś jeszcze zuchwalszego i kłamliwszego członka partii konserwatywnej. Ze stanowiska jednak czysto-poetyckiego sztuki te bardzo są do siebie zbliżone. Redaktor Björnsonowski—to postarzwały Steinhoff (z wiekiem staje się ultra-konserwatystą); Steinhoff, w którym pierwiastki miększe skamieniały wśród zawodów, porażek, i napadów dzikiej wzdargy dla siebie i innych, w którym więc pozostała jedna tylko brutalna bezwzględność.

Najwłaściwiej pojmują może „Redaktora“ Björnsona, jako wielką alegoryę. Starszy brat, Halvdan, ponoszący porażkę w zatargu literackim i politycznym—to Wergeland, który zniszczony wzruszeniami własnych swoich napaści i prześladowaniem przeciwników, tak długo męczył się na łożu boleści, większym jeszcze będąc i poetyczniejszym przed śmiercią, aniżeli podczas długiej walki życia. Młodszy brat, Harald, obejmujący spuściznę po Halvdanie, jest, o ile mi się zdaje, symbolem dążeń politycznych samego Björnsona, nieporozumień i przeciwności, na które dążenia owe natrafiły. Hakon, najstarszy brat, który został wieśniakiem i żona jego, odgrywająca rolę, mimo to, że nie występuje—reprezentują lud norweski. Niezwykła siła sztuki polega jednak na tem, że mimo szerokiego widnokregu rysunek typów jest tak indywidualny i charakterystyczny, jak w żadnym innym utworze Björnsona. „Leonarda“ jest pracą dramatyczną niewybitną, nato-

miast należy do najpoetyczniejszych produkcji Björnsona. Poza granicami Północy skandynawskiej należycie sztuki takiej ocenić niepodobna, niepodobna może nawet pojąć, dlaczego wywarła tak potężne na umysły wrażenie. Kiedy wystawiono ją w Chrystyanii, sprawiła wrażenie tak głębokie dlatego, że w stosunki norweskie rzuciła zbawczą nutę. Myślą sztuki jest tolerancja religijna i etyczna, od której dawniej poeta tak był dalekim. W „Leonardzie,” z podziwu godną podniosłością ducha przedstawia cały szereg pokoleń, ich wady i zalety; w usta prababki, będącej wyrazem poniewieranej w czasie reakcji północnej kultury XVIII w. wkłada „Amen” sztuki. „Leonarda” kończy się tą repliką prababki:

„Zdaje mi się, jakoby wróciły moje czasy, czasy wielkich dusz i uczuć wielkich.”

Z „Leonardą” wróciły jednak nietylko czasy wielkich uczuć, ale i rubasznych myśli, mimo to że poeta, jak już wspomniałem, zwalcza przeciwników swego życiopoglądu z łagodnością i tolerancją, z miłością dla ludzi, wyższą ponad wszelkie zatargi partyjne, a stanowiącą najoryginalniejszą może jego cechę.

Henrik Ibsen jest sędzią surowym, jak sędziowie Izraela; Björnson jest prorokiem, zwiastunem lepszych czasów. W głębi umysłu Ibsena kryje się pierwiastek gwałtowny, rewolucyjny. W „Komedyi miłości” i w „Norze” smaga małżeństwo, „Brand” jest satyrą na kościół państwowy, „Podpory społeczeństwa” — satyrą na całe mieszczaństwo norweskie. Głęboka, pełna wyższości krytyka jego druzgocze wszystko, cokolwiek poruszy. Björnson jest duchem-rodzicielem, prowadzi wojnę bez goryczy. Utwory jego mienią się blaskami słońca kwietniowego, podczas gdy dzieła Ibsena, z głęboką powagą swoją, leżą niby w cieniu. Ibsen kocha ideję, konsekwencyę logiczną i psychologiczną, która wypędza Branda z kościoła, Norę — z małżeństwa. Miłość dla idei u Ibsena odpowiada u Björnsona — miłość dla ludzi.

IX.

Młodym jeszcze będąc, Björnson rozpoczął swoją działalność polityczną, przez całe swoje życie działał w *jednym* tylko kierunku. Niezmordowanie walczył w celu zapewnienia niezależności Norwegii w Unii (niemal tylko dynastycznej) z większym krajem — Szwecją. Jak wiadomo, Norwegia była przez 400 lat prowincją duńską, prowincją przez rządy krzywdzoną; dopiero w r. 1814 została połączona ze Szwecją, jako państwo wolne z konstytucją prawie republikańską. Odtąd dynastia Bernadotte'ów usiłowała ustawicznie ograniczać samodzielność nielicznie zaludnionej krainy skał i uszczuplić prawa, przez konstytucyę nadane. Przedewszystkiem zaś dążyła do tego, by kraj ten zamalgamować ze Szwecją, a udało jej się to o tyle, że Norwegia uważaną jest w całej Europie, nawet w Niemczech, za prowincyę szwedzką, za rodzaj „buntującej się Irlandyi.“ Już jako redaktor gazety „Wedeta Bergeńska,“ Björnson zwalczał w r. 1858 owe amalgamizacyjne plany i niemało przyczynił się do tego, że przedstawiciele miasta Bergen, którzy głosowali za bliższem połączeniu słowem między Szwecją i Norwegią, do Storthingu więcej nie wybrano. W r. 1859, jako redaktor pisma „Aftenbladet“ w Chrystyanii z powodzeniem bronił prawa Norwegii do opozycji przeciwko ustanowieniu w niej namiestnika szwedzkiego. W r. 1866 - 67, jako redaktor „Norsk Folkeblad“ był jednym z najwaleczniejszych przeciwników t. zw. „Wniosku o Unii,“ t. j. wniosku rządu, mającego na celu sprowadzenie ściślejszej unii pomiędzy dynastycznie połączonymi państwami. Odkąd wszczął się zatarg pomiędzy królem Oskarem a Storthingiem o „*veto*“ królewskie (uznawane dotychczas tylko za prawo zawieszania uchwał), Björnson jest jednym z najważniejszych politycznych przywódców Norwegii. Zwłaszcza po zwiedzeniu Ameryki Północnej w r. 1880, okazał się największym mówcą ludowym Skandynawii, o wymowie potężnej, porywającej, a jednak zupełnie spo-

kojnej. Wiadomość o obecności jego na jakimś zgromadzeniu ludowem sprowadza napływ tysięcy wieśniaków. Po wielkim prezydencie Storthingu, Syerdrupie, nikt takiego, jak Björnson—mówca, nie ma wpływu.

Oba kraje, Norwegia i Dania, które przez tyle setek lat były politycznie związane, a i obecnie związane są jeszcze przez wspólną mowę i wspólną dawną literaturę, ściślej może teraz, odkąd rozeszły się zewnętrznie—oba te kraje mają we wszystkich kwestyach politycznych i zagadnieniach kulturalnych wogóle wspólne dążenia i cele. Tę samą walkę o swobodę i oświatę nowoczesną, którą w Norwegii prowadzą Björnson i jego bracia w przekonaniach, prowadzi w Danii młoda szkoła literacka. Norwegicy i Duńczycy pracują, każdy ze swej strony, nad uprawą wspólnej gleby językowej i literackiej. Zdaje mi się, że praca ich skończy się podobnie, jak postanowienie jałowca, dębiny, paproci i brzozy odziania sterczącej przed nimi nagiej skały,—w drobnej bajce, którą Björnson rozpoczął nowellę „Arne“ a więc i ca y cykl swoich „nowell wiejskich.“ Przez długi czas usiłowania drzew są bezskuteczne, widocznem było, że skały odziać nie zdołają; ilekrotnie posunęły się trochę w pracy, napływał jakiś strumyk, który, wezbrawszy w rzekę, wszystko niszczył. Wciąż jednak zaczynały nanowo.

„Aż nadszedł dzień, kiedy trawka leśna wyjrzeć mogła jednym okiem ponad skraj skały. Ojej, ojej, ojej“ — zawołała trawka i zniknęła. Kochana, cóż tam zobaczyła trawka leśna? pyta jałowiec podchodząc tak blisko, że mógł wyjrzeć ponad brzeg skały. Ojej, ojej, ojej—krzyknął i zniknął. Kiedy wreszcie paproć i brzezina wdrapały się w górę tak, że głowy wzniesić mogły ponad skałę, zawołały: Ojej—czyż nie stoi tam wielki las z paproci, trawki leśnej, jałowca i brzeziny, i czy czasem nie nas oczekuje? Spotkały pracę, którą po drugiej stronie skały przedsięwzięto, by ją odziać.

Tak to bywa, kiedy naprzód się dąży“ rzekł jałowiec.

Henrik Ibsen.

(1883).

I.

Kiedy Henryk Ibsen poszedł na wygnanie, z którego dotychczas jeszcze nie powrócił, liczył 36 lat wieku. Opuścił Norwegię ponury, zgorzkniały, — spędziwszy w niej młodość, pełną cieni. Urodził się 20 marca 1828 r. w małym norweskim miasteczku Skien, gdzie rodzice jego — tak ojciec, jak i matka — należeli do rodzin najbardziej w mieście poważanych. Ojciec, jako kupiec, rozwijał działalność różnorodną i rozległą, lubił okazywać w domu swoim nieograniczoną gościnność, lecz w r. 1836 zmuszonym był zapłacić wyplaty i z całego dobytku pozostała Ibsenom jedynie willa w pobliżu miasta. Tam się wyprowadzili, wskutek czego wyszli ze stosunków z kołami, do których dawniej należeli. W poemacie „Peer Gynt“ Ibsen zmodelował opis życia w domu bogatego Jona Gynta na wspomnieniach z własnych lat dziecińczych.

Doszedłszy do lat młodzięcych, Henryk Ibsen wstąpił na naukę do aptekarza, a zwalczony niejedną trudnością, zapisał się w szeregi studentów uniwersytetu w 22 roku życia. Jako student nie miał ani chęci, ani środków do studyów praktycznych, przez dłuższy bowiem czas musiał sobie nawet odmawiać obiadu. Młodość jego była tedy czasem ciężkim, surowym, — czasem walki o chleb powsze-

dni; widocznie nie mógł liczyć na pomoc ze strony rodziców.

Wprawdzie stosunki takie mniejszą mają doniosłość w biednym, demokratycznym społeczeństwie norweskiem, niż gdzieindziej, i Ibsenowi nie zbrakło ani młodzieńczego zapału dla idei, ani zdolności poety, pozwalającej mu żyć życiem wyobraźni i tym sposobem zapomnieć o smutkach rzeczywistości. W każdym jednak razie bieda, wcześniej doznana, wyciska pewne piętno na umyśle. Może zrodzić pokorę, a może podrażnić do opozycji; może uczynić ducha niepewnym, albo samodzielny, albo twardym na całe życie.

Na usposobienie Ibsena—zamknięte w sobie, wojownicze, satyryczne podatniejsze ku temu, by zajmować sobą otoczenie, aniżeli ku temu, by je sobie zjednać—bieda musiała podziałać, jak wyzwanie. Stąd może jakaś niepełność towarzyska, pożądanie odznak zewnętrznych, któreby mu dały prawo równości ze sferami towarzyskimi, z jakich został wyłączonym w młodości, stąd jednak i potężna wola polegania tylko na sobie i wewnętrznych swoich środkach.

Po kilkumiesięcznym wydawaniu tygodnika—bez abonentów, występował, jako artysta dramatyczny (1851—57) w małym teatrze bergenskim, poczem został dyrektorem teatru w Chrystyanii; teatr ten zbankrutował w r. 1862. Ibsen, który z wiekiem tak się ustatkował, którego życie obecne płynie z prawidłowością zegarka, wiódł podobno, jako młody człowiek, żywot dość swobodny, nie zdołał przeto ująć obmowie, która w małych plotkarskich miejscinach, gdzie czyny i postęпки każdego leżą otworem przed oczyma wszystkich, szczerzy zęby nawet na drobne zbroczenia, cóż dopiero na rozwiąłość jednostki genialnej. Wyobrażam sobie Ibsena w zaraniu lat męskich, dręczonego przez wierzycieli i codziennie traconego in effigie przez moralność małomiasteczkowych plotkarek. Napisał już był niemałą ilość pięknych poematów i opublikował

szereg obecnie tak sławnych dramatów, w ich liczbie kilka najwięcej podziwianych; lecz nie ukazywały się w Kopenhadze tak, jak obecnie jego dzieła i utwory innych poetów norweskich, wychodziły w Norwegii, w brzydkim druku, na złym papierze, a autorowi, nawet ze strony przyjaciół, przynosiły dość chłodne uznanie jego talentu łącznie z potępiającym sądem, który opiewał, że: „brak mu idealnej wiary i idealnych przekonań.“ Norwegia obrzydła mu. W r. 1862, following polemicznemu usposobieniu, opublikował był „Komedję miłości,“ która obok gryzącego szyderstwa, skierowanego przeciwko erotyce filistrów, zawierała głęboki sceptycyzm co do stałości uczuć miłosnych wśród zmienionych kolei życia. Bez ogródek wypowiedział swoją wątpliwość co do możliwości, iżby miłość w małżeństwie zachowała idealne, marzycielskie swoje cechy, bez zmian i bez uszkodzeń! Nie mógł nie wiedzieć, że społeczeństwo trzyma się wiary w niezmiennność normalnej, zdrowej miłości, jako obowiązku, z całym uporem popędu samozachowawczego; lecz był o tyle młodym i zuchwałym, że wołał raczej uwzględnić, uprawnić najtrywialniejsze pojęcie małżeństwa—przez związek Schwanhildy ze starym, bogatym filistrem Guldstattem, aniżeli ukryć swoją niewiarę w dogmatyzm miłości. Sztuka ta wywołała jeden okrzyk rozgoryczenia. Oburzono się na tę napaść, skierowaną przeciwko całemu erotycznemu porządkowi społecznemu, zaręczynom, małżeństwom itd. Zamiast przyznać, że cios był trafny, zaczęto—jak zazwyczaj w takich wypadkach, badać tajemnice prywatnego życia poety, jego własny stosunek małżeński itp. Ibsen wyznał mi sam, że drukowane recenzje o jego sztuce byłyby przyjął spokojnie, lecz ustne, prywatne krytyki były mu wprost nieznośne. Nawet tak doskonały utwór, jak „Pretendenci do korony,“ który ukazał się w r. 1864, nie zdołał oczyścić i podnieść nazwiska poety. O ile wiem, krytyka oceniła tę sztukę nie wprost nieprzychylnie, ale też nie wedle jej istotnej wartości. Utwór ten nie wzbudził żadnego zaciekawienia, nie wiem czy w Danii rozku-

piono 20 bodaj egzemplarzy. W każdym razie dopiero „Brand” wstawił nazwisko Ibsena poza granicami Norwegii.

Do tych osobistej natury przyczyn niechęci poety, przyłączyło się jeszcze uczucie głębokiego niezadowolenia z powodu zachowania się Norwegii w czasie wojny duńsko-niemieckiej. Kiedy w r. 1864, mimo zapewnień, złożonych na zgromadzeniach studentów skandynawskich i w skandynawskiej prasie, — które to zapewnienia Ibsen uważał za wiążące, albo przynajmniej obowiązujące — Szwecya i Norwegia zaniechały jednak poparcia Danii w walce przeciw Prusom, ojczyzna — jako wyraz miernoty, ospałości, tchórzostwa tak Ibsenowi obrzydła, że ją opuścił.

Odtąd żył naprzemian w Rzymie, Dreźnie, Monachium i znowu w Rzymie, spędzając w każdym z wymienionych miast niemieckich po 5 - 6 lat. Lecz stałego miejsca pobytu nie miał nigdzie. Wiódł ciche, prawidłowe życie rodzinne, albo raczej w ramach życia rodzinnego miał właściwe swoje życie — w pracy. Publicznie obcował wprawdzie z wybitnymi mężami miast, w których przebywał, przyjmował u siebie w domu wielu przyjezdnych współziomków; lecz żył — niby w namiocie: — meble miał wynajęte, które w dniu jego odjazdu znowu można było zwrócić; od dziewiętnastu lat nie postawił jeszcze nogi pod własny stół, nie spał jeszcze na własnym łóżku. W ścisłym słowa znaczeniu, nie wypoczywał jeszcze nigdy; przyzwyczał się do tego, by na obczyźnie czuć się, jak w domu. Kiedy odwiedzając go poraz ostatni, zapytałem, czy też w mieszkaniu, które zajmuje, nie zgoła nie jest jego własnością, wskazał na szereg obrazów, wiszących na ścianie: jedynie one należały do niego. Nawet teraz, zamożnym będąc człowiekiem, nie czuje potrzeby posiadania domu i własnego ogniska, nie mówiac już o ziemi. Odłączył się od swego ludu, nie szukając żadnej czynności, któraby go wiązała z jakąś instytucją, z jakimś stronnictwem, bodaj z ja-

kiemś czasopismem rodzinnem:—odłączył się, jako człowiek wolny. A w osamotnieniu swoim pisze:

Tobie, mój ludu, któryś mnie uzdrowił
I wzmocnił, podając mi kielich goryczy,
Któryś mnie siłą natchnął do walki,
Gdym się już chylić począł do grobu—
Tobie, mój ludu, coś dał mi na drogę
Z lęku—sandały, z troski, tłumoczek.
W dłoń zaś włożyłeś kijek wygnańca;—
Tobie dziś z dali ślę pozdrowienia.

Posyłał ludowi temu częste i doniosłe pozdrowienia. Lecz wszystkie jego produkcye — zarówno te, które powstały w czasie wygnania, jak i te, które powstały przed wygnaniem, odznaczają się jednym i tym samym nastrojem, cechującym wogóle jego usposobienie: jest to nastrój pełen grozy i lekceważenia wszelakich pęt. Ten zasadniczy rys, tak naturalny u osobnika, pozbawionego ojczyzny, przebija się wszędzie, gdzie Ibsen działa najsilniej. Przypomnijmy sobie kilka z najodrębniejszych, a przytem zupełnie od siebie różnych produkcyi tego autora. W poemacie „Na szczytach gór“ opowiadacz widzi, stojąc na wyżynie, jak chata jego matki giuie w płomieniach wraz z rodzicielką; wyzuty z woli, zrozpaczony syn obserwuje pełne efektu oświetlenie nocy. W utworze „Z mego domowego życia“ obrazy fantazyi poety, skrzydlata jego dziatwa—uciekają odeń natychmiast, gdy on sam spostrzega w zwierciadle ołowiano-szare źrenice swoje, zapiętą kamizelkę i filcowe swoje trzewiki; jakaż pełna grozy poezya tkwi w „Brandzie“ kiedy tenże wyrывa żonie swojej sukienki zmarłego dziecka i kiedy umierającą matkę na drogę do piekieł wyprawia; albo przypomnieć sobie proszę oryginalną, podziwu godną scenę, w której Peer Gynt, fantazyą matkę swoją do nieba przenosi; proszę uprzytomnić sobie przykre, a silne wrażenie „Nory:“ to motylek, którego przez trzy akty napinają na szpilki, a wreszcie przekuwają. Widzimy więc, że zasadniczy nastrój utworów tego poety, na-

strój, odpowiadający tłu, wytworzonemu przez krajobraz w obrazie, jest we wszystkich patetycznych częściach — dziką grozą. Groza ta potęgować się może aż do okropności, do tragizmu, lecz nie polega na tem, jakoby poeta był sobie wprost tragikiem. Tragedye Szyllera i Oehlenschlägera tylko chwilami przejmują zgrozą; a nawet autor „Króla Leara” i „Makbeta” pisał rzeczy tak harmonijnie dźwięczące, jak: „Burza” lub „Sen nocy letniej.” Tymczasem u Ibsena owa groza jest *pierwiastkiem*, który spotykamy wszędzie. Naturalnem jest, że nastrój ten powstał w duszy idealisty z urodzenia, który od najwcześniejszej młodości tęsknił za pięknem w najwyższej jego formie, za idealnem, duchowem pięknem; był nieuniknionym u rygorysty z urodzenia, który, obdarzony naturą i temperamentem iście germańskim, norweskim, pod wpływem ortodoksyjnego otoczenia musiał nabrać przekonania, że życie zmysłowe jest brzydkie i grzeszne i że w rzeczywistości niema innego piękna, prócz piękna moralnego. W gruncie natury swojej, Ibsen był trwożliwy; kilka drobnych zawodów — a cofał się w siebie, zamykając w sercu nieufność względem całego świata zewnętrznego. Jakże wczesnie musiał doznać bólów, upokorzeń z powodu pierwotnej swojej skłonności do wiary i podziwu! Zdaje mi się, że pierwszym głębokiem wrażeniem, które się odbiło na jego fizyognomii duchowej, było stwierdzenie rzadkości wartości moralnej, albo jej zupełnego braku, jak zwykł był dodawać w chwilach rozgoryczenia; a zawiedziony w poszukiwaniu szlachectwa duszy, znalazł może pewien rodzaj ulgi w ciągłym odkrywaniu smutnej prawdy jego pozorów. W powietrzu, które go otaczało, drżały same piękne słowa, mówiono o wiecznej miłości, o głębokiej powadze, o śmiałości wiary, o sile charakteru, o uczuciach narodowo-norweskich („mały, lecz jak skały silny ludek ostrych skał”), rozglądał się więc, szperał, szukał — i nie znalazł w świecie rzeczywistym niczego, coby słowom tym odpowiadało. Tak tedy z upodobania do pier-

wiastków idealnych rozwinęła się w nim przedziwna zdolność odkrywania wszędzie maski. Zrodził się w nim popęd do badania rzeczy pozornie prawdziwych i do przekonywania się, bez wszelkiego zdziwienia — o fałszu. Zrodziła się w nim namiętność uderzania palcami o wszystko, co jak śpiż wyglądało, by usłyszeć, z namiętnie wyczekiwaniem zadowoleniem, dźwięk próżni: dźwięk ten ranił jego ucho, lecz jednocześnie stwierdzał jego przypuszczenia. Wszędzie, gdziekolwiek spotykał się z tem, co zwykle „wielkiem“ zwane bywa, miał zwyczaj, co więcej potrzebę zapytania się tak, jak w owym wierszowanym liście „Do pewnej szwedzkiej damy:“ — „Czy rzeczywiście wielkiem jest—wielkie?“ Byстрым wzrokiem dostrzegał egoizm i nieprawdę, cechujące często życie wyobraźni („Peer Gynt“), partactwo, paradujące pod płaszczykiem frazesów liberalnych i postępowych („Związek młodzieży“) i powoli, stopniowo wielka idealna lub moralna *nieufność* stała się jego Muzą. Pod jej natchnieniem badał coraz śmieiej. Nic nie imponowało mu, nie odstraszało go: ani to, co w życiu rodzinnem jaśniej pozorami sielankowego szczęścia, ani to, co w życiu społecznem uchodzi za pewnik dogmatyczny. I w miarę tego, jak badania jego stawały się głębsze, rosła jego nieustraszonosc, i w nią zbrojny wypowiadał, ogłaszał, wywoływał rezultaty owych badań. Największą jego radością było odtąd niepokojenie, gniewanie tych wszystkich, którym zależało na tem, aby luki pozalepić eufemizmem. Podobnie jak widział zawsze, że za wiele prawi się o ideałach, których w życiu nie spotyka się nigdy, podobnie przekonywał się, pełen zgryzoty, coraz dokładniej o tem, że ludzie, jakby na znowę, milczą uparcie o najgłębszych, najnieuleczalniejszych rozłamach z ideałem,—że milczą o właściwej, prawdziwej zgrozie. W do-brem towarzystwie nie mówiono o niej, jak o rzeczy nieprawdopodobnej lub takiej, która się do dyskusji nie nadaje; w poezyi pomijano ją—jako przykrą, boć estetyka raz nazawsze wypędziła przecież z literatury pięknej wszy-

stko, co było zbyt gryzące, przykre, nieharmonijne. Tak, mniej więcej, Ibsen stał się poetą zgrozy, stąd jemu tylko właściwy popęd zaznaczania swego stanowiska wobec tłumu w gryzących, pełnych goryczy odezwach.

Powierzchnowość Henryka Ibsena zdradza cechy jego poezyi. Postać ta jest krępa, ciężka. Surowa, sarkastyczna powaga jest głównym wyrazem jego twarzy. Głowę ma wielką, okoloną przez wielką, siwą grzywę. Nosi włosy dość długie. Czoło, które w fizyognomii jego zwraca uwagę, jest niezwykle, równe, wysokie, szerokie, lecz kształtne, nosi piętno wielkości i bogactwa myśli. Kiedy milczy, usta ma zaciśnięte prawie zupełnie i poznać po nich, że Ibsen mało mówi. W samej rzeczy, znajdując się w towarzystwie kilku osób, poeta siedzi niby niemy, często rubaszny, stróż sanctuarium swego ducha. Na cztery oczy lub w małym bardzo kółku mówi czasem, lecz i wtedy weale rozmownym nazwać go nie można. Pewien Francuz, któremu w Rzymie pokazałem raz biust Ibsena, rzekł: „Wyraz tej twarzy jest więcej mądry, aniżeli poetyczny.“ Po twarzy jego poznać, że jest satyrykiem, myślicielem, ale nie marzycielem. Lecz najpiękniejsze jego poematy, jak np. utwór „Precz” i kilka innych, dowodzą, że wśród walki życia zabito raz pod nim Pegaza liryzmu.

W obliczu Ibsena znam dwa wyrazy. Jeden — to ten, kiedy dobrotliwy, subtelny uśmiech wyprowadza na twarz tę całą ową serdeczność, która spoczywa w głębi jego duszy. Ibsen jest w pewnym stopniu nieśmiały, jak to często bywa u ludzi ciężkich, poważnych. Ale ma on tak piękny uśmiech — a spojrzeniem i uściskiem dłoni wypowiada, czegooby w słowa ująć nie mógł lub nie chciał. Przytem, uśmiechając się podczas rozmowy, z pewną dobroduszną filuternością umie rzucić jakąś uboczną, weale nie dobroduszną uwagę tak, że, mimo niej, przejawia się najuprzejmniejsza strona jego natury; uśmiech łagodzi ostre słowo.

Lecz znam jeszcze inny wyraz w jego obliczu, wyraz, wywołany przez zniecierpliwienie, gniew, sprawiedliwą nie-

chęć, gryzące szydenstwo, wyraz prawie okrutnie surowy, przypominający owe słowa w jego starym, pięknym poemacie „Terje Vigen.”

Częstokroć brew jego drgała tak groźnie,
Jak błyskawica, zwiastująca burzę—
Natenczas każdy, kto spostrzegł Vigena,
Z drogi uchodził, nieśmiały, strwożony.

Oto wyraz, który poeta najczęściej ukazywał światu.

Ibsen jest z urodzenia polemikiem, a pierwsza jego poetycka odezwa („Catilina”) była pierwszym wypowiedzeniem wojny. Właściwie, odkąd wszedł w lata dojrzałe—co zresztą miało miejsce nie wcześniej—nigdy o tem nie wątpił, że on, jeden, na jednej szalce, a to, co społeczeństwem bywa zwane—dla Ibsena mniej więcej suma wszystkich, którzy boją się prawdy, a luki zatykają frazesami—na drugiej szalce,—stanowią conajmniej równowagę. Zwykł twierdzić—między innymi komicznymi paradoksami—że w każdej epoce tylko pewna ilość inteligencji bywa między ludzi rozdzielaną: wyposażywszy w nią niewielu, np. w swoim czasie Goethego i Szyllera w Niemczech, natura sprawiła jednocześnie, że współcześni ich byli tym głupszy. Zdaje mi się, że Ibsen jest zdania, jakoby zdolności swoje otrzymał w chwili, kiedy mało było jednostek, mogących do podziału owej sumy inteligencji pretendować.

Dlatego nie czuje się dzieckiem ludu, częścią całości, przewodcą pewnej grupy, ogniwem pewnego społeczeństwa; czuje się wyłącznie genialną indywidualnością; jedyłą rzeczą, w którą istotnie wierzy i którą poważa, jest osobowość. W tem odłączeniu się od wszelkiej łączności, w tem podkreślaniu własnego *ja*, jako ducha, jest coś, co żywo przypomina ową epokę historyi Północy, kiedy Ibsen otrzymał wykształcenie. Uderza nas zwłaszcza górujący wpływ Kierkegaarda. „Samotnictwo” Ibsena nosi jednak piętno odrębne, które dzięki wręcz przeciwnej naturze Björnsona prawdopodobnie wycisnęło tym silniej.

Dla osobnika doniosłym jest faktem takie zestawienie historyczne, któreby tuż obok niego umieściło jego kontrast. Nieraz nieszczęściem jest dla wybitnego męża, jeżeli nazwisko jego ustawicznie używanem bywa do porównań, bądź pochlebnych, bądź ujemnych, z innym nazwiskiem; taki niedobrowolny stosunek bliźniaczy, którego pozbyć się niepodobna, może drażnić i szkodzić. Lecz u Ibsena taki właśnie stosunek z Björnsonem wywołał dążenie do wyodrębnienia swojej istoty aż do krańcowości tj. do spotęgowania szczerości i skrytości.

Kto, jak Ibsen, wierzy w prawo i zdolności wyzwolonego osobnika, kto, jak on, wcześniej stanął na stopie wojennej z całym otoczeniem, nie może mieć dodatniego zdania o tłumie. Oczywiście wraz z wiekiem dojrzałym wytworzyła się w Ibsenie pogarda dla ludzi. Nie, dla tego jednak, że od samego początku miał przesadnie wysokie mniemanie o własnych zdolnościach i własnej wartości. Jest on naturą szukającą, wątpiącą, pytającą.

„Najczęściej pytam, odpowiedź nie moją jest rzeczą” takie zaś natury nie są skłonne do zarozumiałości. Widać też, ile czasu potrzebuje, by znaleźć odpowiadający mu język i formę, jak niewprawnie poczyna sobie z „Katyliną;” jak silnie pozostaje pod wpływem Oehlenschlägera w małym, niedrukowanym dramacie „Wzgórze olbrzymów,” jak efektownych, na wielką skalę z Sagi i historii zapożyczonych używa rysów w „Wyprawie północnej,” zanim odważy się polegać zupełnie na własnej podstawie i na własnej, indywidualnej formie. Ibsen w początku należy raczej do rzędu tych natur, które z czcią wstępują w życie, gotowe uznać wyższość innych: niepowodzenie dopiero daje naturom takim świadomość własnej siły. Ale od tej chwili wyrabia się w nich upór, silniejszy od uporu ludzi od samego początku z siebie zadowolonych. Zaczynają ważyć tych, których dawniej bez zastrzeżeń czcili, ważą ich spojrzeniem, niby niewidzialną szalką, i odrzucają ich, znalazłszy, że ważą za mało.

W oczach Ibsena ludzie przeciętni są mali, egoiści, nędzni. Pogląd jego na świat nie jest czysto przyrodniczym poglądem obserwatora, ale poglądem moralisty; a jako moralista zastanawia się daleko więcej nad nicością ludzi, aniżeli nad ich ślepotą i głupotą. Dla Flauberta ludzkość jest zła, dla tego, że jest głupia, dla Ibsena odwrotnie — jest głupia dlatego, że jest zła. Przypomnijmy sobie np. Helmera. W ciągu całej sztuki spogląda na żonę swoją głupio, niemożliwie głupio. Kiedy Nora żegna się poraz ostatni z drem Rankiem, tj. kiedy myślą samobójczą zagląda w oczy śmierci, kiedy Rank odpowiada Norze litościwie i czule, Helmer zdaje się być nagle uosobieniem gorącej żądz i wyciąga po nią ramiona. Tylko zarozumiałość i egoizm czynią go tak głupim.

I w oczach Ibsena ludzkość jest lichą (schlecht) nie zaś złą (böse). Pomiedzy aforyzmami Kierkegaarda znajduje się jeden, który nadawałby się na motto do zapatrywań Ibsena: „Niechaj inni skarżą się, że czasy są złe; ja skarżę się, że są nędzne, bo brak w nich namiętności. Myśli ludzi są cienkie i nietrwale jak koronki, oni zaś sami — tak nędzni, jak robotnice, trudniące się wyrobem koronek. Uczucia ich są zbyt nędzne, by mózdz być grzesznymi.” A co powiada Brand, narzekając na Boga, wyznawanego przez całą generację, i przeciwstawiając mu własnego Boga, własny ideał:

Posiwał ich Bóg, jak oni sami,
Jako staruszka, z rzadkim, srebrnym włosom
Wy przedstawicie Boga-Ojca waszego.
Lecz ten wasz Bog nie jest Bogiem moim,
Burzą jest mój Bóg — wiatrem wasze bóstwo,
Nie słabym jest starcem, bez krwi i bez szpiku,
Lecz bohaterem młodym, śmiałym, silnym.

A cóż, jeżeli nie to samo, powiada guzikarz? Odpowiada on Gyntowi mniej więcej tak, jak odpowiada Mefisto „duszy” w utworze Heiberga „Dusza po śmierci.” Peer

Gynt nie zostanie wcale wrzuconym do kadzi z siarką; wezmą go tylko na łyżkę i przetopią; nie był on grzesznikiem, bo, jak powiedziano: „siły i powagi trzeba do grzechu,” był on tylko przeciętnie niską istotą:

Dlatego, jako „brak“ zostaniesz przetopiony,
Byś w jedno z całą masą się połączył.

W przekonaniu Ibsena Peer Gynt jest typowym wyrazem wszystkich narodowych błędów ludu norweskiego. Jak widzimy, budzą one w nim mniej przerażenia, niż pogardy.

Ten sposób pojmowania współczesnych, objaśnia nawet utwory młodości Ibsena, w których jego siła poetycka jest jeszcze nierozwiniętą. Margit — w sztuce „Uczta na Solhøng“ jest postacią kobiecą, nasuwającą porównanie z Ragnildą z dramatu Henrika Hertzta „Dom Svenda Dyringa,” mimo to jest to postać z innego, niż Ragnilda, kruszcem — z kruszczem twardego, — dziksza, więcej zdecydowana. Dziewczę współczesne, kochając nieszczęśliwie, czułoby się bliższem Ragnildzie, aniżeli Margicie; bo Margit jest objawem, świadczącym, iż czytelniczka jest dzieckiem zdegenerowanej epoki, niezdolnem do odwagi i konsekwencji w namiętności, iż jest stworzeniem połowicznym. A dlaczego w „Wyprawie północnej” Ibsen zwraca się do dziekiego tragizmu Sagi o Wölsungach? Czyni to dlatego, by obraz ten stanął przed oczyma ludzi teraźniejszych, by im zaimponował, ich zawstydził, ukazując im wielkość przodków, namiętność, która gdy się rozplomi, rzuca się bezwzględnie na prawo lub na lewo w dążeniu ku swemu celowi; ukazując im siłę i dumę, skąpą w słowa, dumę, która milczy i działa, milczy i cierpi, milczy i umiera; ukazując im wreszcie ową wolę z żelaza, owe serca ze złota, owe czyny, których stulecia nie zdołały pogrzyźć w zapomnieniu: — patrzcie i zobaczcie, jak twarz wasza wygląda w tem zwierciadle!

W pierwszym wybuchu tego wojowniczego patosu

otrzymujemy Catilinę, pojętego z całą sympatyą ucznia ósmej klasy. Catilina pogardza społeczeństwem rzymskiem i nienawidzi go, bo panuje w niem przemoc i samolubstwo, bo drogą do władzy jest w niem intryga i podstęp; on, jednostka, buntuje się przeciwko takiemu społeczeństwu. Ten sam wojowniczy patos w jednym z ostatnich dzieł Ibsena, w najwięcej może podziwu godnym dramacie „Nora,” odzywa się w dźwiękach trochę stłumionych, lecz niemniej gryzących, przez usta kobiety. Kiedy Nora, ta jaskółka, wiewiórka, to dziecię przychodzi do siebie przy końcu i powiada: „Będę się starała zbadać, kto ma słuszność, społeczeństwo, czy ja;” kiedy to delikatne stworzenie objawia odwagę postawienia *siebie* po jednej, całego zaś społeczeństwa po drugiej stronie:—czujemy, że to córa Ibsena. Wreszcie tenże patos wybucha w nowszym jeszcze utworze, w „Upiorach,” w zdaniu pani Alving o naukach nowoczesnego społeczeństwa: „Chciałam rozplątać jeden tylko węzeł, gdy go zaś rozmotalam, wszystko się rozpruło. Wtedy przekonałam się, że to życie maszynowe.” W słowach tych, mimo oddalenia, jakie dzieli poetę od bohaterki, słyhać westchnienie ulgi, której autor doznaje, wypowiedziawszy bodaj pośrednio przekonanie, najbardziej krańcowe.

W Catilinie i w pani Alving, —w pierwszym bohaterze Ibsena i ostatniej jego wielkiej postaci kobiecej,—dostrzegamy to samo uczucie samotności, które cechuje też typy, leżące pomiędzy dwoma wymienionymi dramatami—a więc: Falka, Branda i Norę. Dostrzegamy też w nich tę samą, co w Catilinie i pani Alving, rozpaczliwą chęć rozbicia muru głową. W ostatniej sztuce Ibsena, — „Wróg ludu“ wszystko obraca się wokoło tego jednego punktu, około siły, tkwiącej w samotnictwie; sztuka kończy się paradoksem, wypowiedzianym w tonie dydaktycznym „Najsilniejszym jest ten, kto jest *sam!*”

Jak wiadomo, nowoczesna Europa określa taki sposób zapatrywania się na świat i ludzi wyrażeniem „pesymizm.”

Lecz odróżniamy różne rodzaje i odcienie pesymizmu. Może on być, jak u Schopenhauera i E. Hartmanna wyrazem przekonania, że świat jest złem, że, w porównaniu ze sumą bólów i męczarni, suma szczęścia jest żadna: może dowodzić nicości najwyższych dobrodziejstw, może wykazywać, jak melancholijną jest młodość, jak bezradosną—praca, jak pustą—przyjemność—sama w sobie, jak znieczuleni na nie są już ludzie. Celem takiego pesymizmu jest albo, jak u Schopenhauera, zachwalanie ascetyzmu, albo, jak u Hartmanna, zachwalanie pracy dla postępu kultury, z tem jednak przeświadczeniem, że każdy postęp w kulturze wzmaga uczucie nieszczęścia w ludzkości. Nie takim jest pesymizm Ibsena. I on znajduje, że świat jest zły; lecz pytanie, czy życie jest dobrem, nie zajmuje go wcale. Pogląd jego jest tylko moralny.

Filozof-pesymista zastanawia się nad illuzyjną istotą miłości, dowodzi, jak nikłem jest zawarte w niej szczęście, dowodzi, że szczęście to polega tylko na złudzeniu, ponieważ nie szczęście osobnika jest celem ludzkości, ale możliwie wysoka doskonałość przyszłego pokolenia. Dla Ibsena komedia miłości nie zasadza się na nieuniknionej illuzji erotycznej—ta bowiem w jego oczach wyższą jest ponad wszelką krytykę i posiada całą jego sympatyę — lecz na znużeniu charakterów, na filisterstwie, pozbawionem wszelkiej poezyi, które to czynniki składają się na związki mieszczańskie, pierwotnie z przyczyn erotycznych powstałe. Że zaręczyny zmieniają teologa, kształcącego się na misyonarza, w nauczyciela przy szkole dziewcząt — oto przedmiot dla satyry Ibsena, oto na czem w jego oczach polega komedia miłości. Tylko raz jeden wzniosł się wysoko ponad zwykły swój pogląd moralny o sferze erotycznej, nie opuszczając jednak bynajmniej stanowiska satyrycznego: poemat „Zawikłania“ jest nietylko najdowiecniejszym, ale i najgłębszym ze wszystkich jego poematów.

Filozof-pesymista zastanawia się z upodobaniem nad myślą, że szczęście jest niedoścignione, zarówno dla osobni-

ka, jak i dla mas. Zaznacza, że rozkosz wymyka nam się spod rąk, że pragnienia osiągamy zawsze za późno, że osiągnięcie ich nie dorównywa bynajmniej wrażeniu, jakie w umyśle zarysowała tęsknota. W zdaniu, które wypowiedział Goethe: „przez 75 lat nie miałem czterech tygodni prawdziwie błogich—a ustawicznie toczyłem kamień, który wciąż znowu trzeba było podnosić”—w zdaniu takim filozof pesymista widzi stanowczy dowód niemożliwości szczęścia. Bo czego nie osiągnął taki Goethe, ulubieniec bogów i ludzi, czyż osiągnie pierwszy lepszy śmiertelnik?—Ibsen rozumuje inaczej. Mimo całego swego sceptycyzmu nie wątpi on o możliwości szczęścia. Nawet tak upośledzona przez życie osoba, jak pani Alving, mniema, że w innych stosunkach życiowych byłaby mogła zostać szczęśliwą, co-więcej, przypuszcza nawet tę możliwość, że nędzny jej mąż byłby mógł być szczęśliwym. A oczywiście Ibsen podziela jej mniemanie. Słowa, które pani Alving wypowiada o ni-by wielkiem mieście (Chrystyauii), które ofiarowuje ludziom tylko uciechy, a nie daje żadnej radości, wyjęte mu są z serca; niema tu celu życia—jest tylko urząd; niema prawdziwej pracy—są tylko interesy. Życie więc samo przez się nie jest złem, istnienie samo przez się nie jest bezradosne; nie, jeżeli życie pozbawionem jest tonów radosnych, znajdzie się odpowiedzialny za to winowajca, a winowajcą, tym jest smutne, gminne w uciechach, fanatyczne co do pojęć o obowiązku społeczeństwo norweskie.

Dla filozofa-pesymisty, optymizm jest pewnym rodzajem materializmu. Powszechne zalecanie optymizmu jest w oczach pesymisty przyczyną, z powodu której kwestya socyalna grozić zaczyna światu pożogą. Wedle zapatrywania pesymisty należy przedewszystkiem uczyć tłamy, że od przyszłości niczego im się spodziewać nie wolno, ponieważ tylko pesymistyczne poznanie wszechcierpienia może przekonać tłamy o bezcelowości ich dążeń. Takiego poglądu u Ibsena nie spotykamy nigdzie. Ilekrotnie porusza kwestyę socyalną, jak np. w „Podporach społeczeństwa”

i w innych sztukach, wykazuje, że wszelkie braki są moralnej natury, że polegają na winie. Całe warstwy społeczne przegniły, całe rządy filarów społeczeństwa zbutwiały i spróchniały. Ścieśnione powietrze w małym społeczeństwie jest złe; w wielkich krajach jest pole dla „wielkich czynów.” Jeden silny powiew, płynący z zewnątrz, jedno tożnienie ducha prawdy i swobody może oczyścić powietrze.

Znajdując tedy, że świat jest zły, Ibsen nie ma litości dla ludzi, odczuwa tylko troskę o nich. Pesymizm jego jest nie metafizycznej, ale moralnej natury, oparty na przekonaniu, że jest możliwość przeniesienia ideałów do rzeczywistości; słowem, hołduje on pesymizmowi oburzenia. Zaś brak współczucia dla niektórych cierpień uwarunkowanym jest u niego przez przekonanie o wychowawczej potędze cierpienia. Ci mali, nędzni ludzie mogą się stać wielkimi tylko w szkole cierpienia. Te małe, nędzne państewka skandynawskie mogą wyzdrowieć tylko przy pomocy walk, kar, porażek. Odczuwszy sam, jak niepowodzenie hartuje, wychyliwszy sam wzmacniająco, uzdrawiający kielich goryczy, wierzy w pożytek bólu, niepowodzenia, braku swobody. Przebija to najwidoczniej może w poemacie dramatycznym „Cezar i Galilejczyk.” Ibsen wyowiada tu przeświadczenie, że przez prześladowanie swoich poddanych chrześcijan Julian Odstępca stał się właściwym twórcą chrystyanizmu w swoim czasie, tj. jego wskrzesicielem. Znaczenie historyczne Juliana przedstawia się Ibsenowi tak. Czyniąc z chrześcijaństwa, które było religią dworu i państwa, naukę prześladowaną, gnębioną, Julian przywrócił jej pierwotne cechy duchowe i pierwotną namiętność męczeństwa. Wyzwany przez chrześcijan, Julian karze surowo, lecz surowość jego wywołuje skutki, których nie przeczuwał. Dawni jego towarzysze studyów, ów Gregorius, który nie miał odwagi do prędkiego, stanowczego czynu, a „zajmował się obroną swego małego kółka, swoich krewnych,” i ów Basilios, który „zglębiał mądrość

świata, żyjąc w dobrach swoich,“ powstają przeciwko niemu, czerpiąc siłę z prześladowania, niby dwa lwy.

II.

Rozumie się, że autor nie składa w dziełach swoich całej swojej istoty. Czasem nawet osobistość jego sprawia wrażenie, przeczące niejako jego produkcjom. U Ibsena tak nie jest. A że wyłożonych powyżej poglądów nie wywiesza jedynie na pokaz, że nie wyznaje ich jedynie gwoli dzieł swoich, mogą poświadczyć wielu drobnymi rysami, które zdołałem pochwycić podczas siedemnastoletniej z nim znajomości.

Spróbuję przedstawić niektóre główne kontury jego ducha żywiej i wierniej, aniżeli zarysowują się w jego dziełach, za pomocą pojedynczych, ustnie rzuconych przez niego spostrzeżeń w formie żartu, paradoksu, przenośni i kilku w listach wypowiedzianych poglądów, na których opublikowanie Ibsen zezwolił. Ilustrują one życie duchowe poety.

Kiedy w r. 1870 pokrwawiona, pokaleczona Francya leżała pod stopami Niemiec, Ibsen, którego sympatye były podówczas raczej po stronie Francyi, niż po stronie Niemiec, ani myślał o dzieleniu ogólnie panującego z tego powodu przynębnienia na Północy. Podczas gdy wszyscy inni przyjaciele Francyi zawodzili żale, Ibsen pisał (20-ty grudnia 1870 r.).

„...Zdarzenia światowe absorbują zresztą w znacznym stopniu moje myśli. Dawna, iluzoryczna Francya rozbitą jest na kawałki; gdyby rozbito podobnie nowe faktyczne Prusy, znaleźlibyśmy się jednym skokiem w nowej epoce. Ha, jakby to myśli rozhałasowały się wokoło nas! A, za prawdę, czasby już był, czas. Wszystko, z czego do dziś

dnia żyjemy—to jeszcze okruchy z wielkiego rewolucyjnego stołu zeszłego stulecia, a dość już długo przeżywamy tę strawę. Pojęcia żądają nowej treści i nowych wyjaśnień. Wolność, równość i braterstwo—to już pojęcia różne od tych, których były wyrazem za czasów nieboszczki gilotyny. Oto, czego zrozumieć nie chcą politycy i dlatego nienawidzę ich. Ludzie pragną tylko specjalnych rewolucyi, rewolucyi nazewnątrz, w polityce. Ale to są błahostki. Idzie właśnie o zrewoltowanie ducha ludzkiego...“

Niczyjeż uwadze nie ujdzie w tym liście historyczny optymizm Ibsena, o którym powyżej wspomniałem. Mimo to, iż czarno spogląda w przyszłość, żywi jednak najlepsze nadzieje, pokłada największą ufność w życie, stworzone przez nieszczęście. Co więcej, ideje są w jego przekonaniu potęgą tylko dopóty, dopóki nieszczęście, towarzyszące ich wejściu w świat, umysłem zasnąć nie pozwala. Nawet zgrzyt gilotyny nie przstrasza go, przeciwnie, zlewa się on w harmonijny dźwięk z całym jego optymistycznym i rewolucyjnym światopoglądem. Ceni wolność, nie jako martwy stan, ale jedynie jako walkę, dążenie. Lessing powiedział, że gdyby Bóg ofiarował mu w prawicy prawdę, w lewicy zaś—dążenie do prawdy, wyciągnąłby dłoń swoją po lewicę Boga. Ibsen podpisałby to zdanie, gdyby na miejsce „prawdy” postawić wyraz „wolność.“ Polityków nienawidzi dlatego, że, jego przekonaniem, uważają oni wolność jako coś zewnętrznego, bezdusznego.

Na optymistycznym, że tak powiem, pedagogicznym pojmowaniu cierpienia opiera się głównie u Ibsena zapal, z którym bronił idei, iżby Norwegia poparła Danię w walce o Szlezwig. Naturalnie bronił jej, jak inni Skandynawczycy, ze stanowiska pokrewieństwa obu krajów, ze stanowiska danych Danii przyrzeczeń i słuszności Danii; lecz optymizm jego sprawiał, że korzyści takiej pomocy uważał za rzecz podrzędnej wagi. Na uwagę: „Dostalibyście porządne cięgił“—odparł raz: „Pewnie. Ale cóżby to szko-

dzilo. Weszlibyśmy w ogólny ruch, stanęlibyśmy w Europie. Byle tylko nie stać na uboczu!”

Nie wyda się dziwnem, że wobec takich zapatrywań, Ibsen nie był wcale zachwycony wiadomością o zajęciu Rzymu przez wojska włoskie. Pisał wtedy guiewny, niechętny:

„Tak więc nam, ludziom, odebrano Rzym, oddając go politykom! I gdzież my się teraz podziąć mamy? Rzym był jedynem świętem miejscem w Europie, jedynem miastem, które używało wolności od politycznego tyraństwa swobody. A owa piękna dążność do wolności—i ona minęła; tak, w każdym razie wyznać muszę, że jedynem, co miłuję w wolności, jest walka o nią, o posiadanie jej nie dbam.”

Zdaje mi się, że to stanowisko Ibsena wobec polityki, ma dwie strony: z jednej strony stare reminiscencye romantyczne — wspólny wszystkim romantycznym szkołom wszystkich ziem wstręt do utylitaryzmu; z drugiej strony, cechy indywidualne, odrębne — wiara w siłę jednostki i upodobanie do dylematów radykalnych. Mąż, który w „Brandzie“ wypowiedział hasło: „Wszystko, albo nic!”—nie może dać posłuchu hasłu praktycznego polityka, które brzmi: „Co dzień — mały kroczek.“ Zgodnie z całym swoim usposobieniem Ibsen żywi niechęć do parlamentów. Wierzy w indywidualum, w wielką jednostkę: jednostka wszystko zdziałać może, i tylko jednostka. Taka korporacya, jak parlament, jest dla Ibsena zebraniem mówców i dyletantów; oczywiście owa niechęć do parlamentu nie wyłącza wysokiego szacunku do członka parlamentu, jako takiego.

Bawi też poetę zawsze, ilekrotnie przeczyta w jakiejś gazecie: „A potem zamianowano komisję“ albo „Potem założono stowarzyszenie.“ W okoliczności, iż osobnik, pragnący przeprowadzić rzecz jakąś, przedewszystkiem myśli o zamianowaniu komisji lub o założeniu stowarzyszenia, Ibsen upatruje symptomat nowoczesnego zniedołężnienia.

Proszę sobie tylko przypomnieć szydery śmiech, rozlegający się w „Związku młodzieży.”

Zdaje mi się, że w głębi duszy Ibsen święci taki krańcowy kult dla indywidualizmu, którego niepodobna sobie wyobrazić jedynie na podstawie jego dzieł. Nawet dalej idzie na tym punkcie, aniżeli Sören Kierkegaard, którego w tym kierunku bardzo zresztą przypomina. Ibsen jest np. gorącym przeciwnikiem panującej obecnie natężonej idei państwowej. Nie w tym jednak sensie, iżby pragnął drobnych państw. Nikt więcej od niego nie brzydzi się tyranią, którą one szerzą, i drobiazgowością, którą wytwarzają. Dlatego też niewielu pisarzy z takim, jak on ciepłym głosem głośniało za tem, aby trzy państewka północne poszły za przykładem Italii i Niemiec, łącząc się w polityczną całość. Najcenniejszy jego dramat historyczny „Pretendenci do korony” osnutym jest przecieź wyłącznie na podobnej historycznej idei zlania się trzech krajów. Ibsen na tym punkcie posuwa się nawet tak daleko, że, zdaniem mojem, przeocza niebezpieczeństwa, jakie ze strony takiego dążenia do jedności politycznej zagrażają różnolitości i odrębności duchowego życia. Italia znajdowała się w okresie najwyższego rozkwitu artystycznego w czasie, kiedy Siena i Florencya tworzyły dwa odrębne światy, Niemcy zaś pod względem duchowym stały najwyżej wtedy, kiedy Królewiec i Wejmar były dwoma centrami. Lecz mimo marzenia o jedności fantazya poety śni o takiej epoce, kiedy władza państwowa da jednostce i ogółowi daleko większą miarę wolności, kiedy więc państwa, w rodzaju naszych, istnieć nie będą. Mimo to, że Ibsen czytuje niewiele i przy pomocy książek nie usiłuje orjentować się co do teraźniejszości, wydało mi się nieraz, jakoby potajemnie niejako zgadzał się z fermentującymi i kielkującymi idejami naszej epoki. W pewnym pojedynczym wypadku odniosłem nawet stanowcze wrażenie, iż myśli, gotujące się historycznie do wybuchu, zajmowały go i dręczyły. Bezpośrednio po ukończeniu wojny francusko-pruskiej, w czasie, kiedy wszyst-

kie umysły faktem tym były przejęte, myśl zaś o czemś podobnem, jak Komuna zaświtała w Paryżu zaledwie w jakimś mózgu północnym, Ibsen przedstawił mi, jako ideały polityczne, takie stosunki i ideje, które wydawały mi się wprawdzie niezupełnie jasnymi, lecz które bezwątpienia były bardzo pokrewne tym stosunkom, jakie zaledwie w miesiąc później, wskutek proklamacyi Komuny, wypłynęły w Paryżu w formie, silnie zbliżonej do karykatury. Z powodu niezgodności zdań naszych co do wolności i polityki, Ibsen pisał mi (17 lutego 1871 r.):

„Walka o wolność jest przecież tylko ciągłem, żywym przyswajaniem sobie idei wolności. Kto posiada wolność inaczej, niż jako to, do czego dąży, posiada ją martwą i bezduszną, bo pojęcie wolności tę ma własność, że podczas gdy usiłujemy przyswoić je sobie, ono rozszerza się coraz bardziej. Kiedy więc w czasie walki ktoś stanie i zawoła: „Mam ją”—dowiedzie tem samem, że ją stracił. Ale właśnie to martwe zatrzymanie się na pewnym danym punkcie wolności, jest charakterystyką naszych państw, i o tem właśnie mówiłem, że nie jest dobre. Pewnie, że dobrem może być posiadanie prawa wyborczego, prawa pobierania ceł itp.—lecz któż z praw tych odnosi korzyść? Obywatel nie zaś osobnik. A nie jest żadną rozumową koniecznością, iżby osobnik musiał być obywatelem. Przeciwnie. Czem Prusy okupiły swoją siłę państwową? Stopieniem się osobnika w pojęcie polityczne i geograficzne. Kelner jest najlepszym żołnierzem. A z drugiej strony weźmy żydów, arystokrację rodu ludzkiego. Jakim sposobem naród żydowski zachował swoją odrębność, swoją poezję mimo prześladowań, doznawanych z zewnątrz. Zachował je dlatego, że nie włókł u nogi państwa. Gdyby był pozostał w Palestynie, byłby już oddawna zatracił swą odrębność, jak inne narody. Pień państwa tkwi w czasie, w czasie też zatrzymują się jego szczyty. Upadną większe, aniżeli państwo rzeczy. Ani pojęcie moralne, ani formy artystyczne nie mają przed sobą wieczności. Czegoż wreszcie

trzymać się stale mamy powiuność? Któż mi zaręczy, że na Jowiszu 2+2 nie czynią 5?"

Henryk Ibsen z pewnością nie znał owej równie paradoksalnej jak i głębokiej próby, przedsięwziętej przez bezimiennego autora „a barrister”, celem wykazania, że na Jowiszu 2 + 2 prawdopodobnie nawet czynią 5; nie wiedział też zapewne, jak gorąco przyklasnęliby Stuart Mill i zwolennicy radykalnego empiryzmu owemu jego ostatniemu zapytaniu; istota jego kierunku duchowego zrodziła w nim uniwersalny sceptycyzm, łączący się tak przedziwnie z silną ufnością.

Przytoczony ustęp z jego listu może służyć za dowód genialnych przewidywań Ibsena co do wypadków, ukrytych w łonie czasu, a nie poniży autora w oczach szanownej publiczności, skoro nawet książę Bismarck uznał, że jądro dążeń Komuny paryskiej miało w sobie „krztę zdrowego rozsądku;“ 17-go maja 1871 pisał Ibsen.

„ . . . Czyż to nie podle ze strony „Komuny“ w Paryżu, by, w ten sposób, zniszczyć mi całą moją doskonałą teorię, a raczej nie-teorię państwową? Teraz idea zniszczoną jest na długie czasy i nie będę jej nawet mógł wyłożyć w przyzwoitych wierszach. Ale ma ona w sobie zdrowe jądro, widzę to wyraźnie, a kiedyś wejdzie jeszcze w życie bez wszelkiej karykatury “

W obronie wielkości osobnika Ibsen posuwa się tak daleko, że występuje polemicznie przeciwko idei państwowej i idei społecznej. Nie wiem, czy rozumiem go pod tym względem zupełnie; pojmuję, że podobnie jak Lorenz Stein, a po nim Gneist, można upatrywać w historii nowszych czasów ciągłą walkę pomiędzy państwem a społeczeństwem, że, wychodząc z nowego, energicznego punktu widzenia idei państwowej, można skierować polemikę przeciwko społeczeństwu; lecz tego podwójnego natarcia nie rozumiem i nie wiem nawet, czy Ibsen czuje, że podwójnie naciera.

Lecz w trosce o przytępienie ostrza osobowości i ode-

branie najlepszych jej przymiotów, Ibsen idzie jeszcze dalej. Jest on zdania, żeby rozwinąć wszystko to, co leży w jego naturze, jako płodna możliwość, osobnik musi zostać pod każdym względem wolny i sam; dlatego Ibsen śledzi czujnym okiem niebezpieczeństwa, zagrażające osobnikowi ze strony każdej asocjacji, ze strony przyjaźni a nawet małżeństwa. Przypominam sobie jego odpowiedź na jeden z moich listów, w którym, folgując przykreemu nastrojowi, skarżyłem się, że mam mało przyjaciół- a może nie mam wcale. W włości człowiek wynurza się chętnie z podobnymi myślami. Ibsen odpisał mi: (6-go marca 1870 r.)

„ Powiadasz pan, że nie masz w kraju przyjaciół. Dawno sobie to już myślałem. Skoro kto, jak pan, stanął w serdecznym osobistym stosunku do swego zadania życiowego, nie może właściwie wymagać, by przyjaciele dochowali mu wierności.... Przyjaciele — to kosztowny zbytek, skoro zaś kto włożył kapitał w powołanie i w misję życiową, zbraknie mu środków na utrzymywanie sobie przyjaciół. Kosztowność utrzymywania sobie przyjaciół polega przecież nie na tem, co się dla nich czyni, lecz na tem, czego się ze względu na nich nie czyni. Sprowadza to zanik wielu duchowych zarodków w osobniku wydatkującym. Doświadczyłem tego na sobie i dla tego minęły w życiu mojem lata, w czasie których nie umiałem stać się samym sobą.....“

Czyż w ironicznym tym zwrocie „kosztowność utrzymywania sobie przyjaciół“ nie przebija cały popęd Ibsena do niezależności, potrzeba samotności, stanowiąca jego cechę? I czyż przytoczone słowa nie objaśniają przyczyny późnego stosunkowo rozkwitu genialności Ibsena? Jak zauważyłem powyżej, rozpoczął rzeczywiście pracę bez zbytej ufności we własne siły.

A podobnie, jak w pewnych okolicznościach przyjaźń może być przeszkodą dla samodzielności osobnika, tak i małżeństwo. Dlatego Nora waha się uznać obowiązek swoje względem dzieci i męża, za najświętsze obowiązki;

ma świętszy jeszcze obowiązek względem siebie samej. Dlatego na twierdzenie Helmera: „Jesteś przede wszystkim żoną i matką!” — odpowiada: „Zdaje mi się, że przede wszystkim człowiekiem jestem, albo, że starać się powinienam, by nim zostać.”

Ibsen dzieli z Kierkegaardem przekonanie, że w każdym człowieku drzemie dusza olbrzyma, niepokonalna jakas potęga; lecz przekonanie to przyjmuje u Ibsena inną niż u Kierkegarda formę, bo podczas gdy ten ostatni nadaje osobowości wartość nadprzyrodzoną, Ibsen opiera się na gruncie wartości czysto ludzkich. Według niego człowiek powinien polegać tylko na sobie, nie gwoli potęg wyższych, a gwoli siebie. A ponieważ ma stanąć wolny i cały, przeto w ustępstwach, czynionych światu, Ibsen upatruje wroga, pierwiastek zły.

I to jest zasadnicza myśl „Branda“. Proszę sobie przypomnieć słowa Branda:

Jednak z tych kadłubów dusz,
Z tych tułowiów ducha,
Z głowin tych i z dłoni tych
Stanie kiedyś całość,
Boże dzieło, mąż żywotny,
Nowy Adam, młody, silny.

Dlatego też hasłem Branda muszą być pozornie tak niehumanitarne słowa: „wszystko — albo nic!“ Dlatego w chwili śmierci Brand uważa „duch pojednania“ jedynie za kusicielkę, wyciągającą dłoń po mały jego palec po to, by zawładnąć całą jego ręką; dlatego też ten sam duch pojednania wraca w Peer Gyntcie znowu, jako „krzywy“, t. j. jako to wszystko w człowieku, co jest tchórzostwem przystosowywaniem się, co nagina i ugina się:

„Bij się!

Tak głupim krzywy nie jest!

Nie bije się nigdy!

Walcz więc lotrze!

Krzywy nie szuka miecza ze szczerbami

.....
Wielki krzywy zwycięża, czekając.”

Wyrwać ród ludzki z zabójczych uścisków „krzywego“, pochwycić ducha pojednania, uwięzić go w skrzyni, skrzynię tę zapieczętować i rzucić w najgłębszą toń morza; — oto co jest celem Ibsena, jako poety. A to wyrwanie jednostki ze szpon pojednania i ze szpon „krzywego“, jest *Ibsenowską* rewolucją.

Zapytałem raz Ibsena: „Czy jest pośród poetami duńskimi jeden bodaj, o którego pan dbasz przy obecnym swoim rozwoju?“ Kazawszy mi daremnie przez jakiś czas zgadywać, odrzekł wreszcie: „W Zelandyi był przecież raz stary człowiek, który w wieśniaczej siermiędze szedł za swym pługiem, a źle na starość jał mówić o świecie i ludziach. Lubię go bardzo.“ Charakterystycznym jest, że z pomiędzy poetów duńskich, *Bredahl* jest właśnie Ibsenowi najmilszym! I Bredahl był przecież pesymistą oburzenia: — nie był może bardzo głębokim psychologiem, ale umysłem, którego patos jest niby grzotem błyskawicy Ibsena. Bredahl spostrzega tylko zewnętrzną, grubą tyranję i obłudę, podczas gdy Ibsen szuka jej w najskrytszych stosunkach serca; Bredahl jest tylko jakoby mówcą rewolucyi Ibsena:

Dbą on, by wody nie zbrakło w świecie.

Wielki jego następcą gruntowniej zabiera się do dzieła

Podkłada torpedy, by strzaskała się arka ¹⁾.

Nazwawszy Ibsena naturą rewolucyjną, nie potrzebuje się już chyba obawiać nieporozumienia co do tej własności jego natury. Nikt nie przypuści, jakoby miał na myśli jakąś skłonność Ibsena do marzeń o gwałtownych przewrotach zewnętrznych. Dalekim jest Ibsen od tego — owszem, przeciwnie! Samotny z usposobienia i samotnym się czując, pełen niechęci dla wszelkich stronnictw, arystokratyczny, powściągliwy gładki, „czekający *zblizenia się czasu* w niepokalanych, ślubnych szatach”²⁾, Ibsen jest raczej kon-

¹⁾ Wiersz „Do mego przyjaciela, mówcy rewolucyjnego.”

²⁾ „Ballenbrief”, Ibsena.

serwatywnym w stosunku do spraw czysto zewnętrznych; dziwny to wprawdzie konserwatysta, który, będąc radykalnym, nie chce przyłączyć się do żadnej partii postępowej, ponieważ niczego się po reformach specjalnych nie spodziewa, W życiu swoim myślowem jest stanowczo rewolucjonistą, lecz rewolucya, o której marzy i w imię której działa, jest rewolucją czysto wewnętrzną, tą więc, jaką przedstawiłem. Nie należy przeoczyć końcowych słów jego listu z grudnia 1870 r.: „Idzie właśnie o zrewoltowanie ducha ludzkiego.“ Słowa te wyryły się nazawsze w mojej pamięci: zawierają one bowiem cały niejako program poetycki Ibsena — a doskonały to program dla poety.

Wyparłbym się jednakże własnej natury, gdybym utrzymywał, że życiopogląd Ibsena zawiera w moich oczach więcej, aniżeli silny pierwiastek prawdy. Jest to życiopogląd, na podstawie którego można myśleć i tworzyć, lecz nie działać; ściśle rzecz wzięwszy, w świecie takim, jakim dziś jest, wyjawiać go nawet wprost nie można, ponieważ zachęca się tem samym innych do działania, co w danym razie znaczy, do przedsięwzięć bardzo ryzykownych. Kto, tęskniąc za wielkimi, stanowczymi przewrotami, spogląda obojętnie lub pogardliwie na małe, powolne zmiany w pochodzie rozwojowym; na opieszale, krok za krokiem przedsiębrane ulepszenia w polityce; na kompromisy, które działacz praktyczny zawierać musi, ponieważ tylko w ten sposób dojść może do częściowego urzeczywistnienia swoich idei; na asocjacje, bez których nikt, kto brutalnie rozkazywać nie umie, nie przeniesie ani jednej myśli w życie— ten w życiu praktycznym zrezygnować musi z działania, osobnik taki może jedynie, jak Sören Kierkegaard lub Brand, ukazywać wciąż na ziejącą przepaść, która dzieli naszą rzeczywistość od świata ideałów. Odważyć się, przy pomocy innych, na czyn, odpowiadający upragnionemu celowi, znaczyłoby skłonić stronników swoich do przeskokowania owej strasznej, głębokiej przepaści, stanowiącej przegrodę między tem, co jest, a tem, czego się pragnie,

samemu zaś narazić się na natychmiastowe pozbawienie swobody przez władze. Tak, nawet poeta może tylko *pośrednio* przedstawić taki abstrakcyjno-idealny życiopogląd: za pomocą aluzyj, wieloznaczników, w formie dramatycznej, przez usta osób zupełnie za siebie odpowiedzialnych, a więc z wszelkimi zastrzeżeniami, o ile to dotyczy osoby autora. Oczywiście, tylko ograniczeni przeciwnicy mogli wziąć dosłownie, na seryo ów żart „o podłożeniu torpedy pod arkę“, życia; pogląd ten warunkuje więc i sprowadza dualizm pomiędzy teorią a praktyką, pomiędzy indywidualnością a obywatelem, pomiędzy wolnością duchową, a owymi praktycznymi swobodami mającymi formę zobowiązania — dualizm, dający się w rzeczywistości przeprowadzić tylko przez poetę, który żyje na wygnaniu, którego więc nie obchodzą ani państwo, ani społeczeństwo, ani polityka, ani stronnictwa, ani reformy.

I ideał duchowej pańskości, ideał, wpływający z tego życiopoglądu; nie wydaje mi się najwyższym. Zapewne, że doskonały autor najlepiej strzeże swojej godności, nie mieszając się do walki; zapewne, że to po pańsku trzymać się na uboczu, nie wtrącać się do sprzeczek codziennych, nie napisać nigdy ani jednego artykułu dziennikarskiego. Lecz bardziej jeszcze po pańsku postępują, zdaje mi się, ci, co idą za przykładem owych generałów-legitymistów, którzy stanęli jako prości żołnierze pod wodzą Kondusza i którzy mimo swoich szlifów generalskich nie powstydzili się walczyć nieraz pieszko i w pierwszych szereгах. Nie uwłaczali oni przez to ani trochę prawdziwej swojej godności.

III.

Na polu analizy psychologicznej posunęliśmy się już tak daleko, że stanowisko tego umysłu dojrzeć możemy w świetle dążeń i świadomości literackiej jego współczesnych. Mówię wyraźnie—jego współczesnych, nie zaś jego współziomków, bowiem Ibsen jest umysłem w tym samym stopniu europejskim, w jakim Björnson jest — narodowym, mimo swego kosmopolitycznego wykształcenia. Stanowisko poety w obec współczesnych znaczy — stosunek, w jakim poeta pozostaje do idei i form swojej epoki; każda epoka ma przecież swoje idee, które w zakresie sztuki występują jako postacie i ideały.

Ideje nie pochodzą od poetów: wynurzają się one z prac myślicieli i badaczy; wypływają, jako wielkie, genialne przeczucia stosunków i praw rzeczywistości; rozwijają i formują się pod wpływem eksperymentów przyrodniczych, pod wpływem badań historycznych i filozoficznych; rosną, krystalizują się i tężeją w walce za prawdę lub przeciwko niej, póki, jak aniołowie biblijni, nie rozwiną skrzydeł, i, zmieniwszy się w potęgi, trony, państwa — nie opanują współczesnych.

Wytwarzać idee — nie jest ani rzeczą, ani powołaniem poety. Prawdziwi jednak poeci przejmują się idejami w czasie, gdy te ostatnie rosną jeszcze i walczyć muszą o prawo bytu, i jako szermierze stają po ich stronie. Ulegają poprostu ich potędze i oprzeć jej się nie mogą; pojmują, mimo to, że niezawsze posiadają naukę.—Pseudo-poeci, t. ci, którzy z przymiotów wieszczki posiadają tylko odziedziczoną lub nabytą rutynę, nie mają ucha dla przytłumionego szmeru idej, kopiących pod ziemią swoje miny, nie mają ucha dla szelestu ich skrzydeł w powietrzu. Heine powiada w przedmowie do „Nowych poematów:” „W czasie pisania zdawało mi się, że słyszę jakiś szum, niby szelest skrzydeł ptaka. Kiedy opowiadałem

o tem przyjaciółom moim, młodym poetom berlińskim, spojrzeli na siebie z dziwną jakąś miną i zapewnili mnie jednogłośnie, że *im* nigdy się nie podobnego nie wydarzyło.“ Ow szum, którego poeci berlińscy niegdy nie słyszeli, był właśnie lotem idei.

Bez idei żaden poeta niczego stworzyć nie może. Dlatego też pseudo-poeci również posiadają ideje, a mianowicie ideje przeszłości; ale podczas gdy mistrze dawniejszych okresów wyrażali je w doskonałej formie poetyckiej, oni wcielają je w formę bladą, ciężką. Ideje teraźniejszości wydają im się zazwyczaj zupełnie „niepoetycznymi.“ Wydobycie z nich nut poetycznych uważają za rzecz niemożliwą.

Lecz wieszcz, który jeszcze w młodości (w „Prezydentach do korony“) napisał pamiętne zdanie: „Dla was jest to zadanie niemożliwe do przeprowadzenia, wy bowiem umiecie jedynie powtarzać stare Sagi, — lecz dla mnie jest to zadanie łatwe, podobnie jak łatwym dla orła zadaniem jest przedzieranie obłoków,“ — wieszcz ten nigdy nie zatrwożył się na długo idejami czasu. Niejednej nowej idei dał krew i ciało, a tak ją wcielając, przyczynił się do jej rozszerzenia; niejedną myśl współczesną rozwinął i pogłębił, zraszając ją źródłem swego uczucia. Jak silnie Ibsen odczuwał konieczność żywego stosunku do kiełkujących idei, zmierzyć możemy, przeczytawszy piękne strofy, w których kłębek nici, suche liście i złamane łodygi oskarżają Peer Gynta.

My — to owe myśli
Które winien byłeś snuć

— — — — —
Pragnęłyśmy pełnych,
Wielkich, szumnych chórów
Dziś tu się toczymy,
Kto słuchać nas zechce?

— — — — —
My — to krzyk bojowy,
Któryś winien był głosić:

Jednostajność, znużenie
Nam cię odebrały.

— — — — —
My — to owe dzieła,
Którychś ty zaniechał,
A gdyś, wątpiąc, marzył,
Nas wichier połamał.

Są to słowa oskarżenia, któremi poeta chciał może sobie samemu dodać bodźca, gdy ogarniało go znużenie, których jednak żadną miarą pojmować nie należy, jako samooskarżenia Peer Gynta. Czyż ów nędzny Peer mógł był kiedyś obrać sobie jakieś hasło; czyż może sobie czynić wyrzuty, że je porzucił!

Przypatrmy się, jakie idee i tematy wypełniają przeważnie świadomość naszej epoki. Rozpadają się one, o ile sędzę, na następujące grupy:

Popierwsze — te ideały i tematy, które dotyczą religii, tj. do stosunku czci ludzkiej wobec idei, uważanych za potęgę, zwłaszcza zaś te tematy, które tyczą się walk pomiędzy osobnikami, pojmującymi owe idee, jako potęgi zewnętrzne, a osobnikami, pojmującymi je, jako potęgi wewnętrzne.

Podrugie — te ideały i tematy, które odnoszą się do różnicy pomiędzy dwiema epokami: przeszłością a przyszłością, wiekiem starym, a młodym, zwłaszcza zaś — do walki pomiędzy dwoma następującymi po sobie pokoleniami.

Potrzenie — te ideały i tematy, dotyczące warstw społecznych i ich walki życiowej, uprzedzeń kastowych, zwłaszcza zaś do różnic pomiędzy bogactwem a biedą, przewagą społeczną a społeczną zależnością.

Wreszcie — cała grupa tych idei i tematów, które dotyczą różnych płci, wzajemnego miłosego lub społecznego stosunku kobiety i mężczyzny, zwłaszcza zaś ekonomicznej, etycznej i duchowej emancypacji kobiety.

Tematy i problematy religijne bywają opracowywane w naszej epoce zawsze w duchu nowoczesnym, ale bardzo rozmaicie. Uprzypomnijmy sobie kilka głównych odcieni. U największego poety zeszłego pokolenia we Francji, u Wiktora Hugo, przejawia się, mimo namiętnej wolności, nieokreślony jakiś, panteistycznie zabarwiony deizm; czujemy jeszcze u niego wpływ zeszłego stulecia; wysławia religię, kosztem religij, wielbi miłość, jako potęgę jednoczącą w przeciwstawieniu do wiary, która dzieli i rozpręża. Wybitni poeci następnego pokolenia, Flaubert np. przedstawiają religię z naukowym chłodem, lecz zawsze ze strony ujemnej; dla Flauberta i pokrewnych mu duchów religia jest halucynacją, w którą się wierzy. Największy poeta angielski naszej epoki, Swinburne, jest namiętym wieszczem — poganinem; usiłuje zwalczać chrześcijaństwo, jako kłam zadany naturze, jako wroga. Największy spośród nowoczesnych poetów włoskich, Leopardi, pograżył się w wyniosłym pesymizmie metafizycznym, którego kresem jest stoicka rezygnacja; Carducci, pierwszy spośród żyjących wieszczów Italii, jest równie nowoczesnym, lecz więcej polemicznie usposobionym. W Niemczech najwięksi poeci, jak Gottfried Keller, Paweł Heyse, Fr. Spielhagen w dziełach swoich walczyli w imię szlachetnego, ateistycznego humanizmu.

Na Północy stosunki ułożyły się według odmiennej konstelacji. Poeci duńscy zeszłej epoki hołdowali prawie wszyscy ortodoksyjności; jedyny, filozoficznie wśród nich uzdolniony, J. L. Heiberg, który początkowo protestował, skończył na tem, że jął czynić nauce kościelnej, pozorne przynajmniej, ustępstwa (w poemacie „Nabożeństwo“); zaś usiłowania, przedsiębrane w celu podkopania autorytetu kościoła, gwałtowne np. napaści Kierkegaarda na kościół państwowy, były skierowane nie przeciwko nauce, ale przeciwko jej wyznawcom, o ile życie księży nie zgadzało się z ową właśnie nauką. Stanowisko Kierkegaarda było aż do najnowszych czasów decydującem dla całej duńsko-

norweskiej literatury pięknej. Nowoczesna poezya Danii i Norwegii poruszała rzadko kiedy obiektywną stronę rzeczy, tj. istotę religii, natomiast wyłącznie prawie—subiektywną jej stronę; stąd wypływa nadzwyczajna obfitość postaci duchownych w tej literaturze, zarówno przed wyemancypowaniem się pisarzy od ortodoksyjności, jak i po niem. Księża w opowiadaniach wiejskich Björnsona i Magdaleny Thoresen oznaczają stanowisko autorów przed emancypacją, księża natomiast w utworach Schandorffa, Kiellanda, Ibsena — stanowisko po niej.

Ibsen kroczy po utorowanej przez Kierkegaarda drodze. Wzrósłszy, podobnie jak wszyscy mężowie jego generacyi, w epoce romantyzmu, początkowo staje w niej — snym do religii stosunku. Nadto tkwiły w jego usposobieniu dwie różne skłonności, które musiały sprowadzić wewnętrzny rozłam: skłonność do mistyki i równie pierwotna skłonność do gryzącego, suchego rozumu. U niewielu autorów spotykamy taki silny polot ducha w połączeniu z takim spokojnem badaniem prozy życia. „Brand“ i „Podpory społeczeństwa,“ różnią się od siebie w pewnym zasadniczym punkcie tak dalece, że mogłyby pochodzić od dwóch różnych autorów. Pierwszy z tych utworów jest, co do istoty swojej, czystą mistyką, drugi — ześrodkowuje się około czystej prozy. W pierwszym znajdujemy moralność w najwyższym stopniu egzaltowaną, w drugim — moralność wprost filisterską.

Ktokolwiek zna umysły północne, nie wątpi, że „Brand,“ który ugruntował sławę poetycką Ibsena, dlatego tylko wzbudził tak wielką uwagę, że uważano go za rodzaj kazania poetyckiego, za napomnienie, za książkę budującą. Tłumowi nie zaimponowały prawdziwe przymioty utworu, przeciwnie, ludzie napływali do księgarń, by kupować „Brand,“ tak, jak napływają do kościoła, gdzie przemówić ma do nich nowy, ostro występujący ksiądz. Prywatnie Ibsen zaznaczył jednak najwyraźniej, że działalność Branda, jako duszpasterza, jest czysto

zewnątrzną, przypadkową stroną utworu. W liście z d. 26 czerwca 1869 r. pisze:

„Branda źle zrozumiano, w każdym razie co do mojej intencji. Mylne to pojmowanie wypływa oczywiście stąd, że Brand jest księdzem i że problemat tkwi w kwestyi religijnej. Potrafiłbym zrobić cały ten sylogizm równie dobrze odnośnie do rzeźbiarza, lub polityka, jak i — do księdza. Byłbym mógł wyładować nastrój, który mnie pehnął do tej produkeyi z równym skutkiem, obrawszy sobie za przedmiot Galileusza np. (z tą naturalnie zmianą, że Galileusz byłby obstawał przy swoim i nie byłby odstąpił od zdania swego co do ruchu ziemi). A, kto wie, czy urodzwszy się o sto lat później, nie byłbym obrał sobie za przedmiot Pana, twojej walki przeciwko filozofii pojednania Nielseua. Wogóle w „Brandzie” jest więcej obiektywności, aniżeli dotychczas w nim szukano; a z tego, jako poeta, trochę dumnym jestem.”

Mimo to, że z cytat tych usuwam zazwyczaj starannie wszystkie zwroty osobiste, przytoczyłem powyżej ową żartobliwą aluzyę do literackich sporów owego czasu, ponieważ dowodzi ona, jak mało zależało Ibsenowi w utworze tym na księźu, jako takim. Za drugi dowód posłużyć może zdanie, wyrażone przez Ibsena w liście, który otrzymałem w czasie, kiedy myślałem nad wstępem do dzieła mego „Główne prądy.” Ustęp ten brzmi:

„Zdaje mi się, jakobyś pan przebywał obecnie ten sam kryzys, który i ja przebyłem, zabierając się do napisania „Branda;” i pewny jestem, że i pan znajdziesz lekarstwo, które chorobę z ciała usuwie. Energiczne tworzenie jest doskonałą kuracją.“

Widzimy więc, że według zdania samego autora, główna waga przywiązana jest w „Brandzie” do ofiarności i siły charakteru, nie zaś do nauki. Mimo to, że Ibsen jest naturalnie najlepszym i jedynie kompetentnym sędzią tendencyi swego utworu. to jednak, zdaniem mojem, zbyt małą przypisuje doniosłość sile pierwiastku nieświadomego,

który sprawił, że poeta obrał ten właśnie temat, a nie inny; tym pierwiastkiem nieświadomym, była, o ile mi się zdaje, jego norweska, romantyczna skłonność do mistycyzmu. Lecz pojmując nawet „Branda” zgodnie z poglądem Ibsena, spostrzegamy jednak blizkie jego pokrewieństwo z postaciami religijnymi literatury północnej. Duńczykom здаwać się musiało, jakoby Ibsen, tworząc Branda, pamiętał wyłącznie o Kierkegaardzie, bo i Kierkegaard przywiązywał przecież główną wagę do szczerości osobistej. Tymczasem „wolni księża” norwescy, którzy zresztą pozostawali pod wrażeniem nauk Kierkegaarda, większy wywarli wpływ na ukształtowanie istoty Branda, aniżeli jakiegokolwiek wpływy literackie ze strony Danii. Wyznał mi to sam poeta

W poemacie „Cezar i Galilejczyk,” wpływ życiopoglądu Kierkegaarda jest wprawdzie jeszcze dość silny, ale w każdym razie—już słabszy. I tu jeszcze za ał męczeński poety jest jako miernik siły prawdy; wprawdzie zasadniczym, psychologicznym poglądem sztuki jest myśl, że prawdę wewnętrzną mieści w sobie tylko ta nauka, która jest w stanie wytworzyć męczenników, to jednak z myślą tą łączy się nawpół mistyczny, nawpół uowoczesny determinizm, dalej, łączy się z nią Szopenhauerowska wiara w nieświadomą i niepokonalną wolę świata, wreszcie—nowoczesne proroctwo o zaniku zarówno chrześcijaństwa, jak i pogaństwa, wskutek nadejścia „trzeciego państwa,” które zleje oba poprzednie. Charakterystycznym jest dla duchowej fizyognomii Ibsena, że w obu wypadkach, gdy opracowuje tematy religijne, obrazy walki i dążeń występują daleko wyraźniej i udają mu się daleko lepiej, aniżeli obrazy zgody i harmonii. „Trzecie państwo” w utworze „Cezar i Galilejczyk” zarysowuje się równie niewyraźnie, jak ów *Deus caritatis*, którym kończy się Brand.

Tematy, obracające się około stosunku dwóch następujących po sobie epok lub pokoleń, słowem około stosunku dwóch okresów życia, a więc tematy, które z różnych

stron i w różny sposób opracowywano w nowoczesnych utworach ruskich, niemieckich, duńskich i norweskich, zajmowały też Ibsena w pierwszej fazie jego twórczości — w „Pretendentach do korony;” w przejściu do drugiej fazy — w „Związku młodzieży.” Oba wymienione dramaty są utworami doskonałymi, lecz oba są słabe pod względem poglądu historycznego i historycznej bezstronności.

„Pretendenci do korony” — to nie prawdziwie historyczny dramat. W planie poety nie leżało dać nam w szeregu obrazów z przeszłości wyobrażenie o naturze ludzkiej takiej, jaka objawiała się w danych stosunkach, w pewnej danej epoce; nie wychodził ze stanowiska historycznego, ale użył tylko ośrodka historycznego, jako pretekstu. Tło dramatu jest historyczne, przedni plan — nowoczesny; bo Jarl Skule jest postacią nowoczesną. Na podstawie poglądu historycznego Ibsen musiałby był przedstawić Jarla — jako arystokratę pełnej krwi, zaś biskupa Mikołaja — jako fanatycznego, lecz ucziwego kleryka. Bówiem walka Jarla przeciwko Hakonowi pod względem historycznym oznacza ostatnią, nieudaną próbę arystokracji, przedsięwziętą w celu ograniczenia władzy królewskiej, zaś walka biskupa oznacza uprawnioną ze stanowiska duchownych nienawiść do Jarla, jako do wroga kościoła i uzurpatora. Ibsen natomiast zrobił z biskupa Mikołaja — potwora, który jest symbolem braku woli, zazdrości, niezgody w Norwegii, z Jarla zaś — człowieka ambitnego, który, dążąc do najwyższego celu, cierpi pod wpływem nieszczęsnych wątpliwości co do swoich praw i co do swego powołania. Hakon i Jarl Skule są wprawdzie w dramacie przedstawicielami dwóch epok, ponieważ jednak poetę znacznie więcej zajmuje pierwiastek psychologiczny od historycznego, więc owo przeciwieństwo usuniętem zostaje na drugi plan przez różnicę pomiędzy indywidualnymi charakterami i ich stosunkiem do pewnej idei. Hakon reprezentuje „myśl królewską,” którą pierwszy pomyślał i zupełnie się z nią zlewa; Skule nie jest przedstawicielem żadnej starszej idei

historycznej, ale — braku ufności w samego siebie. Kradnie on „myśl królewską” Hakona, by przy jej pomocy pozyskać prawo do tronu. To mu się nie udaje; Skald objaśnia mu, że jeden człowiek nie może żyć dla dzieła, które jest zadaniem życiowym — drugiego; a Skule sam uznaje prawdę tych słów. Myśl Skalda nie jest wyrażona zupełnie jasno. Bo dłaczegożby nie można było żyć dla cudzych idei, skoro usiłowało się przyswoić je sobie, zmienić je we własną krew i własne ciało — oczywiście, nie ukradłszy ich, i nie wydawszy się za ich wynalazcę! Kradzież, nie zaś życie dla cudzych idei, uczyniłaby daną jednostkę nieszczęśliwą. Kradzież była też przyczyną nieszczęścia Jarla. Lecz, zgodnie z całym swoim usposobieniem, Ibsen interesuje się więcej walkami, toczącymi się w pojedynczej jednostce, aniżeli — walkami pomiędzy potęgami historycznymi. Do Jarla przykuły uwagę poety „interesujące” rysy tej postaci, jej złożona natura, jej waleczący duch, przewyższający nawet w porażce skończoną, zwycięstwa pewną istotę Hakona; przykuła go rozpaczliwa siła w tym wielkim filozofie który, podobnie jak Nureddin w sławnym poemacie Oehlenschlägera, zginać musi, mimo swojej tęsknoty za czarodziejską lampą, mimo to, że Aladynowi lampę tę kradnie: jest to duch pragnący wznieść się wyżej, aniżeli może; obrazem tegoż konfliktu jest biskup Mikołaj, którego wielkie talenty giną w samych żądzach i pragnieniach, poczęści fizycznie, poczęści duchowo — bezsilnych. Owa walka pomiędzy zdolnością a tęsknotą, pomiędzy wolą — a możliwością, ten stosunek, który zaznaczony już jest w postaciach „Catiliny” i „Gunnary” (Wyprawa północna) występuje i tu w obrazie stosunku Jarla do myśli Hakona. Jarl Skule staje wobec myśli królewskiej, jak Julian — wobec chrześcijaństwa, tknięty przeczuciem wielkości tej potęgi, którą zwalcza, na nieuleczalnie błędnym stanowisku wobec wielkiej, zwycięskiej idei. Zajęcie psychologiczne usuwa zupełnie zainteresowanie historyczne.

Stosunek dwóch następujących po sobie pokoleń przed-

stawiony jest nadto w „Związku młodzieży,” w komedyi, będącej bardzo dowcipną parodią dążeń młodszego pokolenia, któremu praw do owych dążeń autor nie przypisuje. Niepodobna porównywać tej pracy z dziełami Turgeniewa „Ojcowie i dzieci” lub „Nów,” które, łącząc surowość dla młodego pokolenia z równie silnem osądzeniem — starszego tchną jednak sympatyą dla obu. Pesymizm Ibsena usunął sympatyę. Jedynym, szacunku godnym przedstawicielem młodszego pokolenia jest w komedyi tej dr. Feldmann, natura zresztą zupełnie bierna. Wątpię, czy *przypadkowo* jest on lekarzem; dzielny lekarz odgrywa bowiem wogóle w poezyi nowoczesnej piękną rolę, jest on oczywiście bohaterem epoki. Przyczyna prawdopodobnie tkwi w tem, że lekarz uchodzić może za wcielenie ściśle nowoczesnych idei, a więc: wcielenie wiedzy, jako teorii, badającej przeciwieństwa — „prawda” i „błąd,” wcielenie humanitarności, jako praktyki, odnoszącej się do przeciwieństw „szczęście” i „cierpienie,” do przeciwieństw więc, które pod względem psychologicznym i socyalnym wiek nasz zajmują.

W dramatach Szyllera, zarówno jak i w dramatach „młodych Niemiec,” walka o polityczną i duchową swobodę główną odgrywa rolę. I różnice stanów są ulubionym tematem różnych sztuk niemieckich nowszego okresu, rzadko natomiast poezya dawniejsza poruszała temat, zwany dziś „problematem socyalnym.” W pięknej literaturze nowoczesnej kwestya socyalna usunęła powoli kwestyę polityczną z zajmowanego przez nią długo, najwybitniejszego miejsca. W niektórych krajach poezya nowoczesna czerpie natchnienie z litości dla maluczkich, przypomina szczęśliwym—obowiązki. Kwestya ta nie należy do rzędu zagadnień, które silnie zajmują Ibsena, jako poetę, ale jednak niejednokrotnie ją porusza. Gdy pisał „Catilinę” za mało był rozwiniętym, by mózdz pojąć zagadnienia socyalne; lecz w kilka lat później w „Podporach społeczeństwa” wymierzył dzielny cios tym klasom swego społeczeń-

stwa, które stały u steru. Jak wiadomo, sztuka ta niema wcale tendencyi socyalno-politycznej, lecz zaprawiona jest pesymizmem tak głębokim, że kto nie zna stosunków północnych, mianowicie zaś stosunku poety do publiczności, wyczyta z niej ową właśnie tendencyę. Kiedy wystawiono sztukę tę w Berlinie, niektórzy widzowie (a zapewnić mogę, że nie najnierozsądniejsi) wyrazili przekonanie, że utwór wyszedł zpod pióra socyalisty. Musiałem objaśnić ich, że autorem jest właśnie ulubieniec (podówczas) konserwatywnej partyi w Norwegii.

W sztuce „Podpory społeczeństwa,” która jest jakoby uzupełnieniem sztuki „Związek młodzieży,” Ibsen, podobnie jak i w tej ostatniej, nie uwidacznia obu stron rzeczy. Działa, jak wszędzie, przez jednostronność.

Stosunek między mężczyzną a kobietą należy do rzędu zagadnień, które Ibsena najwięcej zajmowały i które odczuł w największym stopniu oryginalnie i nowocześnie.

W pierwszych jego pracach stosunek ten występuje w barwach trochę tradycyjnych. W utworze „Uczta na Solhong” podejmuje ten sam motyw, który pochwycił później Björnson w „Huldzie:” położenie młodego człowieka wobec kobiety trochę starszej, którą, jako młodzieniec, kochał i jednocześnie wobec dziewczęcia, o które chciałby się obecnie starać—jest to motyw ogólnoludzki, chociaż wiele już z niego robiono wariacyi. „Katilina” i „Pani von Ostrot” osnute są na jednym i tym samym, wyszukany trochę, lecz przejmującym motywie: mężczyzna, po źle spędzonej młodości, zostaje ukarany przez miłość swoją dla dziewczęcia, która mimo wzajemnego dlań uczucia unika go i przeklina, ponieważ uwiódł był niegdyś jej siostrę i przedwcześnie do grobu ją wpędził.

W „Komedyi miłości” poeta po raz pierwszy podejmuje, jako temat, stosunki erotyczne w swojej ojczyźnie. Niemalym do tego bodźcem była widocznie ówczesna literatura północna. Podczas gdy Björnson w pierwszym

okresie ulegał wpływowi Sag i poematów ludowych, Ibsen już w najwcześniejszej epoce swojej twórczości przejął się duchem umysłów współczesnych. W „Komedii miłości” są rysy, przypominające „Córki podstarościego” Kamilli Collet. Ta śmiała książka zajmowała podówczas wszystkie mózgi północne; była to już bardzo dowcipna napaść, wymierzona przeciwko zaręczynom i związkom małżeńskim — a więc temat, przeprowadzany w dramatach Ibsena mężką i śmielszą dlonią. W pojedynczych punktach porównań i obrazów widocznym jest wpływ pani Collet. Owo tak sławne w reprodukcji Ibsena porównanie miłości z herbatą od niej pochodzi. W utworze „Córki podstarościego” miejsce to brzmi:

„Chroń więc, o ludzkości, ten pierwszy pączek (miłość) naszego życia... Bacz na jego rozwój i jego owoc... Nie niszczy lekkomyślnie delikatnych listków sercowych, wierząc, iż później, grubsze liście będą jeszcze dostatecznie dobre... Nie, nie są one dostatecznie dobre! Między tymi dwoma gatunkami taka sama istnieje różnica, jak między tym gatunkiem, którym my, śmiertelnicy zwykli zadowolić się musimy, a tym, z którego odwar zapija cesarz państwa niebieskiego, a który jest dopiero prawdziwą herbatą; tę herbatę otrzymuje się z pierwszego zbioru, a jest ona tak delikatna, że służba zbiera ją w rękawiczkach, umywszy sobie poprzednio ręce z jakie czterdzieści razy.”

U Heurika Ibsena miejsce to brzmi:

Dziewczę każde nosi, wiercie moje panie,
„Niebieskie swe państwo” we własnym swem łonie,
Delikatnych żdźbełek mnóstwo w niem powstanie
Gdy wstydu mur chiński w miłości zatonie.

A ustęp ten kończy się słowami:

Lecz drugie jeszcze żniwo następuje,
(Jak len do jedwabiu — ma się do pierwszego):
Liść i łądygę razem się zgrabuje,
To czarna herbata: towar targu naszego.

Ibsen rozwinął tylko powyżej przytoczone porównanie, i włożył je w spójną formę wiersza.

Jak wiadomo, w „Komedyi miłości” niema nie wątpliwego, prócz szyderstwa. Sztuka ta jest satyrą na małżeństwo, satyrą, z której się wynosi równie mało sympatyj dla obrońców, jak i dla przeciwników dziś istniejących urzędzeń i z której niepodobna się domyśleć, czy poeta jest zdania, aby trwać przy tradycyi, czy też aby ją rzucić. Jedynym *pcwnym* tu rysem jest mizantropijny pogląd poety na zrękowiny i małżeństwa, zawierane wokoło niego. Przypominam sobie rozmowę z Ibsenem na temat tej komedyi, rozmowę na temat miłości narzeczeńskiej wogóle. Powiedziałem: „Bywają chore kartofle, bywają i zdrowe.” Ibsen odparł: „Obawiam się, że nigdy nie widziałem jeszcze żadnego z *tych* kartofli, które są zdrowe.”

Tymczasem przez wszystkie dzieła Ibsena snuje się, wzmagająca się coraz więcej wiara w kobietę i coraz więcej stanowcze wywyższanie kobiety. Czasem wywyższanie to staje się nawet brzydko doktrynerskie, gdy np. w Peer Gyncie, Solveiga zbawia duszę — w danym razie bardzo niegodnego przedmiotu swojej miłości, — przez tę właśnie miłość; tak nakazuje tradycya Fausta Getowskiego i „Adama Homo” — Paludan-Müllera. Lecz wszędzie spotykamy tę wiarę w kobietę, w której to wierze Ibsen, zda się, szuka równoważnika dla lekceważenia, jakie żywi dla mężczyzny. Wiara ta stworzyła szereg pięknych i prawdziwych postaci kobiecych, np. ową Margrethę w „Pretendentach do korony,” piękną, pięknoscią wieczną, dzięki kilku pociągnięciom pędzla artysty, albo ową Selmę w „Związku młodzieży,” która jest pierwszym szkicem do postaci Nory. Kiedy figura Selmy była jeszcze nową, zauważyłem w jednej z moich krytyk, że ma ona w sztuce za mało pola do akcji, że Ibsen powinienby dla niej napisać zupełnie nową sztukę. Uczynił to, tworząc Norę.

Mojem zdaniem, tak zwana emancypacya kobiety, w nowoczesnem znaczeniu tego pojęcia, nie była Ibsenowi

ani sympatyczną, ani znaną na początku jego działalności literackiej. Początkowo Ibsen nie żywi szczególnie wielkiej sympatii do kobiety. Istnieją pisarze, spowinowaceni niejako z naturą kobiecą, mający, w pewnym stopniu, usposobienie kobiece. Do tych Ibsen nie należy. Zdaje mi się, że większą mu sprawia przyjemność rozmowa z mężczyznami, aniżeli z kobietami; a to pewna, że w towarzystwie kobiet mniej spędził czasu, aniżeli zazwyczaj poeci. Proszę też nie sądzić, jakoby nowoczesne dzieła o uprawnieniu zmiany w stanowisku społecznym kobiety, znajdowały w nim gorącego czytelnika. Jeżeli się nie mylę, książka Stuarta Milla o kwestyi kobiecej mocno się Ibsenowi nie podobała, wogóle dla Milla, jako dla autora, nie miał sympatii. Zwłaszcza twierdzenie, czy też wyznaczenie Milla, jakoby dużo, i to, co jest w jego dziełach najlepszego, zawdzięczał żonie swojej, wydawało się indywidualistycznie — Ibsenowi śmieszne. „Pomyśl pan — rzekł z uśmiechem — gdyby tak czytać Hegla lub Krausego, a nie wiedzieć, kogo się ma właściwie przed sobą — pana lub panią Hegel, pana lub panią Krause!”

Nie przypuszczam, iżby owa niechęć Ibsena do osobowości Stuarta Milla była rzeczą w sobie, bez związku z jego uczuciem do kwestyi kobiecej. Wydaje mi się daleko więcej prawdopodobnem, że początkowo podniósł się w nim bunt wywołany albo przez wychowanie, albo przez naturalny gniew na widok karykaturalnych form emancypacji kobiecej; lecz był to bunt, którego przeznaczeniem było przeistoczyć się w tym namiętniejsze z kobietami przymierze. Tę przemianę w życiu uczuciowem Ibsena — zdziałał jego rozum. Jak prawdziwy poeta umie on zostać silnym organem idei, która mu pierwotnie była obojętną, skoro czuje, że idea ta jest jedną z myśli, jakie w walce wieku największą będą miały przyszłość. A gdy się czyta ostatnią bodaj tylko scenę w „Norze,” gdy się czyta te repliki, które padają, niby cięcia miecza; replikę Helmera:

„Nikt honoru nie poświęca dla tej, którą kocha“—

i odpowiedź Nory:

„Czyniło to sto tysięcy kobiet.“—

repliki, które przed obojgiem małżonków, siedzących naprzeciw siebie przy stole, otwierają przepaść straszniejszą od otchłani piekieł w dawnych, romantycznych dramatach, natenczas czuje się, że Ibsen nie tylko nappełnił duszę swoją wielkimi myślami czasu, lecz, że siłą własnego mózgu uczynił je jeszcze większymi, zaostrzył je, tak, iż sztuką swoją zdoła je pchnąć nawet w stwardniałe serce. Sztuka wywarła potężne, chociaż przestraszające wrażenie. Od stuleci społeczeństwo przywykło uważać małżeństwo, zawarte z miłości, a przez trzeciego niezakłócone za port bezpieczny: tak bowiem uczyli księża i poeci. A oto ujrzało, że przystań ta pełna jest skał i otchłani. I zdawało się, jakoby Ibsen zagasił wszystkie światła.

Potem nastąpiły „Upiory.” Jak w „Norze” tak i tu znajdujemy znowa analizę małżeństwa, ale wprost przeciwnego. Wielkość, subtelność „Nory” polegała głównie na tem, że Ibsen tyle dodatnich stron przypisał małżonkowi. Bo i czegoż mu nie przyznał! Helmer jest szacunku godnym, z gruntu uczciwym człowiekiem, doskonałą głową domu, ambitnym na punkcie swojej samodzielności w stosunku do obcych i podwładnych, surowym i kochającym ojcem, jednostką dobroduszną, estetycznie wykształconą itd.—*a jednak!* Jednak żona tego człowieka była ofiarą, a małżeństwo tych dwojga ludzi—zasypanym grobem.

Mąż w małżeństwie, które odkrywają nam „Upiory” był naturą wprost odmienną: brutalny, pijak, bezwzględnie rozpustny, posiadał jednak, właściwą częstokroć ludziom nieokielznanym, zdolność zjednywania sobie serc ludzkich przez udaną dobroduszną tak, że żona była jeszcze w stanie ukrywać przed obcymi sposób jego życia i zachować jakie takie pozory. Zostając z nim razem, oddając mu się, uczyniła ofiarą nie tylko z własnego spokoju i szcze-

ścia, ale stała się nadto matką istoty od urodzenia na zanik skazanej, matką syna, który, dojrzawszy latami, zostaje pastwą śmiertelnego znużenia, rozpaczy, obłądu, idiotyzmu — a jednak! Jednak, ta część społeczeństwa, jaką w dramacie reprezentuje pastor Manders, zwie ową ofiarę, którą matka uczyniła ze siebie i z syna — obowiązkiem i jest zdania, że usiłowanie zbuntowania się przeciwko tej zgrozie byłoby przestępstwem.

Oto patos tego dramatu, a patos więcej jeszcze przeraził wielką społeczność filistrów, aniżeli „Nora.” Tym razem zdawało się, jakoby Ibsen zagasił nawet gwiazdy, nie zostawił nawet „jednego świetlanego punktu.”

Stosunek mężczyzny do kobiety przedstawiony jest w „Upiorach” z zupełnie nowego punktu widzenia: z punktu widzenia odpowiedzialności wobec dziecka. Dramat ma za przedmiot problemat dziedziczności; na podstawie owego determinizmu, będącego ostatniem słowem nowoczesnej wiedzy w tym przedmiocie, przedstawia bezwyjątkowe stanowienie rodziców o naturze dziecka; fakt ten autor uwypukla na tle poważnym, pobudzającym do myślenia, bo wykazującym ogólną regułę, zaznaczoną już w tytule: („*Gengongere*” upiory, w znaczeniu wyrazu francuskiego „revenants”). Dziedziczność warunkuje zachowanie uczuć — a więc i dogmatów, których pierwotne warunki bytu wymarły, ustępując innym; stąd uczucia skazane są na walkę z nowymi warunkami.

Wybór przedmiotu w dramacie tym ważnym jest ze względu na światło, które rzuca na rozwój Ibsena. Ibsen łamie tu poraz pierwszy obręcz, którą dotychczas indywidualizm jego otaczał jednostkę, jako taką. W jednym z listów z r. 1871 Ibsen pisał następujące, bardzo charakterystyczne słowa:

„...Dla solidarności nie żywiłem właściwie nigdy silnego uczucia; ot, przyjmowałem ją tak sobie, jako tradycyjnuy artykuł wiary — a gdyby ludzie zdobyli się na od-

wagę nie zważania na nią, uwolniliby się może od balastu, który najcięższem osobowość przygniata brzemieniem...”

A teraz, w dziesięć lat później, pojął znaczenie solidarności; pojął dokładnie, że „odwaga” na nic się nie zda w tym względzie, że wszyscy od urodzenia związani jesteśmy solidarnością z osobami i stosunkami, nad którymi zapanować jest niepodobieństwem. Oczywiście z biegiem lat Ibsen zaznajamiał się coraz bliżej z podstawowemi idejami epoki.

Widzimy więc, że Ibsen, który podobnie, jak wszyscy żyjący jeszcze, starsi pisarze, początkowo pogrążony był po pas w okresie romantycznym, wybrnął zeń, stając się coraz nowocześniejszym, a wreszcie – najnowocześniejszym ze wszystkich autorów nowoczesnych. Na tem, zdaniem mojem, polega wieczna jego sława, oto, co dziełom jego przysparza nieśmiertelną wartość. Bo nowoczesność nie jest pierwiastkiem efemerycznym, ale płomieniem samego życia, iskrą życia, duszą idei danego okresu.

Należy się spodziewać, że niezadowolenie, jakie „Upiory” wywołały w niektórych sferach i niedołączna krytyka, której były przedmiotem, nie położą tamy twórczości Ibsena¹⁾. W pierwszej chwili przyjęcie, jakiego dramatu ten doznał, przygnębiająco na poetę podziało. Pisał o tem:

„...Kiedy pomyślę, jak leniwie, i ciężko, i tępo pojmują ludzie u nas w Norwegii, kiedy zważę, jak płytkie są ich zapatrywania, ogarnia mnie głęboki smutek i zdaje mi się czasem, że natychmiast mógłbym zakończyć moją działalność literacką. U nas, właściwie, utwory poetyckie są zbyt liczne; ludziom tam wystarcza gazeta „Stortthing” i „Tygodnik Luterański.” A nadto mają przecież dzienniki różnych stronnictw. Nie posiadam talentu ani na obywatela państwowego, ani na ortodoksa; a nie zajmuję się tem, do czego nie mam talentu. Dla mnie wolność jest je-

¹⁾ Przypominamy, że Brandes pisał portret ten w r. 1883. — *Przyp.* t. 7.

dynym i najwyższym warunkiem życiowym. U nas nie dbają szczególnie o wolność, idzie im tylko o swobody:— kilka więcej, kilka mniej, stosownie do stanowiska danego stronnictwa. Nader przykro działa też na mnie uczestnictwo wszystkich tych ludzi niedokształconych, obliczonych na gmin, w naszej publicznej dyskusyi. Wśród bardzo chwalebnych dążeń ku przekształceniu naszego ludu na społeczeństwo demokratyczne, udało się w znacznej mierze uczynić z nas społeczeństwo plebejuszowskie. Zdaje mi się, że tam u nas pańskość w myśleniu maleje z dniem każdym...

Burza, wywołana przez „Upiory“, przez to dzieło, w którym Ibsen wyraził najwięcej ponurą myśl swoją, najbeznadziejniejsze swoje uczucia, uciszyła się wkrótce, nie zaszkodziwszy poecie. Co więcej, złe przyjęcie, jakiego wymieniony dramat doznał u ogółu, wyszło mu na dobre o tyle, że wysnuł sobie zeń „motyw“ do utworu „Wróg ludu“, do sztuki, która owe zajścia przedstawia alegorycznie na scenie. Wreszcie zniesławioną tragedję, którą niespełna przed dwoma latami oddaliły teatry królewskie w Kopenhadze i Sztokholmie, którą nawet odrzuciła dyrekcya Chrystyańska, — wystawili w Kopenhadze artyści szwedcy. Sztuka doznała entuzjastycznego przyjęcia, poczem zdobyła sobie względy publiczności i w Sztokholmie. Tylko ojczyzna poety waha się jeszcze podarować scenie swojej najprzedziwniejszy i najśmielszy z jego dramatów.

Znakiem, który dobrze wróży o przyszłych dziełach Ibsena, jest okoliczność, że w miarę tego, jak Ibsen staje się coraz nowocześniejszym, i artyzm jego rośnie. Ideje naszej epoki nie przyjęły pod piórem jego postaci symboli, nie wcieliły się w typy. W młodości miał skłonność do wielkich symboli, jak: Brand, Peer Gynt itd.; lecz rzecz dziwna; w miarę tego, jak myśli jego rosły ilościowo, stawały się też coraz jaśniejsze, postacie zaś jego, coraz więcej indywidualne¹⁾. Techniczne mistrzostwo Ibsena

¹⁾ Ibsen z owych lat—to nie dzisiejszy autor „Mistrza Solnessa.“
Przyp. tłum.

potężnie w ostatnich jego dziełach z każdym rokiem. Technika „Nory“ przerasta technikę najslawniejszych dramaturgów francuskich, w „Upiorach“ zaś złożył (mimo niedostatecznych tonów w motywie pożaru) dowody takiej pewności, prostoty i subtelności dramatycznej, że przypomina nam starożytną tragedję Sofoklesa: „Edyp król.“

Ten ciągly postęp wypływa z powagi artystycznej Ibsena, z jego sumiennej pilności. Pracuje bardzo powoli, przerabia i jeszcze raz przerabia dzieło, póki każda strona nie jest przepisana na czysto, bez wszelakich korekt, póki nie wygląda gładko i zwarto, niby płyta marmurowa, której żąb czasu nadpsuć nie zdoła. Ciągly ten wzrost w doskonaleniu się polega jednak, dokładnie rzecz zbadawszy, i na tem, że Ibsen jest jedynie poetą, a nigdy nie chciał być czemś innem. Prawdą jest, że gdy żadna zewnętrzna przyczyna nie zdoła jest skłonić poetę do zabrania głosu w dyskusyi — gdy żadna sprawa niezdołną jest pobudzić go do wyrażenia swego zdania — łącznie posądzić go można o chłód i skrytość. W ostatnich latach Ibsen pisywał tylko takie artykuły dziennikarskie, które odnosiły się do jego praw wobec nakładców, lub do braku praw wobec tłomaczy: lecz nie należy zapomnieć, że, dzięki tej zimwej rezerwie, zdołał mieć zawsze na oku mistrzowstwo swojej sztuki — niby jakąś „ideę fixe,” niby ideał, w który wpatrywał się bezustannie. Trudno pomyśleć sobie większą różnicę nad tę, jaka istnieje pomiędzy tym samotnym, odłączonym od świata zewnętrznego, na południu żyjącym poetą, którego nie jest w stanie oderwać od jego powołania, który lepi i dłutem urabia arcydzieła artystyczne — a jego wielkim bratem po duchu na Północy, który pełną, aż zanadto pełną dłonią sypie do prasy wielkie i małe artykuły o kwestyach politycznych, społecznych i religijnych, przoduje wszędzie swoim nazwiskiem, nie zważa nigdy na prawidło mądrości, nakazujące: nie udzielaj się zbytnio, by brak twój uczuli,“ — pisze pieśni, przemawia publicznie, agituje, z jednego zebrania ludowego śpieszy na drugie,

ale czuje się najszcześliwszym wtedy, kiedy stoi pomiędzy tysiącem przyjaciół, a stu przeciwnikami i porywa cały tłum śmiałością swoją i swoim artyzmem.

Henrik Ibsen nie jest podobnym do żadnego z żyjących poetów i żadnemu z nich nie zawdzięcza na siebie wpływu. Gdyby szło koniecznie o włączenie go do jakiejś grupy europejskiej, należałoby go zestawić z umysłami poważnymi, głęboko-krytycznymi, jak Otto Ludwig lub Fryderyk Hebbel. Jest on jednak daleko nowocześniejszym i większym od nich poetą. Z Björnsonem, którego nazwisko nasuwa się wciąż pod pióro, gdy mowa o Ibśnie, ma tę wspólność, jaką wytwarzają — wspólna ojczyzna, wspólna epoka życia, rywalizowanie w opracowywaniu tematów i jednakość rozwoju. „Związek młodzieży” napisany przez Ibsena był dla Björnsona bodźcem do tworzenia sztuk mieszczańskich. Gdy Björnson napisał sztukę „Upadłość,” Ibse- na wzięła chęć obrobienia tegoż przedmiotu w „Podporach społeczeństwa.” Björnson opowiadał mi, że z manuskryptu swojej nowelli „Pył“ musiał wykreślić całe jedno zdanie, ponieważ znajdowało się ono prawie dosłownie w „Upiorach,” który to dramat ukazał się w czasie druku owej nowelli. Przyczyny należy szukać w tem, iż obaj poeci postępowali po zupełnie równoległych drogach rozwoju.

Henrik Ibsen zdołał wybrnąć trochę wcześniej, aniżeli Björnson z morza tematów staro-historycznych, bajecznych i fantastycznych, bo swobodniejszy, od ojczystej gleby oderwany, w sam centr idei współczesnych przesadzony, napotykał na mniejszą liczbę przeszkód, wstrzymujących go od pójścia za głosem swego czasu, mniej też posiadał naiwności i mniej pobożności. Lecz różnica w czasie, w którym obaj poeci przeszli z dziedziny romantyzmu na grunt realistyczny, ogranicza się do kilku lat i niknie wobec zadziwiającej zgodności, jaka panuje w podziale ich twórczości na okresy. Pod tym względem można, zdaje mi się, porównać Björnsona i Ibsena z dwoma staro-północnymi królami: Sigurdem i Eysteinem, którzy

w sławnej rozmowie, zachowanej nam przez Sagę a użyt-
kowanej przez Björnsona w utworze „Sigurd-Krzyżowiec,”
przeciwstawiają wzajemne swoje zasługi: Jeden z nich
pozostał w kraju i starał się w ten sposób cywilizować
swoją ojczyznę; drugi opuścił kraj, powędrował daleko,
ale w tych dalekich podróżach swoich zaszczyt przyniósł
rodzinnej ziemi. Każdy z nich ma swoich wielbicieli, ka-
żdy hufce do walki gotowe, a wynoszące jednego kosztem
drugiego. Lecz królowie ci są braćmi, mimo to, że przez
jakiś czas wrogami sobie byli, a jedynie słusznem roz-
strzygnięciem sporu—jest rozwiązanie, którem kończy się
sztuka: królestwo zostaje podzielonem między nich obu—
w zgodzie.

Edmund i Juliusz Goncourt'owie.

(1882).



I.

Pewnego dnia w czerwcu 1870 r. z domu w dzielnicy Anteuil wyruszał niewielki orszak pogrzebowy na cmentarz Montmartre. Na obliczach mężów, tworzących mały ten konwój, rysował się prawdziwy smutek. Orszak składał się z artystów, literatów i kilku krewnych. Lecz pomiędzy tymi smutnymi był jeden, który szedł tuż za trumną, niby skazaniec, postępujący z więzienia na miejsce egzekucyi: szlachetne jego rysy skamieniały niemal w bólu, oczy, pełne łez, zdawały się nie widzieć, wysoka postać chwiała się co chwila, mimo to, iż podpierało ją ramię przyjaciela,— chwiała się tak, „jak gdyby nogi wplątały się w skraj całunu.

W trumnie spoczywał 39-cioletni Jules de Goncourt, rytownik, akwarelista, historyk i powieściopisarz. Przez śmierć brata, który mu był czemś więcej, aniżeli zazwyczaj bywa brat bratu, Edmond de Goncourt postarzał się o jakie lat dziesięć.

W przeddzień pogrzebu stał nad łóżem śmierci. Czoło nieboszczyka pokryło się było zmarszczkami, źrenice rozwarły się, szkliste spojrzenie zdawało się wyrażać przestraszającą tęsknotę, niewypowiedzialne zdumienie, bolesne oburzenie przeciwko losowi, który, przecinając wszystkie jego nadzieje późnego uznania i późnej sławy, przecinał

zarazem nie przyjaźni braterskiej, rzadkiej a może i jedynej w swoim rodzaju. Śmierć, która zazwyczaj pokrywa oblicza maską zrezygnowanego spokoju, z delikatnych regularnych rysów Juliusza Goncourta nie zdołała zetrzeć wyrazu wielkiej goryczy. Zmarły zdawał się boleć nad bratem, który pozostawał sam — wśród żywych.

I gdy Edmund stał tak pochylony nad zwłokami brata, przed oczyma jego rysował się obraz ich wspólnego życia: widział postać walecznego ojca, jednego z najlepszych młodych oficerów wielkiej armii; na głowie nosił ślady siedmiu cięć, otrzymanych podczas kampanii włoskiej, a w bitwie pod Moskwą kula zmiażdżyła mu prawe ramię. Stracili ojca będąc jeszcze dziećmi który widział postać matki, której rysy odziedziczył Juliusz: po śmierci ojca usunęła się była zupełnie od świata, by żyć tylko dla dzieci swoich; codziennie wieczorem przesłuchiwała Juliusza z lekeyi zadanych, chuchała nad nim namiętnie, pieściła go. I Edmund widział Juliusza jako małe, dziesięcioletnie chłopię, wystrojone na bal maskowy we frak gwardzisty przyboźnego, z bonapartką, naciśniętą na ucho, z ręką opartą na rękojeści szabli, o spojrzeniu jeszcze żywszem niż zwykle, na tle pudru: chłopię milutkie, krągłuchne niby amor Fragonarda.

I oto leżał tu jako trup.

Tak w r. 1848 leżała ich matka. I od owego czasu obaj bracia złączyli się tak ścisłym węzłem, że zazwyczaj całe dnie spędzali ze sobą, dzielili ze sobą wszystkie myśli, wykonywali wspólnie wszystkie prace, spożywali razem wszystkie śniadania, obiady i wieczery, odbywali wespół wszystkie podróże i podczas 22 lat rozstali się ze sobą tylko raz na 48 godzin, gdy jeden z nich pojechać musiał do Rouen, w celu skopiowania jakichś manuskryptów. Przez cały ten czas nie wysłali w świat ani jednej książki, ani jednego listu, któryby nie miał wspólnego ich podpisu.

Edmund udzielił młodszemu o ośm lat bratu święceń literackich. Był pierwszym jego nauczycielem, — lecz wkrótce

stosunek między nauczycielem a uczniem staje się zupełnie równym, staje się pracą równego z równym. Posiadali mały majątek własny, dwanaście do piętnastu tysięcy franków rocznie, co zapewniało im niezależność i dawało prawo nie podejmowania się żadnej pracy, któraby im nie odpowiadała.

I Edmund widział brata i siebie, gdy w rok po śmierci matki, z tłumoczkami na plecach, wędrowali pieszo po całej Francji, studyjąc teraźniejszość, przypominając sobie przeszłość, rysując piórem stare zameczyska i wrota kościelne, notując pomysły i wrażenia; Juliusz był wtedy jeszcze tak smukły, delikatny, bezwąsy, że w zajazdach służące brały go za ładną, młodą kobietę, która pozwoliła się wykraść i uprowadzić; i aż do śmierci zachował przeciw te swoje „usta niewieście.” Edmund przypominał sobie, jak to z Marsylii popłynęli do Algieru, tam w arabskiej dzielnicy miasta przeżyli kilka wspaniałych tygodni, upojeni pięknnością nieba algierskiego, na czólnie spędzali jasne noce i do tego stopnia zakochali się w tym kraju słonecznym, że, odjeżdżając, wmawiali w siebie, iż jadą po to tylko, aby sprawę swoje uporządkować, a potem—wrócić.

I przypomniał sobie ów wielki stół, na pół-piętrze, przy ulicy Saint-Georges, stół, przy którym siedzieli on i bra, malując akwarele; nagle, pewnego wieczoru jesienno-go, w roku 1850, postanowili napisać wodewil, i napisali go pędzłami od tuszu. Była to pierwsza ich próba literacka, odrzucona podobnie jak i wszystkie późniejsze ich komedye i dramaty przez wszystkie dyrekcye teatrów.

Rzucił okiem po pokoju nieboszczyka: tam fotel na biegunach na którym lubił spoczywać po napisaniu jednego jakiegoś rozdziału,—tu stół biały, przy którym siedząc, czytał bratu po raz ostatni ulubioną swoją książkę—Chateaubriand'a „Mémoire d'outre-tombe”—nagle zająknął się, wyraz, na którym stanął usiłował powtórzyć,—lecz daremnie,—spróbował jeszcze raz gniewnie, błędąc powstał i zachwiał się.

Edmund przypominał sobie piękne dni młodości, kie-

dy to obaj w pogoni za rysunkami i szczegółami z XVIII wieku przebiegali wszystkie dzielnice Paryża. Juliusz młodszy, gorętszy zawsze o krok go wyprzedzał, mimo to, iż namiętnym zbieraczem był właściwie on, Edmund, i przypominał sobie, jak to, wróciwszy do domu, niby botanicy, rozkładali swoje skarby, przeklinając konkurentów w salach licytacyjnych, ciesząc się nabytkiem, dzieląc się spostrzeżeniami, pomysłami, porównaniami, które stanowiły najpiękniejszą zdobycz dnia.

Jakież to dobre były czasy, spędzone w owem nizkiem mieszkanku! Podczas gdy on sam siedział pochylony nad pracą, Juliusz leżał na przedziurawionem, przez pchnięcie floretu, łóżku,—paląc, czytając, przeglądając broszury, sunjąc niezliczone pomysły. Gdy na dole w uawpół ciemnej studni, podwórzem zwanej, szczury zanadto zaczynały hałasować, jeden z braci brał pistolet salonowy do ręki i strzelał w hałaśliwą gromadę.

A owe obiady w restauracyi Magny, owe sławne obiady, na których przewodniczył Sainte-Beuve, Teofil Gauthier ochryplym głosem wypowiadał barwne tyrady przeciwko burżuazji, Renan ujmował się za stylem siedemnastego stulecia, powstając przeciwko licznym nowatorom językowym, Taine bronił Musseta wobec uczniów Wiktora Hugo, — owe szczęśliwe godziny, kiedy to pod wpływem podniecających, a lekkich, wykwintnych dań, pachnących owoców, prawdziwych starych win, Juliusz olśniewał wszystkich swoim tak rzeczywiście paryskim „esprit,” a Edmund cieszył się talentem brata, jak ojciec dzieckiem się cieszy, owe obiady, po których Juliusz wzburzenie umysłu uspokajał zawsze długiem pisaniem.

II.

Spoglądając na wspólne—swoje i brata—życie, Edmund de Goncourt słuszną mógł uczuwać dumę. Na zwierciadle czasu wypisali złączoną swoją cyfrę niby dyamentem. Produkty ich upartej, genialnej pracy już i dziś oddziaływały głęboko na umysły współczesne i przez długi czas będą źródłem badań historycznych i przedmiotem zajęcia czytającej publiczności¹⁾.

Bracia Goncourtowie są autorami pierwszorzędnymi, albo raczej jednym są podwójnym autorem, historykiem i powieściopisarzem. Nie dlatego, iżby opracowywali historię powieściowo — niema prawie badacza, tak zdumiewającej, szczegółowej jak oni dokładności; i nie dlatego, że pisali tak zwane romanse historyczne—ani jedna z ich powieści nie odgrywa się w XVIII stuleciu, które to stulecie było właśnie przedmiotem ich studyów, wszystkie są czysto nowoczesne, bez wszelkiej barwy romansowej, najmniej może w rodzaj romansów wchodzące romanse, jakie wogóle kiedykolwiek stworzono.

Utwory tych autorów wogóle nie są romansami — w zwykłym tego wyrazu znaczeniu. Goncourtowie zatrzymali tylko nazwę; bowiem brak nam nowoczesnej nazwy dla oznaczenia rzeczy. W rzeczywistości takie jak ich romanse ze starymi romansami francuskimi, w których fantazyja poety odgrywała główną rolę („Monte Christo“ albo „Trzej muszkietierowie“) nie mają nic wspólnego, prócz nazwy. Różnią się też od romansów Balzac'a, ponieważ ten, zresztą tak nowoczesny, pisarz bez żywiołu romansowego rzadko obyć się może. Bracia Goncourt od samego począt-

¹⁾ Zbiorowe dzieła obu braci stanowią, prócz kilku mniejszych tomików biografii, 21 tomów; nadto Edmund po śmierci brata ogłosił dotychczas 6 tomów.

ku starają się dać tylko studia podług natury, starają się przedstawić życie nowoczesne, tak jak je widzą, pogłębiając je poważnie, i unikając wedle możliwości barw pomysłu i fantazyi. W Niemczech utworów tych nie nazwano by romansami. Nowoczesny romans niemiecki, w postaci, jaką nadali mu pisarze najpoczytniejsi, jest wyidealizowanym obrazem natury i społeczeństwa, nadto — niekiedy obrazem czasu, obrazem świata; za przedmiot swój obiera zawsze motywy wielkie, patetyczne, doniosłe, piękne, daje psychologię jednostki i społeczeństwa, z bardzo nieznacznym podkładem fizyologicznym; idzie mu głównie o wrażenie ogólne i dlatego częstokroć w celu starannego opracowania szczegółów, do których z tamtej strony Renu tyle przywiązują wagi, zbytnio rozszerza swoje ramy. Romanse bracia Goncourtów nie mają szerokiego widnokregu, nie obejmują wielkiej jakiejś dziedziny i zazwyczaj czytelnikowi mało przedstawiają osób. Tematy bez wyjątku biorą on, z życia prywatnego — niema tam ani wielkich charakterów, ani patosu historycznego, ani żywiołu dramatycznego. Psychologia Goncourtów jest psychofizyką. Nie wahali się podjąć czasem nizki występki, któregooby Niemiec w dziele sztuki nie tolerował; zawsze jednak umieli rozwiązać przykrą dysharmonię w motyw tragicznego smutku. Dzieła ich są to nowoczesne tragedycy, ujęte w formę opowiadania; z powodzeniem starali się rozszerzyć granice tragizmu, jakiego wogóle przedstawić się daje, granice tragizmu, pojętego nie tak ciasno i po doktrynersku jak — w podręcznikach estetyki.

Bracia Goncourtowie rozpoczęli swoją działalność literacką, jako historycy, badali i pisali historię według nowej, własnej metody. Powoli, stopniowo opanowali zupełnie całe jedno stulecie, wiek XVIII we Francji. Wniknęli w wiek ten za pomocą sztuki, za pomocą tak długo lekceważonej, złonej sztuki szkół Watteau, Chardina, Greuza itp. Malarzy i rysowników tych studyowali tak dokładnie, że o stano-

wezy sąd znawców proszono ich zawsze, ilekrotnie zachodziła jakaś wątpliwość co do autentyczności pewnej akwareli, lub—co do autentyczności pewnych ich części. Skupowali te obrazy w czasie, gdy nikt ich jeszcze nie poszukiwał, nikt się na wartości ich nie rozumiał,—i ufundowali najzupelniejszy zbiór rysunków francuskich z XVIII stulecia, jaki wogóle istnieje. Wysławiali wspomnianych artystów w czasie, gdy w samej Francyi panowało przeciwko nim uprzedzenie tak potężne, że bibliografowie wielkich przeglądów sztuki wahali się wymienić bodaj dzieła Goncourtów o owych artystach. W zapale Goncourtów dla tej wdzięcznej, pełnej kokieteryi sztuki, usuniętej przez Dawida i jego uczniów, widzę objaw wielkiej, historycznej reakcyi, rodzącej się w połowie bieżącego stulecia we wszystkich niemal krajach. Jest to reakcyja w kierunku XVIII wieku. W oczach starszych poetów i autorów francuskich wiek ubiegły zdyskredytowany był zwłaszcza przez racjonalistyczną bezbarwność poezyi swojej i negatywizm swoich idei. Goncourtowie pojęli wiek ubiegły nie z idealnej, ale z obrazowej strony, jego poezyę znaleźli—w sztuce. Śmiało ale słusznie pisali: „Wielki poeta XVIII wieku zwie się — Watteau.”

Lecz studia nad sztuką były tylko początkiem ich badań. Cierpliwości i wytrwałości starczyło im nawet na wybadanie wszystkich znaków, śladów, pozostałości po owem stuleciu. Czytali wszystkie świadectwa współczesnych, wszystkie historie, pamiętniki, dramaty, powieści i poezye komiczne. Przeglądali broszury, pisma humorystyczne, satyry, pamflety, gazety. Badali druki i rękopisy, jęli zbierać autografy, by w liście, przeznaczonym nie dla potomności, a wyłącznie dla jednej osoby, w notatce z dziennika, nie przeznaczonej wogóle dla nikogo — znaleźć swobodną otwartość, i najtajniejsze, najwewnętrzniejsze życie, które zazwyczaj niepochwytne jest dla oka historyka. Nieświadomie szli tu za metodą filologiczną, antyfilozoficzną współczesnych badań historycznych. Lecz nie wystarczały

im obrazy, książki, listy. Studyowali nadto brzozy, statuy, meble, zmieniające się mody, co więcej, nawet materye welniane i jedwabne, hafty i ozdoby wieku, aby stworzyć zamiast legendy i poematu bohaterskiego—historję obyczajów wspomnianego stulecia. Z ogromu świadectw, z trzydziestu tysięcy broszur, z dwóch tysięcy gazet, z setek rysunków różnych mistrzów i szkół, zazwyczaj z najlepszych rysunków każdego mistrza—z takiego więc materyału wydistylowali Goncourtowie swoje dzieła historyczne. Ponieważ pragnęli dać światu rzeczy nowe, nieznanne, dotychczas niewydane, więc stronili od przedmiotów, które były już omawiane, podejmując czasem szczegóły zbyt drobny, zbyt nikły. Dzieło ich o kobiecie XVIII wieku, historia obyczajów za czasów Rewolucyi i Dyrektoryatu—są to żyły złota, skarbnice. Książki te iskrzą, mienią się milionem ciekawych, a po większej części pouczających szczegółów; lecz szczegóły te zbyt są skupione, wszystkie—i ważne i nieważne—znajdują się w jednym rzędzie, i książka działa niby obraz, na którym nagromadzone przedmioty nie są oddzielone od siebie przez powietrze. Brak tu ładu i podporządkowania, brak spokoju, wielkości, szerokiego horyzontu.

Jednak studyowali historję, jako poeci, pisali stylem subtelnym, nerwowym, obrazowym, stylem o mieniających się połyskach atlasu. A że nowoczesnych poetów charakteryzuje orzeczenie poety:

Marzycielem jest i lgnie do kobiety,

tedy i oni, więcej niż inni, mieli skłonności do przedstawiania sobie historii obyczajów, jako historii wpływów kobiecych; pociągał ich wiek XVIII, jako wiek największych wpływów kobiecych i pojęli go głównie jako historję kobiet rządzących. Skreślili owo stulecie, malując w licznych tomach życie księżny de Chateauroux i jej siostr—pięciu siostr, które kolejno były kochankami Ludwika XV-go, życie markizy de Pompadour, księżny Du Barry, wreszcie historję Maryi Antoniny. Każda z tych

postaci kobiecych, wziętych z arystokracji i z mieszczaństwa, z ludu, i ze stanu książęcego, występuje w dziełach Goncourtów w całej swojej kobiecej oryginalności; każda z nich zachowuje swój temperament, swoje ruchy, dźwięk głosu, barwę słów swoich; odczuwa się doskonale atmosferę duchową, którą każda z nich stwarza, odczuwa się wpływ i rodzaj czaru, jaki każda z nich wywierać musi. Najwięcej zajęcia wzbudza bezwarunkowo książka o księżnej Chateauroux i jej siostrach, po części dlatego, że z powodu gruntownego opracowania zyskała na plastyce, poczęści zaś dlatego, że materiał sam w sobie zawiera motywy, nadające dziełu prawdziwe życie dramatyczne, to zaś potęguje zajęcie, z jakim czytelnik śledzi za rozwojem psychologicznym dzieła. Motywami takimi są: walka, jaką między sobą wiodą siostry o miejsce przy boku króla, śmierć pani de Vintimille po zwycięstwie, odniesionem nad panią de Mailly, nowy tryumf markizy de la Tournelle nad dawniajszą faworytą, usiłowania księżny de Chateauroux uczynienia z króla bohatera, jej zwycięstwo, hańbiące ją wygnanie z dworu podczas choroby Ludwika, powrót do łask króla, wreszcie — bezpośrednia, nagła, lecz ciężka jej śmierć.

III.

Bracia Goncourtowie wnieśli do powieści tę samą staranność w sumiennem oddaniu rzeczywistości, to samo usiłowanie nieprzeoczenia nieskończenie drobnych rysów, stanowiących źródło wrażeń zmysłowych, wreszcie tę samą predylekcyę dla życia psychicznego kobiet. Powieści ich oraz utwory sceniczne noszą wszystkie, za wyjątkiem jednego, w tytule — imiona kobiece.

Powiedziałem już, że są to wszystko utwory nowo-

czesne. Nowoczesne w wielkiem tego słowa znaczeniu: pod względem bezlitośnej analizy, pod względem najdalej idącej wrażliwości na objawy świata zewnętrznego, charakterystycznej dla autorów, wreszcie pod względem nadzwyczajnej subtelności w przedstawieniu, odpowiadającemu ich darowi spostrzegania. Powieści te są wytworami najwięcej wyrafinowanej hyper-kultury naszej epoki; w najlepszych jednak utworach swoich Goncourtowie dają dowody owej najwyższej prostoty, jaka jest wytworem najwięcej skomplikowanego i najwięcej wysubtelnionego wykształcenia. Żaden poeta nowoczesny tak jak oni nie uprościł stopniowo swoich tematów.

Napisali niewiele powieści, wszystkiego sześć; byli zbyt poważnymi i sumiennymi artystami, by—na podobieństwo innych kolegów—módz przedstawić czytelnikom corocznie powieść nową, lecz każdy ich utwór oznacza dalszy stopień rozwoju albo przynajmniej nowy eksperyment poetycki. Ostatnia, ale w pewnej mierze najgłębsza powieść, którą wspólnie stworzyli, jest najprostszą. Jest to romans, którego bohaterem jest właściwie jedna osoba, romańska bez kolizyi, bez napięcia, bez erotyki. Jest to tylko pedantycznie dokładne przedstawienie prostego faktu: dama francuska, wysoce ukształcona, wychowana przez doskonałego ojca, rozwinięta przez kółko doktrynerów za czasów Ludwika Filipa, kobieta samodzielnych, wolnomyślnych przekonań, zmienia się najzupełniej, stopniowo, pod wpływem wrażeń nerwowych, podczas pobytu w Rzymie i umiera wreszcie, jako fanatyczna katoliczka. Widząc początek i koniec powieści, wydaje się prawie niemożliwym, iżby autorowie byli w stanie przekonać wyższą duszę kobiecą do takiego cofania się po szczeblach rozwoju. Lecz każdy krok po tej drodze jest zaznaczony, każdy stopień przejściowy, każdy odcień oddany jest jasno, widzimy dokładnie każde włókienko tego kobiecego serca. Opisy Rzymu, pogańskiego, starożytnego oraz Rzymu katolickiego—nowoczesnego wyjaśniają historję tej duszy, którą Rzym łamie.

O ile prostym jest przedmiot powieści, o tyle skomplikowaną jest metoda autorów; zwykły czytelnik nie zauważy tego. Mało jest psychologij, któreby zawierały tyle psychologii, ile ta jedna, prawdziwa, subtelna książka.

Gdybym miał jednym słowem scharakteryzować oryginalność powieści Goncourtów, rzekłbym: utwory te malują, jak żadne poematy przed nimi, życie nerwowe człowieka nowoczesnego, zwłaszcza nowoczesnej *kobiety* i nowoczesnego *artysty* tj. życie nerwowe istot z systematem nerwowym najsubtelniejszym. A skoro się mówi: życie nerwów, to znaczy to mniej więcej tyle, ile choroba nerwów albo przynajmniej chorobliwość nerwów. Goncourtowie nie przedstawiają żelaznej siły, żelaznego zdrowia. Byłoby pedanterią ganić ich za to, a niedorzecznością — chwalić. Idzie tylko o to, aby oznaczyć ich specyalność. A dziedzi-
na ich nie jest małoważną, zwłaszcza dziś małoważną nie jest, kiedy nawet poza obrębem wyższych klas życie nerwowe zesunęło życie zwierzęce na plan drugi. Goncourto-
wie zrozumieli anormalne życie nerwowe współczesnych i odmalowali je pędzlem poetów, gorącemi barwami prawdy.

Do tego konieczną była zdolność odbierania wrażeń, wrażliwość tak potężna, jakiej może nie spotykamy podczas całego rozwoju literatury. Kreślenie stanów nerwowych bracia Goncourtowie wysnuli przeciw ze siebie, musieli badać i studyować siebie samych, zanurzać się w życie własnych nerwów, ażeby osiągnąć taki słuch i takie subtelne czucie dla stanów nerwowych osób innych.

Że zdolność tę posiadli, wytłomaczyć można, zdaje mi się, przedewszystkiem tem, iż pracowali we dwóch, w sposób dotychczas przez nikogo niepraktykowany. Byli to duchowi bliźniacy, myślący za pomocą dwóch mózgów, czujący dwoma sercami. I dawniej przecież często w literaturze pięknej zdarzały się wypadki tak zwanego współpracownictwa. Dobrzy przyjaciele, ludzie sprytni nieraz już we Francji łączyli się w celu stworzenia jakiegoś dzieła sztuki, w celu napisania romansu à la Dumas lub ko-

medyi à la Scribe. Wspólną pracę inaugurowali wesołym śniadankiem, temat omawiali między gruszką a kawałkiem sera, poczem każdy z nich napisał jeden akt jakiś; potem porozumiewali się znowu ze sobą i znowu się rozłączali, aby następnie dać do zrozumienia publiczności, że nie ten drugi, nie Alfons, lecz on—Emil powinien być uważany za właściwego twórcę powodzenia.

Nietylko że żaden z braci nie czynił nigdy najmniejszego wysiłku w celu przychylenia szalek twórczości na swoją stronę, lub w celu rozwiązania wspólnej firmy, lecz, przeciwnie, forma tej wspólnej pracy nie ma sobie podobnej. Gdy zamierzali pracować, zamykali się na trzy, cztery dni u siebie, nie wychodząc, nie przyjmując przez ten czas nikogo. Tylko wśród ciszy klasztornej, w samotności umieli kształtować postacie, znaczyć piętnem prawdy—wymysły.

Jednak długo pojąć nie umiałem, jak też Goncourto wie urządzali to wspólne tworzenie i pisanie. Edmund de Goncourt wyjaśnił mi zagadkę tę w jednym ze swoich listów:

— „Zgodziwszy się co do planu—pisze on—omawialiśmy jeszcze, przy cygarze, przez godzinę lub dwie, rozdział albo raczej ustęp, który właśnie napisać należało; następnie pisaliśmy go każdy w osobnym pokoju; potem odczytywaliśmy to, co każdy z nas napisał i albo wybieraliśmy bez żadnych dyskusyj kompozycję lepszą, albo też wyjmowaliśmy z obu kompozycji części najlepsze i składaliliśmy z nich jedną. Ale nawet wtedy, kiedy próba jednego z nas bywała odrzuconą, nawet wtedy, w ostatecznym wykończeniu, wygładzeniu danego ustępu, była praca obu, chociażby przez dodanie jakiegoś przymiotnika, powtórzenie jakiegoś zwrotu lub t. p.”

To postępowanie zda mi się do pewnego punktu objaśniać odrębne rysy, wielkie, świetne przymioty i uderzające braki ich opowiadania. Jasnym jest, że kto tak otwarcie oddaje drugiemu swoje *ja*, najskrytsze życie swojej fantazyi,

swoje wizye i nawpół donoszone myśli, kto z taką sumiennością bada kompozycyę, ten w stylu swoim martwych zwrotów mieć nie może; jasnym jest, dlaczego w stylu tym niema nic trywialnego, konwencyonalnego, bodaj stereotypowego. Co uszło oku jednego z braci, co w oczach jednego z nich krytykę jeszcze wytrzymawało, bywało usuwane przez badawczą dłoń drugiego brata, który w sąsiednim pokoju rozwiązał był właśnie zadanie na swój sposób.

Tak powstają kompozycye wyszukane, wyborowe; ale tak też rodzi się styl przeciążony, najeżony. Czasem wy-daje się, iż podchwycić by można tę pracę we dwóch—in flagranti, w okresach n. p., ciągnących się przez dwie strony i więcej, a służących do objaśnienia jakiegoś pojęcia lub określenia jakiejś osoby. Forma peryodów, budowa zdań w pracy tej zanika; pozostaje tylko łańcuch definicyi pełnych sprytu, dowcipu, oryginalności, łańcuch, w który można wsunąć dowolną liczbę ogniw¹⁾. A jednak dałbym

¹⁾ La Blagee—cette forme nouvelle de l'esprit français, née dans les ateliers du passé, sortie de la parole imagée de l'artiste, de l'indépendance de son caractère et de sa langue, de ce que mêle et brouille en lui, pour la liberté des idées et la couleur des mots, une nature du peuple et un métier d'idéal; la Blague, jaillie de là, montée de l'atelier aux lettres, au théâtre, à la société; grandie dans la ruine des religions, des politiques, des systèmes, et dans l'ébranlement des cervelles et des coeurs, devenue le Credo farce du scepticisme, la revolte parisienne de la désillusion, la formule légère et gamine du blasphème, la grande forme moderne, impie et charivarique du doute philosophique et du pyrrhonisme national; la Blagne du XIX siècle, cette grande démolisseuse, cette grande révolutionnaire, l'empoisonneuse de foi, la tueuse de respect; la Blagee avec son souffle canaille et sa risée salissante, jetée à tout ce qui est honneur, amour, famille le drapeau ou la religion du coeur de l'homme; la Blague itd. — 65 wierszy, zanim słyszymy czasownik. (Manette Salomon, R. VIII). Nie-ma chyba żywszego, a zarazem więcej nużącego sposobu pisania. Apozycye bez końca wywołują wciąż nowe podrażnienia w systemie nerwowym czytelnika. Styl ten działa niby nieprzerwanie huczące działo — a wystarczyłby jeden silny, a dobrze wymierzony strzał.

zupełnie mylne wyobrazenie o ich sposobie pisania, gdybym wzbudził wrażenie, że, wogóle, piszą za dobrze. Przeciwnie, kochając wszystko, co jest rzadkie, nowe, lękają się, by nie powiedzieć wszystkiego, co, według Voltaire'a, jest całą sztuką nudzenia; dlatego też w powieściach swoich Goncourtowie stawiają czytelnikowi wiele zagadnień. pozwalają, by wyobraźnia jego w szerokiem bujała kole pobieżnie szkicuują tylko właściwą akcyę lub kolizyę powieści, między rozdziałami pozostawiają wielkie luki, istne przepaście, przez które zwykły czytelnik przeskoczyć nawet nie śmie, lub w których kark skręca; gardzą nawe przygotowawczem zaznaczeniem okoliczności, mającej sprowadzić katastrofę — w początku albo w środku utworu. W „Charles Demailly,” rozwiązanie polega na tem, że kilka listów, które Charles jako narzeczony pisał do swojej żony, a w których ośmiesza najlepszych swoich przyjaciół podane zostają do wiadomości publicznej. Mimo to czytelnik, który znał Charles'a jeszcze jako narzeczonego, nie wie do samego końca o istnieniu takich listów. Słyszy, że były wogóle pisane w chwili, gdy autorowie z nich korzystają. W „La Faustin” decydującym momentem jest to, że bohaterka, artystka dramatyczna pierwszorzędna, mimowolnie przed lustrem naśladuje konwulsyjny śmiech swego konającego kochanka. Autor oczywiście miał na myśli znany fakt, iż znakomite artystki (jak Sarah Bernhardt i Croizette) dla pewnych ról studyują w szpitalach miesiącami chwile agonii; lecz nie wspomina w ciągu opowiadania ani słowem o tem, że i Faustin trzymała się tego zwyczaju. Trudno o większą dystynkcyę, obojętność w lekceważeniu takich elementarnych zasad kompozycyi. Goncourtowie piszą tylko dla czytelników, pojmujących, że takie szczegóły wartości dla nich nie mają, nie zaś dla publiczności, potrzebującej przygotowania i interesującej się akcyą, jako faktem.

W namiętнем staraniu wyrażania się ściśle tak, jak czuli, Goncourtowie nie dbali o piękną retorykę, nie wa-

hali się powtarzać jednego wyrazu pięć i sześć razy na jednej stronie, lub też rozłączać zwroty, których nikt nigdy jeszcze nie rozłączał. Piszą np. „la veillée commençait avec, aux vitres, un clair de lune”—prawdopodobnie w celu możliwego zbliżenia się do stylu ustnego, codziennego.

W jednym ze swoich utworów skreślili bardzo charakterystycznie rozpacz pewnego utalentowanego autora, którego żona—aktorka z wielkiem zadowoleniem zwykła była mówić najbardziej utartymi frazesami. O złym jakimś wodewilu mówi: „Głębokie i odczute”—o jakimś obrazie: „pełen jest stylu;” mówi frazesami, używanymi codziennie w felietonach, książkach, sztukach scenicznych i miłość nieszczęśliwego małżonka zmienia się we wstręt.

Goncourtowie, którzy tak gorąco kochali wszystko niezwykłe, nigdy nie wątpili o tem, iż doskonała, zupełna piękność jakiegoś dzieła sztuki dostępną jest tylko arty-
stom; Goncourtowie, którzy na pytanie, co to jest piękno, odpowiedzieli śmiałym paradoksem:—to, co służącej i kochance twojej instynktownie wyda się obrzydliwym—Goncourtowie więcej od innych cierpieć musieli przy owej wiecznej muzyce kwintowej ludzi trywialnych.

Nie wystawili się nawet na to niebezpieczeństwo, któremu podlega każdy niemal autor. Żaden z nich nie ożenił się i zdaje się, iż wbrew pewnym wyznaniom (Teatr, przedmowa str. XI, kartka z pamiętnika, włączona do „Charles Demailly“ str. 77) nigdy na seryo o żeniactwie nie myśleli. Uważali oczywiście małżeństwo za rzecz autorowi wzbrownioną, twierdzili, iż tenże małżonkiem być nie może, ponieważ mąż, trawiący życie „na chwytaniu motyli w kałamarni” znajduje się poza granicą reguł towarzyskich. Uważali celibat za stan konieczny dla myśli. Czem zaś dla innych ludzi są dzieci—częścią własnego ja, zachowującą ich nazwisko, odrobiną nieśmiertelności, którą się kocha i pieści — tem według ich zdania dla autora są jego dzieła.

Oryginalności nie szukali z zimną krwią i nie w taki

sposób ją znaleźli. Wogóle nie tak się ją znajduje i nie znajduje jej się, skoro się jej nie posiada. Dla Goncourtów praca była tajemniczym obrzędem, tak głębokim jak tajemniczość snu, była dla nich stanem czynnym, podczas którego nie czuli ani głodu, ani zimna, ani własnego ciała, bo w czasie ekstazy mózgu nikła w nich świadomość czasu. Postacie i kształty wypływały przed wzrokiem ich duszy niby z poza mgły, z poza rozdarłej zasłony; spostrzegali linie, pomysły stawały się ciałem, obraz wzrastał. Chwyтали te wizye, badali je, kręcili, obracali je na wszystkie strony, a czasem z niechęcią rzucali napowrót w próżnię, gdzie pękały niby bańki mydlane. I wypływały nowe obrazy, ulatały, umykały dłoni, która je przytrzymać chciała — niby młode dziewczątka, co się tancerzowi wzbraniają, aż wreszcie schwymane jakoby przemocą wstępowały w dzieło, stając się częścią jego życia¹⁾.

Usunięcie osobowości i świadomej woli, sen na jawie, stan zachwytu i ekstazy, stan zapomnienia: — wszystko to, co znamionuje każdą produkcję artystyczną, sprawia, iż prawdziwy artysta, tworząc, nie może zdążyć do jednego, oznaczonego celu, nie może iść za pewnem. bodaj przez siebie samego wyrzeczonym hasłem. Powiadam, że bracia Goncourtowie badali i przedstawiali anormalne życie nerwów pokolenia współczesnego „z gorącą miłością dla prawdy.“ Jestem przygotowany na pytanie, czy Goncourtowie szukali tylko *prawdy* i czy rezultat ich twórczości poetyckiej tylko prawdą jest, nie zaś i pięknem.

Zdaje mi się, że mówiąc o sztuce, składa się zazwyczaj te dwa pojęcia w trochę błędne przeciwstawienie. Sam materiał, bez względu na to czy jest zdrowym, czy chorym, nie czyni dzieła sztuki ani pięknem, ani brzydkiem. Zamiar poety szukania przedewszystkiem piękna w oczach znawcy nie jest wcale stanowczą zapowiedzią faktu, iż

¹⁾ Proszę porównać opis duchowej pracy w „Charles De-mailly.”

dany poeta istotnie owo piękno znajdzie, a wyraźna tendencya poety ku malowaniu samej tylko prawdy nie wyłącza wcale prawdopodobieństwa, iż rezultatem starań tego poety—będzie piękno.

Saint-Beuve pisał w r. 1805 w pewnym liście do ministra Durny: „*Piękno, dobro, prawda*—to ładna formułka, zaś przedewszystkiem jest to formułka, która ładnie brzmi. Jest to hasło instytucyi nauczania, jest to hasło Cousin'a w znanem jego dziele (w przeciętnej tej pracy „*Le Vrai, le Beau, le Bien*”); lecz—czy woluo mi wyznać? hasło to nie jest mojem hasłem. Gdybym posiadał hasło, brzmiałoby ono *prawda*, tylko *prawda*—a z pod niej niechaj wedle sił wydzwigną się—piękno i dobro!”

Kwestya stosunku sztuki do trzech tych pojęć jest zbyt skomplikowaną, zbyt wielostronną, by mimochodem rozwiązać ją za pomocą definicyi. Idealiści z zasady zazwyczaj oponują przeciwko twierdzeniu, jakoby prawda sama w sobie była pięknem, bo w takim razie zdanie: dwa razy dwa jest cztery winnoby zawierać czarującą poezję. Jest to temat epigramatów Pawła Heysego i Artura Fitzera. Najprostszą na to odpowiedzią jest: w poezyi tylko prawdziwe odmalowanie *życia*, tylko prawda *indywidualna* mogą być pięknem, to zaś najzupełniej wyłącza piękność twierdzenia algebraicznego. Ideał jest tylko przekształceniem, któremu podlega rzeczywistość, przechodząc przez subtelne zmysły artysty.

Rozumie się, że poważne, gruntowne zastanawianie się nad tym problematem zawiodłoby nas bardzo daleko. W danym razie wystarczy, jeżeli zważymy, w jak wysokim stopniu duch artystyczny zawsze modyfikuje i indywidualizuje „prawdę” i o ile kwesya tolerowania lub nietolerowania brzydoty jest kwestyą *perspektywy* i sposobu opracowywania danego przedmiotu.¹⁾

¹⁾ Goethego „*Bóg i Bajadera*,” Wiktora Hugo „*Marion De lorme*” i Dumasa „*La dame aux camélias*” są kompozycjami na jeden

Jestem przekonany, że gdyby zapytano braci Goncourtów zgodziliby się zupełnie ze zdaniem Sainte-Beuve'a—a mimo to nie byłiby większymi, aniżeli on, przeciwnikami piękna. Goncourtowie nigdy nie składali wyznań co do teorii, której się trzymali; że byli wolni od przesądów, dowiedli, wielbiąc entuzyastycznie sztukę XVIII-go stulecia, sztukę, goniącą tylko za wdziękiem i lekceważącą niemal prawdę zupełnie; oni sami natomiast z rzadką odwagą zaglądali prawdzie w oczy i gwoli tej prawdy jęli podejmować tematy, którym przed nimi nikt podwojów poezji nie otworzył. Dopiero później, dopiero po śmierci młodszego brata, starszy przyjął honorowe miejsce, jakie mu wyznaczono na czele szkoły naturalistycznej. W przedmowie do „Les frères Zemganno” Edmund Goncourt utrzymuje, iż dlatego tylko malował natury brzydkie, niskie, ponieważ łatwiej jest przeniknąć w ich mechanizm wewnętrzny; lecz ambicya jego polega na kreśleniu tego „co jest wielkie sercem, co pięknie wygląda, przyjemnie pachnie,” ponieważ trudniej daleko stworzyć dokładne, ani zbyt konwencyjonalne, ani zbyt fantastyczne studjum piękna, aniżeli pojąć i malować brzydotę. Nie wchodzę w to, czy zdanie to jest całkowicie lub niezupełnie słuszne:—w każdym razie zdradza ono w pocie, miłującym prawdę, wielką miłość dla piękna. A miłość ta nie zaciera się nawet w tych utworach, w których przedmiot wprost wzbrania bezpośredniego przedstawienia piękna. Wszystko zależy od ducha, od sposobu traktowania przedmiotu, nie zaś od przedmiotu samego, a gdy brzydki, sam przez się wstrętny przedmiot bywa opracowany w duchu pięknym, dobrym, w barwach czystej humanitarności i czystości poetyckiej, natenczas dzieło sztuki jest pięknem nawet i wtedy, kiedy „według zdania pokojówki lub kochanki twojej jest obrzydliwem.”

i ten sam temat: odrodzenie prostytutki przez miłość. Ale jakaż różnica w perspektywie każdego z tych utworów, i co zatem - jaka różnica w wartości poetyckiej!

IV.

Przeczytajmy (opublikowaną w roku 1863) powieść braci Goncourtów p. t. „Renée Mauperin.” Zazwyczaj autorowie ci chętnie malują wyjątki. W tym jednak wypadku przedstawiają typową, prawdziwą, a mimo to prawie idealną postać dziewczeczki francuskiej, ze sfery wyższej mieszczaństwa; malują młodą duszę kobiety, wychowanej na wzór mężczyzny, a doskonale rozwiniętej pod względem artystycznym. Goncourtowie nigdy nie rysują kobiet szlacheckich jako „piękne dusze.” Tak dalece nie sprzyjają spirytualizmowi, że pomiędzy ich aforyzmami („Idées et sensations”) spotyka się następującą uwagę: „Rzadko spotkać można kogoś, ktoby gratis zechciał rozwijać bliźnich swoich pod względem duchowym. Na spodzie wszystkich teorii o pięknie, dobrze, ideale, znajdzie się prawie zawsze tęsknotę za posadą, katedrą, ładnem mieszkaniem.” Goncourtowie nie są idealistami, nie są nimi nawet w stosunku do młodych pauien. Zapewne wczas nabrali przekonania, które pewien autor francuski ujął w następującą formułkę: gdy widzisz dziewczę o jasnych oczętach i krasnych jagodach, nie sądz, jakoby było aniołem — pomyśl sobie raczej, iż dziewczętkę tę karmiono dobrze kotletami i o dziewiątej spać ją posyłano.” Tym więcej wśród prac Goncourtów wzbudza zajęcia prawie idealny obraz młodej dziewczyny.

Renée Mauperin jest to—według trafnego określenia jednej z osób powieści—„une mélancolique tintamarresque;“ *tintamarresque* tj. istota hałaśliwa, trzpiotowata o tyle, o ile mówi w terminach łobuzowskich, pływa, maluje, grywa w teatrach amatorskich, spogląda w życie z równą ciekawością jak i czystością, broni swojej niezależności bronią dość nawet ryzykowną, rozdziela kosze pomiędzy tłumy wielbicieli, oburza przeciw sobie i wystrasza całe filisterskie otoczenie; jest *melancholijna*, bo posiada duszę

pańską i temperament artystyczny, i nerwy reagujące boleśnie na wszystko, co jest niskie; bo z tych powodów znaleźć nie może jednostki sobie równej, a znajduje ją chyba w osobie trochę starszego przyjaciela, utalentowanego, ubogiego światowca, który nie myśli wcale o tem, by ją poślubić, a w którym i ona sama widzi tylko kolegę i doradcę. Przytem Renée ma charakter tak prawy, poczucie honoru tak nieubłagane surowe, jak mało który mężczyzna.

Brat Renée, typ młodego, zimnego „bourgeois” o formach bez zarzutu, ma stanowczy zamiar zrobienia kariery przez bogate małżeństwo; dążąc do tego celu, chce właśnie popełnić czyn, który w oczach Renée jest hańbiącym. Środek, którego się chwyta Renée dla przeszkodzenia zamiarom brata, sprowadza nieszczęśliwy pojedynek—brat pada ofiarą. Bolesna skrucha za czyn, sam w sobie niewinny, podkopuje zdrowie Renée. Zamiera zwolna na trawiącą ją chorobę, pozostawiając rodziców—bez dziecka. Przebieg tej choroby opowiedziany jest z przejmującą, wzruszającą prawdą.

„Renée Mauperin” jest jednym z utworów, których nie zapomina się nigdy. Wzruszającą postać bohaterki starano się naśladować niejednokrotnie: na niej wzorował Sardou swoją pannę Benoiton, Meilhac i Halévy — swoją Frou-Frou. Ale i wszystkie inne postacie są kreślone z taką samą prawdą i finezyą, charaktery ich przebijają się w rozmowach tak naturalnych, prawdy pełnych, że nie chwyta się ich ani cień jakiejś maniery. Szczególnym wdziękiem tej powieści, podobnie jak i wszystkich innych utworów Goncourtów, jest niezwyčajne traktowanie stron zewnętrznych—otoczenia, pejzażu. Bracia Goncourtowie posiadają nieporównaną zdolność odtwarzania „duży” rzeczy, charakteru i zapachu lokalności, które malują—bez wylizania à la Balzac. W opisach tych czuć, że autorowie byli pierwotnie malarzami, sztycharzami. Patrzą nie okiem poety, — niewinnem, widzącym w otoczeniu po większej części

tylko symbole, lecz patrzą bystrem okiem malarza, znawcy, sztycharza. Przedmiotów nie szkicują pobieżnie, a opisują je tak dokładnie, że malarz, chcący takowe odmalować, żadnych nie miałby wątpliwości; czyli raczej—krajobrazy ich robią zupełnie wrażenie obrazów, pędzlem malowanych. Tego pragną, wymieniając nawet czasem malarza, którego, pisząc, mieli na myśli. Tak np. opis, nawpół-poetycki, nawpół fotograficzny, w brzeża Sekwany podczas wieczoru letniego kończy się temi słowami: „Było to zarazem Asnières, Saardam i Puteaux, jeden z owych krajobrazów z nad Sekwany, krajobrazów tych, które maluje *Hervier*: a więc brudny i promienny, nędzny i wesoły, zaludniony i żywy — krajobraz, w którym natura przegląda czasem tak z pomiędzy budynków, pracy i rzemiosł, jak źdźbło z pomiędzy palców człowieka”. A że krajobrazy ich czynią tak zupełnie wrażenie obrazów lub sztychów, pochodzi ztąd zwłaszcza, iż autorowie dają perspektywę ściśle taką, jaka się przedstawiła ich oku. Wystarcza przeczytać opis natury pióra Goncourtów, by dostrzedz różnicę pomiędzy zwykłym opisywaniem natury a tym nowoczesnym sposobem opisywania takowej. Powiadają np. „Zamoczył w wodzie wiązkę słomy, oczywiście w celu związania nią owsa; woda, lekko falując, wyraźnie odbijała trzcinę, drzewa, obłoki; pod ostatnim zaś łukiem starego mostu, tuż przed nami, zpod cienia wyglądała *połowa* rudej krowy; krowa ta piła sobie z wolna, gdy się zaś napiła, podniosła pysk, z którego woda ściekała nitkami, i zagłębiła się w dumanie.”

Autor starszej szkoły, *Sainte-Beuve* np., który raczej odczuwa świat zewnętrzny, aniżeli go widzi, dla którego krajobraz jest tylko motywem do nastroju, nie byłby pozbawił nas drugiej połowy owej krowy. Goncourtowie trzymają się ściśle tego, co widzą, i malują tak, jak widzą.

Podobnie jak „*Renée Mauperin*,” tak i „*Soeur Philomène*” jest historią życia, młodej, szlachtetnej dziewczyny. Jest to historia życia siostry miłosierdzia. Mało istnieje

książek o tak subtelnej tkance pomysłów, mało jest też książek, odznaczających się tak niezwykłą prostotą. Utwór ten ma właśnie ową prostotę najwyższej kultury, prostotę bez wszelkiej naiwności, ale i bez wszelkiej nienaturalności.

Jest to historia życia ubogiej dziewczyny z ludu, wychowanej w arystokratycznym klasztorze, tak, że tylko umysł jej pozostał nierozwinięty, odpowiadający stanowi, z którego wyszła, podczas gdy jej życie wewnętrzne i wrażenia zmysłowe wykształciły się w sposób najsubtelniejszy. Dzieckiem jeszcze, wróciwszy do ciotki, która jest klucznicą u młodego, zamożnego człowieka, uczuwa dziecinną, wzruszająco-troskliwą miłość dla tego, któremu życia z oczu wyczytuje, mimo to, że on nawet na nią nie spojrzy, nawet istnienia jej nie zauważy. Gdy wreszcie pewnego wieczoru nawpół pijany wraca do domu i przed ciotką skarży się na to, że pobyt Filomeny w jego domu krępuje go w jego nawykniach kawalerskich, Filomena, która pode drzwiami słyszy jego słowa, pada zemdlona i postanawia oblec szatę klasztorną.

Szpital, w którym Filomena jest siostrą, opisany z nieporównanem mistrzostwem. Żywe rozmowy pomiędzy młodymi lekarzami tworzą szczęśliwy kontrast ze smutnym nastrojem całego otoczenia oraz z wewnętrznem życiem Filomeay. Pomiędzy zakonnica a jednym ze stałych lekarzy szpitalnych zawiązuje się stosunek wzajemnego szacunku, sympatii, poprostu — przyjemności porozmawiania ze sobą o stanie chorych, o leczeniu ich; autorowie malują ten stosunek barwami najdelikatniejszymi. Zakonnica cieszy się pochwałami młodego człowieka; by pozyskać jego pochwały przykłada jeszcze więcej starań, poświęcenia w pielęgnowaniu chorych, podczas gdy on nie myśli o niej nigdy poza krótkimi chwilami wspólnej rozmowy. Potem do szpitala przywożą dawną kochankę tego lekarza, dziewczynę, która go opuściła, rzuciwszy się w wir lekkomyśl-

nego życia. Mają jej operować raka w piersi. Zazdrość z powodu tej nieszczęśliwej dziewczyny rzuca zakonnicę w morze cierpień. Młody lekarz sam dokonać musi daremnej operacyi, a gdy podczas konania Romany Filomena odczytywać musi modlitwę za jej duszę, w sercu jej toczy się ciężka walka pomiędzy nienawiścią, wrodzoną naturze kobiecej, a litością chrześciance. Dalszy, nieważny zresztą, bieg opowiadania jest następujący: jakieś nieporozumienie rozłącza Filomenę nazawsze z Barnierem, Barnier—dość nienaturalnie—ginie z tęsknoty za umarłą Romaną, Filomena zaś, strwożona o duszę niebogobojną Barniera, w chwili jego śmierci uczuwa całą, dawną idealną swoją namiętność, która staje się dla niej nowym bodźcem do niezwykłych czynów.

Obok tych łagodnych, cichych książek, bracia Goncourtowie pisali i inne, burzliwsze, pełne barwnego życia, bogate w dowcip i w t. zw. *esprit*, jak n. p.: „Charles Demailly,” powieść, mającą za przedmiot życie literackie i „Manette Salomon”—opisującą życie artystyczne Paryża. Pierwsza z tych powieści, jako najpierwsza ich próba w zawodzie powieściopisarzkim, jest trochę przeciążona, zbyt naszpikowana inteligencją, ma za wiele osób, a osoby te nie są dość dokładnie, dość wyraziście skreślone. Większą część wygląda na portrety: — poznałem Teofila Gautier, Flauberta, Saint-Victora, Teodora de Banville—ale właśnie to sprawia, iż dla czytelnika obcego nie są dość wyraźne. „Manette Salomon” jest daleko dojrzalszym, soczystszym owocem talentu Goncourtów, jest to ulubiona książka malarzy francuskich i skandynawskich. Przed laty chwaliłem utwór ten bardzo w artystycznych kołach Chrystyanii, które go podówczas jeszcze nie znały: po upływie kilku lat spotkałem malarzy owych, pełnych zachwyty dla tej książki. Utwory braci Goncourtów wogóle stanowią przedmiot podziwu dla malarzy; „Manette Salomon” — jako powieść kreśląca życie artystów, artystom szczególnie jest cenna.

W „Manette Salomon i w „Charles Demailly” Gon-

courtowie podjęli ten sam problemat, jaki postawił sobie Edmund w niedawno opublikowanej powieści „La Faustin.” A więc: w jaki sposób powstaje dzieło sztuki, książka, obraz, rola? W jaki sposób system nerwowy artysty przyswaja sobie świat zewnętrzny, pochłania wrażenia, by je asymilować, i w jaki sposób z tych swoich stosunków do świata zewnętrznego wysnuwa następnie dzieło sztuki? Wymienione powieści są odpowiedzią na zagadkę twórczości autora, malarza i artystki dramatycznej. Lecz zawierają jeszcze drugie zagadnienie: Jakim uszkodzeniom podlega system nerwowy artysty, wskutek stosunku tegoż ze światem zewnętrznym? A ponieważ geniusz według Goncourtów, podobnie jak i według słynnego twierdzenia doktora Moreau, jest „newrozą” tj. chorobą nerwów, więc uszkodzenia owe bywają różnorodne i poważne. Skłonni z natury do odkrywania wszędzie delikatności i słabości, Goncourtowie malują tylko nieszczęśliwe albo też znużone dusze artystyczne, — zakończenie technie zawsze głębokim smutkiem.

Lecz w życiu każdego niemal autora bywają godziny, kiedy nie wystarcza mu nastrój melancholijny, kiedy czuje potrzebę głośnej skargi na ogrom smutku, który widział, kiedy czuje potrzebę przejęcia czytelnika wszystkimi bólami swoich nerwów, całą tą goryczą, którą pił, stykając się z ludźmi i światem zewnętrznym. Natenczas autor pisze dzieło pełne nagiej, krwawej prawdy.

I takie dzieła napisali bracia Goncourtowie. Do nich należy przedewszystkiem owa przejmująca, strasznie prawdziwa historia życia biednej, histerycznej, ale dobrej i uczciwej, stopniowo oddającej się pijaństwu i rozpuście służącej — „Germinie Lacerteux.” Jest to utwór znakomity, utwór, który wywarł wielki wpływ na literaturę francuską i pomiędzy innymi stał się niedoścignionym wzorem dla genialnej, ale daleko cięższej powieści Zoli „L'Assommoir” ¹⁾.

¹⁾ Dwie główne osoby w „L'Assommoir” wzorowane są na Ger-

V.

Jakiegoż powodzenia doznały owe powieści, napisane w czasie dziesięciolecia od r. 1859—69. Pytanie to prawie zbyteczne. Utwory takiej subtelności, utwory, czytane przez wybrane kółko czytelników, nigdy nie mają powodzenia, a przynajmniej nigdy—doraźnego. Dla ich pojęcia, przejścia się podobnemi książkami koniecznym jest taki sam stopień rozwoju, jaki potrzebny był do stworzenia ich, zaś tyle bezprzesądności jest objawem rzadkim. Nadto podobne książki i podobni autorowie przez pierwsze dziesięciolecie nie stykają się wcale z publicznością. Publiczność nie wie poprostu nic o ich istnieniu.

Pocóż więc zatrzymywać się na ciężkiej, bolesnej walce, wspólnej wszystkim wielkim autorom, poco mówić o różnych stacyach na tej drodze cierpienia — o stadyum obojętności publiki i prasy, o stadyum szyderstw, miotanych przeciwko nim we wszystkich tonacyach, dlatego, że to, co głosili, czego żądali, co kochali—było nowem, niesłychanem. Gdy w r. 1851 w pierwszym swoim utworze Goncourtowie chwalili artystyczny przemysł japoński, stawiając go daleko wyżej, aniżeli tenże przemysł paryski, pewien dziełnikarz, uważający taki brak smaku wprost za szaleństwo, żądał, aby ich zamknięto w zakładzie dla obłąkanych; dzisiaj nietylko większość znawców europejskich, ale nawet paryżanie dzielą najzupełniej zachwyt dla industrii artystycznej japońskiej. A ów pierwszy sąd był przez długi czas miarą zachowania się prasy wobec Goncourtów. Z początku nie mieli wcale przyjaciół, żadnych stosunków literackich. Wszystko było dla nich zamknięte.

minie i Jupillon. Jak wcześnie i głęboko utwor ten oddział na Zolę, widać z krytyki jego o Germinii napisanej w roku 1864 p. t. „Mes haines.”

Wszędzie spotykali się z owem milczeniem, tak dobrze zorganizowanem przeciw intruzom w literaturze, zwłaszcza zaś przeciw rewolucjonistom w jakiejś gałęzi sztuki.

Nazwisko ich pozyskało rozgłos dopiero w r. 1865, kiedy sztuka ich „Henriette Maréchal,” wystawiona na deskach „Théâtre français,” wygwizdaną została przez bandę studentów, nie z przyczyn artystycznych lub krytycznych, ale dlatego, że przypuszczano, iż bracia Goncourtowie, jako pupile księżny Metyldy, są zwolennikami drugiego cesarstwa. Tymczasem oni nie znajdowali się w żadnym zgoła związku z cesarstwem, chyba w tym związku, że wskutek śmiesznego nieporozumienia zostali aresztowani w dzień zamachu stanu. Odtąd zrezygnowali z wystawiania kompozycji swoich w teatrach.

„Renée Mauperin” stała się przedmiotem łupu dla innych, „Germinie Lacerteux” doznała krótkiego, niepożądanego dla braci, powodzenia skandalu. Goncourtowie postanowili tedy przyłożyć wszystkich starań do napisania powieści, któraby zadość uczyniła najwybredniejszym wymaganiom. Prawie przez trzy lata pracowali nad „Madame Gervaisais.” Jest to owo opowiadanie o liberalnej kobiecie, która nawraca się w końcu na katolicyzm—najprostsza ich, a najmniej przystępniejsza dla szerszej publiczności powieść. Ukończyli ją w grudniu 1869 r. Żadne pismo paryskie o utworze tym nie przyniosło wzmianki; sprzedano wszystkiego 300 egzemplarzy.

Ta okoliczność zламala serce młodszego brata, delikatniejszego, o organizacyi niemal kobiecej. Wszystkie nadzieje pokladał w tym właśnie utworze. I Juliusz, który posiadał uznanie mistrzów, przez całe życie drwił z sądów i smaku głupców, zapadł w ciężką, beznadziejną chorobę nerwów—ze smutku, że głupcy go nie rozumieli i że dzieł jego nie kupowali. Oto sprzeczność, znamionująca każdą prawie naturę artystyczną.

W pierwszym czasie Edmund był jakby tknięty paraliżem duchowym. Zdecydowany był nie tknąć więcej

pióra. Urządził sobie mały domek, który bracia właśnie zakupili w Auteuil, niby istne muzeum, zawiesił na ścianach swoje rysunki, porozmieszczał swoje brzozy, uporządkował ogromną swoją bibliotekę, złożoną z rzadkich druków i rękopisów.

A jednak nie mógł rozstać się z literaturą. Najpierw wydał książkę, którą był jeszcze omówił z bratem p. t. „La fille Elisa” — w mgnieniu oka wyszła w 16-u wydaniach. Temat był przykry, styl — suchy, ale sława zawitała do siedziby poety niespodzianie, wyrosła przez noc, z orszaku — śmierci. Nowa szkoła jeła śpiewać ich chwałę przy akompaniamencie puzonów, stali się nagle powszechnie znani, prawie sławni — teraz, gdy jeden już nie żył, a drugi — miał serce złamane.

Potem Edmund zabrał się sam do napisania powieści, poraz pierwszy sam zupełnie. I tonąc jeszcze we wspomnieniu o bracie, skreślił w „Les frères Zemganno” ich wspólne życie i pracę wspólną. Kreślił to, malując dwóch kłownów cyrkowych, dwóch tych kłownów, których wszyscy znamy, tych, co to tylko razem, do spółu produkują swoje sztuki, zawsze razem grają, już to siedząc na poręczach, już, stojąc na głowach, nieprzerwanie na skrzypkach swoich wygrywają. Znając życie braci Goncourtów, czuje się, że to oni, lecz opowiadanie samo w sobie jest zupełnie realistyczne. Edmund de Goncourt studyował i wy badał wszystkich sławnych jeźdźców cyrkowych i akrobatów paryskich, zanim przystąpił do napisania swego utworu. Młodszy brat upada w niebezpiecznym skoku, który wymyślił dlań brat starszy, łamie nogę, i, ku rozpaczycy swojej, więcej występować nie może. Żąda od starszego brata przyrzeczenia, że i on nigdy występować już nie będzie, *nigdy z innym* sztuk swoich nie wykona. I oto następuje przedziwna scena: starszy brat, nie mogąc żyć już bez ćwiczeń gimnastycznych, opuszcza nocą łożo chorego, by popodróżować sobie w sali gimnastycznej — z trapezu na

trapez; nagle w drzwiach spostrzeża brata chromego, który przywlekl się na czworakach i przyglądał się mu.

Edmund scharakteryzował tu doskonale, w symbolu, własny swój talent. Powiada: „dłonie Gianni'ego, nawet w chwilach spoczynku, wciąż były zajęte... chwytaly każdy przedmiot, leżący w pobliżu, stawiały rzeczy do góry nogami, pochyło, opierały je na jednym punkcie ich powierzchni, na którym naturalnie utrzymać się nie mogły, mimo starań utrzymania ich w równowadze dłużej, niż przez chwilę”.

„Zawsze ręce te pracowały mimowolnie, wbrew prawu ciężkości... Często kilkakrotnie godzinami mógł obracać, przewracać stół, krzesło lub inny jakiś mebel na wszystkie strony, z niemem pytaniem — tak ciekawem, tak upornem, że młodszemu bratowi pytał w końcu:

— Czegoż właściwie chcesz, Gianni?

— Szukam — odpowiadał”.

Szukał tego czegoś nowego, czego Edmond szukał zawsze w sztuce swojej i coby znajdował. Mimo ścisłej pracy wspólnej, zdaje się, że starszy brat był właściwym eksperymentatorem artystycznym; potęgą młodszego brata polegała na świetnym przeprowadzeniu pomysłów.

VI.

Jeżeli czytelnik myśli, chce zwiedzić ze mną domek na Boulevard Montmorency, nr. 53, to przejdziemy najpierw przez przedsionek, wyłożony czerwonym i białym marmurem; ze ścian przedsionka zwieszają się hafty japońskie t. zw. Fukusas, połyskujące przepysznyemi barwami; wewnątrz podziwiamy arcydzieła francuskie z XVIII stulecia i skarby, zwiezione z Japonii, z dalekiego Wschodu,

którego sztukę Goncourt tak wysoko ceni. Skarby te przypisuje też—oryginalnie, lecz według zdania innych znawców mylnie—wiekowi XVIII.

Napróżno szukalibyśmy go może w pokojach mieszkalnych lub w bibliotece, lecz w małym ogródku, koło domku znajdziemy z pewnością postać okazałego sześćdziesięcioletniego, siwego męża, pochylonego nad kwiatami. Kocha swój ogródek, i jak prawdziwy francuz, prawdziwy ziomek Candide'a, w końcu zajął się uprawą swoich grządek. Gdy ogródek ten zakupił, nie było w nim nic, prócz samych najzwyklejszych roślin. Ale on nie lubi tego, co jest zwykle, mieszczańskie. Zostawił więc tylko wielkie, potężne kwiaty, zaś owe powszednie rośliny zastąpił przez wegetację rzadką. Bo, powiada naiwnie i charakterystycznie: „To, co jest rzadkie, prawie zawsze jest i piękne.” Stworzył sobie malowniczy ogródek, poświęcił nawet przepyszną wazę z porcelany Meisseńskiej w celu ozdobienia zieleni, zraszanej przez fontannę, pięknym, jasnym refleksem. Tu żyje przez rok cały z kwiatami swoimi i każdy miesiąc przynosi ogrodowi nową okrasę.

Lecz zbieracz i ogrodnik nie odłączył się od świata. Z żywym zajęciem śledzi literacki rozwój swego kraju. A gdy słyszy o sławie swego nazwiska, gdy dowiadyje się, że nietylko Francya darzy go późnem uznaniem, ale że i mężowie młodszego pokolenia, poza granicami Francyi, nawet w dalekich krajach czczą go jako mistrza, który wskazał nowe tory — natenczas obok radości z tej sławy uczuwa ból, że brat młodszy, uczestnik pracy, nie doczekał swojej nagrody.

Iwan Turgeniew.

I.

Trzeba rozumieć po rusku i znać dokładnie historię społeczeństwa ruskiego oraz jego literaturę, aby móżdż należycie ocenić Turgeniewa. Lecz warunki te nie są konieczne, gdy idzie o odczucie i podziwianie jego wielkości. Jemu wyłącznie zawdzięczają inteligentne klasy germańskich i romańskich krajów wszystko, cokolwiek widzą o wewnętrznem życiu rasy słowiańskiej. Żaden z ruskich poetów przed Turgeniewem nie cieszył się w Europie taką jak on poczytnością, można go też raczej uważać za autora międzynarodowego, aniżeli za pisarza ruskiego.

Odkrył nam świat, pełen nowych motywów, lecz nie to stanowi jego zasługę; Europa bowiem podziwiała w nim nie malarza obyczajów, ale artystę.

Mimo to, że poza granicami Rosyi mało kto czytał go w oryginale, jednak fachowa krytyka stawiała go we wszystkich, nawet w najwięcej pod względem artystycznym, rozwiniętych krajach, na równi z najlepszymi swoimi autorami. Czytywano go w tłumaczeniach, które, naturalnie, zacieraly, zmniejszały wrażenie jego przymiotów. Lecz doskonałość oryginału przebijała tak silnie nawet w tych mniej lub więcej udatnych odlewach, że nie zważano na brak finezyi i wyrazistości. Wielcy poeci działają zazwy-

czaj najwięcej przez styl, dlatego, że za pomocą stylu osobście spotykają się z czytelnikiem; Turgeniew oddziaływał przez styl tak głęboko, jak mało kto inny, mimo to, że czytelnik nie-ruski znał tylko najgrubsze zarysy tego stylu, słabo wiedział, czy Turgeniew używa zwrotów rubaszných, czy też eleganckich, prawie nie miał pojęcia o językowych właściwościach dowcipu tego poety, nie pojmował jego aluzji, nie był w stanie porównywać pojęć i opisów Turgeniewa z opisaną rzeczywistością. A jednak Turgeniew zwyciężył na polu artystycznym, mimo to, że miał kulę u nogi, zwyciężył na wielkiej arenie, mimo to, że walczył mieczem bez ostrza.

On to załudnił nam wielkie mocarstwo wschodnie. Jemu zawdzięczamy, że poznaliśmy zasadnicze właściwości psychiczne mężczyzn i kobiet ruskich. Mimo to, że w 36-ym roku życia opuścił Rosyę na zawsze, za przedmiot opisów obierał tylko mieszkańców tego kraju, zaś Niemców i Francuzów — o tyle, o ile byli zrusyfikowani lub złączeni stosunkami z Rosyą.

Postanowił sobie malować tylko te natury, których odrębności znał od lat najmłodszych. Nic to nas nie obchodzi, że podczas długiego jego przebywania za granicą, wskutek naprężenia, jakie panowało między słowianofilami a partją rosyjan-kosmopolitów. pewne koła jęły obniżać jego znajomość Rosyi i traktować go jako europejczyka — zachodowca. Gdyby Turgeniew był troszkę tylko kosmopolitą, nie byłby tak znanym w całym świecie cywilizowanym, jak jest nim obecnie.

Dał nam obrazy lasów i stepów, wiosny i jesieni, obrazy wszystkich stanów, klas towarzyskich i stopni inteligencji ruskiej. Odmalował ich wszystkich, poddanego i księżnę, chłopą, obywatela i studenta, młode dziewczęta, które całą są tylko duszą, wyposażoną w najdelikatniejszy wdzięk słowiański, i zimne, piękne, egoistyczne kokietki, które w Rosyi mają się odznaczać większym jeszcze, więcej niepoczytalnym brakiem serca, aniżeli gdziekolwiekbądź.

Dał nam bogatą psychologię całej rasy ludzkiej, psychologię pełną strun rzewnych, a jednak nie mącających przejrzystej jasności opowiadania.

Przez dzieła Turgeniewa płynie szeroka, głęboka fala melancholii. Mimo prawdy, obiektywności jego opowiadania, mimo to, że w nowellach i powieściach jego nigdy prawie nie spotykamy rymów lirycznych, jednak wszystkie jego utwory tchną liryzmem. Tyle w nich sentymentu, a sentyment ten zawsze jest rzewnością odrębną, dziwną rzewnością, bez śladu czułości. Nigdy Turgeniew nie poddaje się uczuciu całkowicie, działa przez pohamowane uczucie, żaden jednak pisarz zachodnio-europejski nie jest tak rzewnym, jak on. Wiele melancholików rasy łacińskiej, Leopardi, Flaubert mają silne kontury stylu, rzewność niemiecka jest albo jaskrawo-humorystyczna, albo patetyczna, albo sentymentalna. Melancholia Turgeniewa jest, co do ogólnej swojej istoty, melancholią całego plemienia słowiańskiego: jej ton i smutek pochodzą w prostej linii od melancholii ludowej pieśni słowiańskiej.

Określając dokładniej, powiedzieć należy, że jest to przede wszystkim melancholia myśliciela. Turgeniew wejrział głęboko w istotę wszechświata i pojął, że wszystkie ideały ludzkości: sprawiedliwość, rozum, wszechdobroć, szczęście ogółu — że ideały te obojętne są naturze i że trwają tylko dzięki własnej, boskiej potędze. W jednym z ostatnich utworów swoich, w zbiorze „Małe poematy prozą” w przejmujących słowach składa swoje wyznanie wiary w formie snu. W głębiach ziemi, w pośrodku sali siedzi pogrążona w dumach niewiasta. Opływa ją szeroka, zielona szata.

„Zaraz pojąłem, że ta niewiasta—to natura. I duszę moją ogarnął niby nagły chłód, niby święta jakaś trwoga.

Zbliżyłem się do siedzącej kobiety i, powitawszy ją ze czcią, zawołałem:

„O matko nasza, o czym dumasz? O przyszłych losach ludzkości? O warunkach koniecznych do tego, aby ludzkość

osiągnęła możliwie wielką doskonałość, możliwie wielkie szczęście?

„Niewiasta z wolna zwróciła na mnie swoje ciemne, przenikliwe, straszne źrenice; usta jej nawpół się rozwarły i usłyszałem głos, brzącający, niby uderzenie żelaza o żelazo:

„Myślę o tem, jakby mięśniom pehły dać większą siłę, by łatwiej prześladowaniom wrogów ująć mogła. Niema już równowagi pomiędzy napaścią a obroną; równowagę tę należy przywrócić.”

„Co! wyjąknąłem;—więc nad tem myślisz? Lecz czyż nie my, ludzie, ulubieńcami twoimi jesteśmy?

„Ściągnęła brwi. „Wszystkie zwierzęta są moimi dziećmi” rzekła,—narówni dbam o wszystkie, wszystkie wy-
tępiam w ten sam sposób”.

Turgenjew ma zarazem rzewność patryoty, rzewność pesymisty i rzewność przyjaciela ludzi. Był mimo całego swego pozornego kosmopolityzmu—patryotą. Pesymistyczne rysy jego patryotyzmu były niejednokrotnie przedmiotem napaści, nawet drwin. Dostojewski starał się go ośmieszyć pod postacią Karmazinowa w powieści: „Opętani.”

Jako młody autor jął wypowiadać swoje oburzenie przeciwko poddaństwu chłopów. W celu wzbudzenia litości dla poddańców, w celu wskazania bezprawia, wśród którego żyli, brutalności, która na śmierć ich zamęczała, nawet bez batoga i bez powrozów, — Turgeniew publikuje urywki ze swego dziennika myśliwca, opowiada epizody z wizyt u właścicieli ziemskich albo u lekarza i przeplata je tu i owdzie małą historyjką; historią owej młynarki, która, będąc dziewczyną, dopuściła się czarnej niewdzięczności wobec swoich państwa: chciała wyjść za mąż, mimo to, że jej pani, jak anioł dobra, znieść nie mogła sług zamężnych; a gdy nie chciała rzucić lubego, ukarano ją, przymuszając do małżeństwa z innym—Petruszkę zaś wepchnięto do wojska. Albo historię owego głuchoniemego parobka, olbrzyma, którego kochankę jaśnie pani dla żartu

wydaje za jakiegoś pijaka, i który utopić musi psa swego, małego chudego pieska Mumu, ostatnią swoją pociechę, jedyne go towarzysza dlatego, że Mumu szczekaniem przeszkadzał czasem jaśnie pani, gdy ta po spożyciu zbyt obfitego obiadu zasnąć następnie nie mogła. Oba te opowiadania skreślone są bez refleksyi, bez wszelkiego sądu. Smutek z powodu stwierdzonej brutalności przejawia się się tylko jako ironia, ta zaś znika wśród rzewności ogólnego nastroju.

Jak już powiedziałem, bogactwo i oryginalność zasadniczego nastroju Turgeniewa polega na tem, że jest on zarazem pesymistą i przyjacielem ludzi, że kocha tę rasę ludzką, o której tak niskie miał pojęcie i której tak mało ufał. Zasadniczą barwą jego uczucia jest ból, taki ból, jakiego doznaje człowiek, patrzący na rozbitcie okrętu podówczas, gdy rozbitkom przypisać musi winę nieszczęścia. Jest to silne, a ciche uczucie, hamowane, by nie wybuchnęło. Żaden wielki, płodny autor nie był więcej cichy, aniżeli Turgeniew.

W tym prostym, szlachetnym tonie jest coś, co wskazuje na pochodzenie Turgeniewa. Pochodził nie tylko z rodziny szlacheckiej, ale z rodu, który liczył wielu sławnych i zasłużonych mężów. Jako autor zachował piętno, niby pieczęć, na dziełach swoich; w książkach jego nie spotykamy nic zgoła, coby wprost przypominało pana; lecz otrzymujemy wrażenie, iż arystokratyczność ducha jest autorowi wrodzoną i że przebywał zawsze w najlepszym towarzystwie. Turgeniew był światowcem, w utworach jego czuć owo doświadczenie życiowe światowca, którego poetom germańskim brak zazwyczaj. Lecz doświadczenie to nie uczyniło go zimnym i cyrycznym, jak niejednego autora francuskiego. Mimo to, że w opowiadaniu Turgeniew nie obraża nigdy dobrego tonu, to jednak nie jest to ton światowca. Nawet pogarda jego nie jest zimną pogardą. W dźwięku jego głosu czuć zawsze duszę.

Trudno powiedzieć, krótko a dokładnie, co właściwie

czyni Turgeniewa artystą pierwszorzędnym. Po prostu mówiąc, artyzm jego tkwi w *prawdziwości*, jaką tchnie opowiadanie. Lecz i ta definicya wymaga dosyć obszernego objaśnienia.

Przedewszystkiem Turgeniew posiada w wysokim stopniu cechę prawdziwego poety: zdolność przedstawiania ludzi, którzy żyją. Postacie jego żyją nie tylko życiem zewnętrznym, lecz i takim wewnętrznym, z dnia na dzień zciha kontynuującem się życiem psychicznem, że poznajemy je zupełnie i wszechstronnie. Artystyczna jego wyższość przebija się zwłaszcza w zgodności, jaką odczuwa czytelnik, pomiędzy zajęciem poety dla opisywanej przez niego jednostki albo sądem tegoż o tem, co opowiada, a wrażeniem, jakie sam czytelnik odbiera z przedstawionych postaci.

Bo ten punkt: stosunek autora do własnych jego kreacji, jest właśnie punktem, w którym uwidoczniają się wszystkie jego słabe strony — jako człowieka i artysty. Poeta posiadać może niejedyn rzadki przymiot; skoro jednak wymaga, abyśmy podziwiali to, co nie jest podziwu godnem; skoro chce nas zmusić do uznania dla mężczyzny, do litości dla kobiety, do zachwytu do jakiegoś czynu, wtedy gdy sami z uznaniem, litością lub zachwytem nie śpieszymy, natenczas sam sobie szkodzi i siłę swoją osłabia. Gdy powieściopisarz, któremu przez jakiś czas chętnie byliśmy posłuszni, nagle okazuje się mniej krytycznym lub więcej sentymentalnym, zdaje się nam, jakoby w opowiadaniu coś szwankowało. Gdy każe zdobywać jakiejś osobie wszystkie serca, a czytelnik nie uznaje bynajmniej, że ta osoba jest czarującą; albo gdy przypisuje jej więcej talentów i dowcipu, aniżeli my w niej widzimy; albo gdy każe jej popelnąć czyn śmielszy, aniżeli byśmy po niej spodziewać się mogli; albo gdy postępowanie jej objaśnia wielkością serca, której nie spotykaliśmy nigdy i w którą w danym razie nie wierzymy; gdy oburza nas dowolnem, niedojrzałem ocenianiem, albo chłodem

albo gdy drażni nas tonem moralizatorskim; natenczas czytelnik nieraz, czasem chwilowo doznaje uczucia, jakoby autorowi artyzm nie dopisał; zdaje się nam, jakobyśmy słyszeli fałszywy ton, a nawet, gdy ton ten przebrzmi, zostaje coś, niby niesmak.

Jakiż czytelnik Balzac'a, Dickens'a, Auerbacha—mówię tylko o umarłych—nie zna owego niesmaku. Kiedy Balzac rozplywa się w ciężkich zachwytach, kiedy Dickens staje się dziecinnie wzruszającym, a Auerbach—przesadnie naiwnym: czytelnika odstrasza nieprawdziwość, nieumiejętność.

Takiej nieumiejętności artystycznej nie spotykamy nigdy u Turgeniewa.

Postawił sobie zadania najtrudniejsze. Nigdy nie przykuwa uwagi za pomocą romantycznych charakterów lub przygodnych zdarzeń. W równym stopniu gardzi urokiem rzeczy nieczystych. Rzadko kiedy w nowellach i powieściach jego zdarza się coś niezwykłego—katastrofa taka, jak runięcie domu w opowiadaniu „Król Lear stepowy“ jest stanowczym wyjątkiem:—a mimo to, że nie omija charakterów niskich, brudnych i opowiada w nowellach zdarzenia, którychby nie opowiadał żaden nowellista angielski, to jednak one nie stanowią tak wyłącznego przedmiotu jego opisów, jak u innych autorów, którzy raz na zawsze zerwali pęta konwencyonalności. Jako artysta był stanowczo realistą, lecz realistą wstydliwym.

Dziedzinę jego studyów autorskich wypełniają maluczcy, słabi, chwiejni, niestali, zbyt tacy i opuszczeni. Jest poetą tych, którzy z rezygnacją niosą swoją niedolę. Maluje wewnętrzne życie nieszczęścia, milczenie nieszczęścia.

Proszę przeczytać krótkie sceny i szkice z życia ruskiego, jego „Korespondencję“ naprzykład. Poznajemy powoli, stopniowo młodą dziewczynę, która żyje sama w małej wiosce, niezrozumiana, wyśmiana przez głupie otoczenie. Niewiele— a zostanie starą panną. Już zrezygnowała. Narzeczony opuścił ją przed kilku miesiącami. Zrezygnowała

z pretensyi do życia, pragnie teraz tylko—spokoju i znajduje się już na drodze znalezienia tego spokoju. I oto, jakiś przyjaciel młodości zaczyna do niej pisać: czyni to z popędu zwierzania się, z nudów, z uczucia samotności, ze współczucia wreszcie. Z początku ona odpowiada, prosząc o zaniechanie korespondencyi. Po odbiorze dalszych listów zezwala jednak na to, żeby pisał. On pisze, ona odpowiada, lecz już nie w krótkich słowach, ale długim, wymownym listem. Tak w duszy jej kielkuje uczucie przyjaźni, które wkrótce zamienia się w miłość. Przez chwilę oboje kochają. On, tęskni za nią, marzy o niej, dzień jego wyjazdu i przyjazdu jest już oznaczony:—nagle korespondencya urywa się, on wpada w sieci tancerki, której gminne wdzięki każą mu zapomnieć o wszystkim, ona, tym razem o wiele głębiej tknięta, wraca do dawnego swojego, straszego osamotnienia.

Doskonale przeprowadzona nowella „Nieszczęśliwa” opisuje życie innej młodej dziewczyny, której nieszczęście jest równie milczące i ubogie w wypadki. Pamięta, że jako dziecko jadła z matką swoją, żydówką, córkę jakiegoś cudzoziemskiego malarza, przy stole dziedzica pana Koltowskiego. Pan Koltowskiej jest wysokiem, starem straszylem, pachnie zawsze ambłą, zażywa tabaki ze złotej tabakierki, a w dziecku wzbudza tylko uczucie strachu, nawet wtedy, kiedy podaje mu do pocałowania twardą, suchą dłoń, przystrojoną w haftowany mankiet.

Matkę, ulegając namowom, wychodzi za wstrętnego rzadcę pana Rateza; jednocześnie dziewczynka dowiaduje się, że dziedzic jest jej ojcem. Ojciec ten nigdy nie objawił jej miłości, nigdy nie wyrzekł do niej uprzejmego słowa. Ze sztywną grandezzą nazywa ją swoją lektorką. Matka umiera. Stary, zły dziedzic umiera w parę lat później. Od brata dziedzica Zuzanna otrzymuje małą sumkę, którą zagarnia ojczym. Zuzanna jest już dorosłą, serce domaga się praw swoich: zakochała się szalenie w kuzynie swoim Michale, młodym, dzielnym oficerze, który wzamian kocha

ją taką miłością, na jaką ona zasługuje. Zaledwie odkryto serdeczny stosunek między młodzieńcem a dziewczęciem—rozłączają ich gwałtem. Michała wysyłają w dalekie strony, gdzie wkrótce umiera. Ojciec tegoż, który właśnie rozerwał był stosunek między Zuzanną a synem swoim, stawia młodej siostrzenicy hańbiące propozycye. Wreszcie i on umiera, pozostawiając jej pensyę, którą zagarnia ojczym. Trzy, sześć, siedm lat mija, z nimi mija i życie. Dziewczyńie wszystko zobojętniało. Nagle nowy promień rozjaśnia jej dolę. Młody człowiek, którego pokochała, kocha ją wzajem; otoczenie jej, zwłaszcza zaś bezdennie zepsuty jej brat przyrodni takimi oszczerstwami obrzuca jej przeszłość, że młody ów człowiek cofa się i wyjeżdża. Ona zabija się za pomocą trucizny.

Albo przeczytajmy „Dziennik człowieka zbytecznego.” Sam tytuł zdradza już treść. Człowiek śmiertelnie chory w ostatnich dniach życia zajmuje się kolejnem spisaniem zwykłych faktów, które złożyły się na niepotrzebne jego życie. Raz kochał, lecz tylko po to, aby zaznać wszystkich cierpień zazdrości i wszelkich upokorzeń mężczyzny, którym wzgardzono. Elżbieta nie kocha go, kocha młodego, świetnego księcia ze stolicy, który w przejeździe zatrzymał się w mieście. Wyzywa księcia na pojedynek, księżę oszczędza go w pojedynku, którego wynikiem jest to tylko, że nieboraka odtąd uważają za złego człowieka. Elżbieta uważa go za mordercę. Gdy następnie oświadcza się o rękę uwiedzionej i opuszczonej już przez księcia Elżbiety, ta odpycha go ze wstrętem. Elżbieta wychodzi za innego, równie szlachetnego przyjaciela, który wyprzedził go w zamiarach. Nawet w tym razie jest zbytecznym, jest piątem kołem u wozu. A jednak z pomiędzy wierszy wyczytać można, jak wielką miał duszę, jaki był szlachetny, poczciwy. Ostatnie kartki opowiadania zawierają słowa, jakimi konający suchotnik żegna życie.

„Jakób Pasynkow” jest też opowiadaniem, w takim

samym rodzaju. Pasynkow jest to typ ruski, najchętniej przez Turgeniewa opisywany. Nie obdarzony szczególną powierzchownością, wielki, chudy, z piersią zapadłą, nawet z nosem trochę czerwonym, lecz o czole zupełnie kształtnem, z głosem łagodnym, stłumionym. Charakteryzuje go zdanie: „W ustach jego słowa: dobro, prawda, życie, wiedza, miłość nigdy nie brzmiały jako frazes—choćby je wymawiał w najsilniejszym porywie.” W historii życia Pasynkowa, temat zwykły Turgeniewa powtarza się podwójnie. Kocha młodą dziewczynę, która ignoruje go najzupełniej; gdy samotny, opuszczony umiera w jakimś zakątku Syberyi, na piersi jego znajdują kilka pamiątek, pochodzących od niej. Nie podobał jej się dlatego, że nie posiadał kilku przywar: egoizmu i lekkomyślności. Podczas gdy on ginie z beznadziejnej tęsknoty za nią, siostra jej, młoda, nieładna, niezgrabna trochę dziewczyna kocha go, bez jego wiedzy, tak gorąco, że pozostaje wierną jego pamięci i nigdy innemu ręki już nie oddaje.

Lecz najwybitniejszym przykładem takich subtelných, skończonych a prostých monografi nieszczęścia jest stanowczo późniejsze opowiadanie p. t.: „Żywa relikwia.” Całość składa się przeważnie z monologu, w którym młoda, niegdyś piękna, a teraz jak szkielet wychudła dziewczyna opowiada autorowi koleje swego życia. Autor spotyka ją, leżącą na podłodze, w samotnym jakimś domu. Tak nieruchomo leży od czasu, kiedy przed siedmiu laty nieszczęśliwie upadła. Głowę ma wychudłą, koloru bronzu, nos ostry, spiczasty jak ostrze noża, usta zapadłe, tylko zęby i białka oczu błyszczą się; rzadkie, jasno-żółte włosy w kilku pasmach opadają na jej czoło. Na koldrze spoczywa para chudych rąk, których ciemno-brunatne, cienkie palce zwolna to w tę, to w tamtą poruszają się stronę. Niegdyś była to najjędrniejsza, najsmuklejsza, najweselsza i najpiękniejsza dziewczyna całej okolicy, zawsze śmiejąca się, śpiewająca, tańcząca. Opowiada, co się z nią stało po owym upadku. Skurczyła się, zczerniała, straciła siły, nie

mogła ani chodzić, ani stać, straciła chęć do jedła i do picia. Napróżno wypalano jej plecy gorącym żelazem, napróżno okładano ją lodem. I o wszystkim tem mówi to-
nem prawie wesółym, bez najmniejszego starania się o wzbudzenie litości w słuchaczu. Kochanek opuścił ją, ożenił się z inną. Jest — mówi — w małżeństwie, chwala Bogu, bardzo szczęśliwym. Postępowanie jego wobec niej uważa za bardzo naturalne i słuszne. Wdzięczną jest ludziom, którzy się nią opiekują, zwłaszcza wdzięczną jest małej dziewczynie, przynoszącej jej kwiaty; nie nudzi się, nie skarży się. Inni są od niej nieszczęśliwsi, ot ślepi i ci, co nie słyszą; ona widzi doskonale i słyszy wszystko, słyszy, jak kret podrywa ziemię i odróżnia każdy zapach, nawet delikatną woń koniczyny, kwitnącej daleko w polu, nawet zapach lip, kwitnących daleko, daleko w ogrodzie.

Do wielkich wypadków w jej życiu liczy się wizyta kury, wróbla, motyla, wchodzących do niej przez drzwi lub przez okno. Z wielkiem zadowoleniem wspomina wizytę, którą złożył jej raz zając. I Lukerya wspomina owe czasy, kiedy to jeszcze piosnki śpiewała; od czasu do czasu śpiewa i teraz. Myśl, że ta nawpół martwa istota zamierza śpiewać, budzi w Turgeniewie rodzaj przestachu: śpiew jej wznosi się niby delikatny słup dymu, mały, cienki głosik rozbrzmiewa w niesłyszalnych prawie, ale jasnych, czystych tonach. Opowiada dziwne sny, które miewała czasami:—sypia bowiem, niestety, bardzo rzadko. Śnił jej się Pan Jezus, idący na jej spotkanie z dłonią ku niej wyciągniętą, innym razem śniła jej się zbliżająca się ku niej kobieta, a kobieta ta była jej śmiercią. Minęła ją, skarżąc się, że zabrać jej nie może. Gdy Turgeniew podziwia jej ciepliwość, Lukerya odpowiada: Cóż tu podziwiać! Cóż ja zdziałałam! Nie, podziwu godnym jest czyn owej dziewczycy, która, w dalekich krajach, wielkim mieczem wypędziła wroga za morze a potem rzekła: A teraz mię spalcie, bo ślubowałam, że dla ludu mego poniosę śmierć na stosie! — Przy pożegnaniu Lukerya prosi Turgeniewa,

ażebym tenże wstawił się u swojej matki za wieśniactwem okolicznem, któremu za ciężko płacić tak wysokie podatki; ona sama nie ma żadnych potrzeb i żadnych życzzeń.

III.

Lecz nie te mniejsze prace wstawiły imię Turgeniewa. Za granicami Rosyi stał się znanym przez większe nowelle i powieści, przez takie arcydzieła, jak: „W przeddzień”, („Helena”), „Rudin”, „Fale wiosenne,” „Dym,” „Ojcowie i dzieci,” „Nowina.” W całej literaturze europejskiej nie spotykamy subtelniejszej psychologii, tak skończonej charakterystyki, co więcej spotykamy tu objaw w historii nowoczesnej poezyi niesłychany: postacie męskie i żeńskie są w równym stopniu doskonałe. Z nieopisaną troskliwością kreśli Turgeniew te postacie dziewczęce, które posiadają całą jego sympatyę:—Helenę, Gemmę. Ręką artysty kieruje tu miłość, wyłączająca zupełnie pochwały lub podziw poety dla danych postaci. Każde ich słowo jest charakterystyczne, ściśle. Jedna jest w mimice, w ruchach, w śmiechu, w sposobie myślenia, w miłości—włoszką, druga zarysowuje się w pamięci czytelnika, jako najpiękniejszy typ kobiety ruskiej. Tylko pierwszorzędni poeci świata stwarzają postacie, tak pełne życia, tak skończone. A przejawiający się w tem kult piękna, nie czyni bynajmniej uszczerbku studjom natury. Nie są to kobiety, dowolnie przez poetę stworzone, kobiety, należące do dziedziny fantazyi, z której czerpie pomysły niejeden poeta. Nie są to wytwory osobistego entuzjazmu Turgeniewa dla płci pięknej, nie personifikacye jego ideałów, lecz są to studia, przeprowadzone na podstawie najsubtelniejszego zmysłu prawdy i za pomocą najgłębszego poznania prawdziwości.

Kreśląc najważniejsze charaktery męskie Turgeniew musiał utrudniać sobie pracę z powodu samej natury tematów. Zazwyczaj głównem zadaniem poety jest konsekwentne przeprowadzanie charakteru, uniknięcie w tymże sprzeczności. Najwybitniejsze charaktery Turgeniewa złożone są z samych sprzeczności. Umiał on podjąć niekonsekwencyę jako zasadniczy rys charakteru, nie rozluźniając jednak przytem bynajmniej charakterów. U typowych rosyjan, a więc tych, których maluje Turgeniew, stanowczo na nic innego, jak na niestałość, liczyć niepodobna. Podobnie jak w „Korespondencyi” Aleksey opuszcza Maryę, tak Rudin opuszcza Natalię, Sanin w „Wiosennych falach”— Gemmę, Litwinow—w „Dymie” Tatianę itp. Rzucają młodość, świeżość, dobroć serca, piękność, szczęście, jedynie po to, by rzucić się w szal zmysłów, w morze poniżenia, albo też rzucają rozpoczętą grę, jedynie z braku wytrwałości, z braku wiary w samych siebie. Lecz tym mężczyznom, na których polegać niepodobna, których namiętności wybuchają tak nagle i nikną równie nagle, ku własnemu ich zdziwieniu, odpowiadają charaktery kobiece, kryjące w sobie więcej jeszcze niespodzianek. A więc kobiety, blizkie rozkochania się, a nie mogące kochać, jak pani Odincowa w „Ojcowie i synowie,” kobiety oszukujące mężczyzn mimowolnie, oddające i cofające się następnie, jak Irena w „Dymie,” wreszcie zimne bachantki, jak owa Marya Nikolajewna, która Gemmie odbiera Ssanina.

Czasem niekonsekwencya lub zdrada mogą się wydać nie dość umotywowane, jak np. w „Wiosennych falach,” może dlatego, że Turgeniew podnosi ten rys młodych charakterów, jako rys z góry wiadomy. W większem opowiadaniu p. t. „Rudin” studyum takiego braku stałości jest tak głębokie i wyczerpujące, że w słabości tego jednego charakteru czuć słabość charakteru rnskiego wogóle. Podziwu godnem w artyzmie Turgeniewa jest to, że umiał wzbudzić niemalą sympatyę dla frazesowicza Rudina. Rudin, który przemawia z takim ciepłem, tak świe-

tnie opowiada, który włada „całą muzyką krasomówstwa, jest ociężały, despotyczny, zawsze odgrywa jakąś komedję, zawsze żyje kosztem innych, jest zimny gdy wydaje się najcieplejszym, niezdolny do czynu, wtedy, kiedy zdawałoby się, że właśnie do czynu przystąpi. A jednak Turgeniew wykazuje, że Rudin zasługuje daleko więcej na litość, aniżeli na niechęć, i że słusznie wywiera wielki wpływ na młodzież.

W pierwszych utworach Turgeniewa nie spotykamy bohaterów o stałym sercu i silnej woli. Gdy maluje mężczyznę, obdarzonego prawdziwemi zaletami mężkami, natenczas podobnie jak w „Helenie” maluje cudzoziemca, Bulgara. Zresztą o mężach, których sam podziwiał, wspomina tylko pobieżnie, czyni z nich postacie podrzędne, lub używa ich jako kontrastu, dla uwydatnienia nieprawdziwości, słabości postaci głównych.

Taką postacią jest np. Pokorski w opowieści „Rudin.” Leszniew wyraża się o nim z entuzjazmem: — jest to może portret sławnego krytyka ruskiego, Bielińskiego, przyjaciela młodości i nauczyciela Turgeniewa, któremu tenże poświęcił „Ojców i dzieci” i obok którego, umierając, życzył sobie być pochowanym. Turgeniew pisze: Pokorski robił wrażenie człowieka bardzo spokojnego i miękkiego, niemal słabego; kobiety kochał namiętnie, chętnie przyjmował udział w małej jakiejś uczcie, od nikogo nie znosił obrazy. Rudin był cały jak z ognia i płomieni, z życia i śmiałości; lecz w gruncie duszy był zimny, był prawie tchórzem—póty, póki nie podrażniono jego próżności; gdy bowiem próżność jego podrażniono, od zmysłów niemal odchodził z wściekłości. Zawsze prawie usiłował zagarniać ludzi pod swoją przewagę.—niektórzy cierpliwie jarzmo to znosili, Pokorskiemu jednak wszyscy poddawali się dobrowolnie... Ach, były to czasy przepiękne. czasy nie daremnie stracone. Ilekrotnie spotkałem się z ludźmi owego czasu, z moimi towarzyszami młodości, mężami, wyglądającymi tak, jak gdyby zapadli zupełnie w stan zwierzęcy

i wymieniono nazwisko Pokorskiego, a w mgnieniu oka na twarzach ich malowały się wszystkie owe dobre instynkty, które w nich jeszcze żyły: — tak samo, jak gdyby w ciemnym, brudnym pokoju otworzyć flakon pachnący, o którym zapomniano.

Poraz pierwszy Turgeniew maluje typ ruskiej siły charakteru i duchowej przewagi w opowiadaniu „Ojcowie i dzieci” (1861). Wciela przymioty te w postać podówczas modną.

Postać Bazarowa wprowadziła nihilizm do literatury pięknej. Dotychczas Turgeniew zwracał był ostrze swego talentu przeciwko słowianofilom, upatrującym szczęście Rosyi w zerwaniu z wykształceniem zachodnio-europejskiem, bo wielki ten sceptyk, który prawie w nic nie wierzy, wierzy w naszą kulturę. A oto teraz obnażał ograniczoność i ubóstwo myśli kultu utylitarystycznego, uprawianego przez młode pokolenie, którego dzielność zresztą mu imponuje, co więcej, wzbudza w nim podziw. Genialność, z jaką skreślony jest główny typ młodzieży, wrażenie, jakie książka ta wywarła, niechęć, nieporozumienia, których stała się przyczyną: — wszystko to sprawiło, iż dzieło to stało się epoką w historyi ruskiej i w życiu samego autora. Jest to arcydzieło bez zarzutu, nadto pierwowzór wszystkich nowoczesnych powieści wszystkich krajów, pierwowzór powieści, opisujących wzajemny stosunek i walkę pokolenia starszego i młodszego. W „Dymie” (1867), utworze mniej doskonałym, Turgeniew za pomocą gryzącej ironii karci gadatliwych, zaroznmiiałych reformatorów. Sposób, w jaki to czyni, przypomina Henrika Ibsena, gdy tenże, w sztukach swoich, strofuje reformatorów wśród społeczeństwa norweskiego. Lecz w opowiadaniu „Nowina” (1876), ostatnim większym utworze Turgeniewa, a najwielostronniejszym jaki wogóle stworzył, krytyka społeczeństwa przeprowadzona jest z surową, bezstronną sprawiedliwością. „Nowina” jest najbogatszym, najpełniejszym wyrazem humanitarności, mądrości życiowej i miłości dla prawdy Turgeniewa.

W tym utworze Turgeniew najpozytywniej może wypowiada swoje osobiste dla Rosyi uczucia, szacunek swój dla młodzieży ruskiej, chociaż cudzoziemcowi zdawaćby się mogło, jakoby autor jednak nie dość młodzież tę cenił. Lecz w tem opowiadaniu przejawia się obiektywne jego stanowisko wobec idealizmu młodzieży ruskiej.

W r. 1854 Turgeniew opuścił Rosyę nazawsze. Odtąd żyje naprzemian w krajach, które najwięcej wpłynęły na jego rozwój duchowy: — w Niemczech i we Francyi (Baden-Baden i Paryż). Na wybór miejsca zamieszkania wpłynęła później stanowczo namiętna i do zgonu trwająca przyjaźń dla sławnej śpiewaczki pani Pauliny Garcia-Viardot. Przez długie, długie lata przebywał w domu Viardotów niemal jako członek ich rodziny. Niestalość uczuć, jaką przypisuje swoim ziomkom, u niego widocznie nie miała miejsca.

Stosunek Turgeniewa do Francyi i Niemiec był bardzo odmienny. Prawdopodobnie już wskutek starych ruskich tradycyi bliższym się czuł Francyi, aniżeli Niemiec. W młodości (już od roku 1840) studyował w Berlinie filozofię, i historię, czytał Goethego nadewszystko, przez długi czas rozplýwał się formalnie w Heinem, pozostawał zawsze w przyjacielskim stosunku do poetów i autorów niemieckich (jak Paweł Heyse, Ernest Dohm, Ludwik Pietsch), mówił po niemiecku, jak Niemiec, — był szczerem wielbicielem naukowej potęgi Niemiec, na krótki czas przed śmiercią wypowiedział publicznie podziw swój dla wiedzy i przedsiębiorczości Niemców, a to przy sposobności nabycia przez nich skarbów sztuki pergamskiej; mimo to w opowiadaniach jego, podobnie jak we wszystkich prawie nowellach i powieściach ruskich, Niemcy przedstawieni są w barwach bardzo satyrycznych, tu i owdzie nawet — w nienawistnych. Jest to słabą stroną krytyki niemieckiej, że tego, w oczy bijącego faktu, wprost nie przyznaje. Prawdopodobnie, zazwyczaj naród pewien o innym narodzie wyraża się bez entuzjazmu. Zdaje się tedy, że mimo wielkiej sympatyj dla pojedynczych Niemców, Tur-

geniew w głębi duszy miał trochę nieświadomej nienawiści narodowej.

Mimo to, że z drugiej strony widział z pewnością błędy usposobienia francuskiego i braki kultury francuskiej, jednak łatwiej sobie jakoś z nimi radził. Paryż—tak pełen przesadów w stosunku do cudzoziemców — rozumiał i cenił go, jako artystę, najzupełniej; miał równie gorących wielbicieli pomiędzy starszymi autorami (Mérimée) jak i wśród trochę młodszego pokolenia (Augier, Taine, Flaubert, Goncourt) wreszcie wśród najpóźniejszej generacji (Zola, Daudet, Maupassant). Z kółkiem autorów, skupiających się koło Flauberta, Turgeniew był na stopie tak zażyłej, koleżeńskiej, jak z żadnymi literatami innych krajów.

Pierwsze próby pisarskie Turgeniewa zdradzały bajronizm, romantyzm; nie były to próby oryginalne i nie miały powodzenia. Zarzucano mu przesadę, (pewien krytyk mawiał nawet, że Turgeniew nie umie jeść bez afektacji). Poważne wpływy zwróciły go na właściwą drogę, odrywając od Byrona, Heinego i romantyków. Po wielu smutkach i przykrościach dopiero w późnym wieku Turgeniew cieszył się we wszystkich krajach ucywilizowanych pełnem czci uznaniem.

Czy cieszył się niem rzeczywiście? Wątpię. Podziw był mu miłym, ale nie zakosztował go należycie, bo podziw ten nie był w stanie rozproszyć jego melancholii. Edmund de Goncourt opowiada, że, gdy spotkał się pewnego dnia w marcu 1872 r. z Turgeniewem na obiedzie u Flauberta, autor ruski odezwał się—wśród przykrego nastroju, jaki panuje często w kółku przyjaciół, pochylających się ku starości—w te słowa: „Wicie, że czasem w pokoju czuć silny zapach piżma, którego pozbyć się niepodobna. Tak i mi się wydaje, że osoba moja otoczona zawsze jest zapachem zaniku, śmierci.“ Ostatnie jego utwory, miła, oryginalna nowella „Klara Milicz,“ opiewająca ukochany temat Turgeniewa:—miłość nieodwzajemnioną i przedziwny

zbiór poematów prozą p. t. „Senilia,” zawierający głębszą jeszcze prawie melancholię, aniżeli jego prace młodości, które są tylko wysoce poetyczne i jakby przetkane pierwiastkiem liryczno-fantastycznym. Turgeniew zagłada tu poraz ostatni w tajemnicę życia i stara się ją wyłożyć w rzewnych, głębokich symbolach. Natura jest twarda i zimna, niechaj tedy ludzie tym usilniej dążą do tego, by naturę i siebie — wzajemnie — pokochać. Jest tam np. scena, w której Turgeniew, jadąc samotnie parowcem z Hamburga do Londynu, godzinami trzyma w dłoni łapkę biednej, małej, smutnej, więzionej małpki: — geniusz, którego duch przeczuwał wszechświat, ręka w rękę z małym, do człowieka podobnym zwierzątkiem, niby dwaj dobrzy krewni, dwoje dzieci jednej matki... To myśl więcej budująca, aniżeli najwięcej budująca książka.

Niewdzięczność ludzka, zda się, do ostatka czyniła na Turgeniewie głębokie wrażenie. Ktokolwiek czytał „Senilia“ nie zapomni nigdy „Uczty u Najwyższej Istoty.” Wszystkie cnoty były na nią sproszone — tylko cnoty; panów nie sproszono, tylko panie. I zebrało się dużo cnót wielkich i małych; małe były przyjemniejsze i skromniejsze od wielkich; wszystkie oczywiście podobały się sobie, rozmawiały ze sobą bardzo uprzejmie, jak przystało na krewnie. Nagle Najwyższa Istota spostrzegła dwie piękne panie, które widocznie nie znały się ze sobą. Najwyższa Istota podała jednej z nich ramię, poprowadziła ją ku drugiej i przedstawiła, mówiąc: dobroczynność — wdzięczność.

Od stworzenia świata cnoty te spotkały się tu poraz pierwszy.

Jaka rzewność w pomyśle i jaka gorycz!

Uderza mnie, że i moja wdzięczność dla tego wielkiego dobroczyńcy przyobleka się w słowa dopiero teraz, gdy on podziękii słyszeć już nie może.

Fryderyk Nietzsche.

(1890).

We współczesnej literaturze niemieckiej Fryderyk Nietzsche wydaje mi się wśród autorów jednym z najciekawszych. Chociaż nawet w ojczyźnie swojej mało znany, jest jednak umysłem pierwszorzędnym, niewątpliwie zasługującym na to, by go studyować, badać, zwalczać, by go sobie przyswajać. Między wielu innymi przymiotami posiada i tę zaletę, że umie zyskiwać czytelnika dla swego nastroju, i myśli w bieg wprowadzać umie.

W przeciągu ośmnastu lat Nietzsche napisał liczny szereg książek i broszur. Na większość tych utworów składają się aforyzmy, zaś większość tych aforyzmów i najnowsze spośród nich mają za przedmiot przesady moralne. Na tej dziedzinie opiera się trwała doniosłość Nietzschego. Obok tego zajmował się zresztą kwestyami najróżnorodniejszymi, pisał o kulturze i historii, o sztuce i kobietach, o życiu towarzyskiem i o życiu samotnem, o państwie i o społeczeństwie, o walce życiowej i o śmierci.

Urodził się 15-go października 1844 r. w Lutzen. Pierwsze obce imię, które zasłyszał, jako dziecko, było imię Gustawa Adolfa. Jego praojcowie należeli do polskiej szlachty (Niecki) i zdaje się, jakoby typ sarmacki odczywał się jeszcze i w rysach tego potomka, mimo trzech

pokoleń matek niemieckich, za granicą często brano go za polaka. Babka jego należała do kółka Goethego w Weimarze.

Szczęście chciało, że jako dziecko, dostał się do doskonałej szkoły—do instytutu w Schulpforta, który to instytut wydał kilku znakomitych mężów literatury niemieckiej (Klopstock, J. E. Schlegel, Fichte, Ranke itd.). Według poświadczenia Nietzschego nauczyciele tej szkoły mogliby być chwałą niejednego uniwersytetu. Studyował najpierw w Bonn, potem w Lipsku, gdzie wcześniej go wyróżnił stary Ritschl, pierwszy podówczas filolog niemiecki. Od dwudziestego drugiego roku życia był współpracownikiem pisma *Literarisches Centralblatt*. Założył towarzystwo filologiczne w Lipsku, istniejące tam po dzień dzisiejszy.

W r. 1868 uniwersytet bazylejski zaofiarował mu profesurę. Nietzsche liczył natenczas lat 24 i nie miał jeszcze stopnia doktora. Następnie uniwersytet lipski udzielił mu stopień doktora bez uprzedniej rozprawy. Przerwał swoją działalność profesorską dla przyjęcia udziału w wojnie francusko-niemieckiej.

Od r. 1869 — 1879 Nietzsche był profesorem w Bazylei. Był jednak zmuszonym rzec się swojej narodowości niemieckiej, ponieważ jako oficer (konnej artylerii) zbyt często bywał do służby wzywany, co w pracy akademickiej stanowiło przeszkodę. „Znam się” pisał raz w pewnym liście prywatnym—na dwojakiej broni, na pałaszach i armacie, a może jeszcze i na trzeciej.

W profesurze Nietzschemu dobrze się wiodło w Bazylei, mimo jego lat młodych, a więc mimo to, że stający do egzaminów studenci częstokroć bywali starsi od profesora egzaminującego. Między wybitnymi osobistościami, z którymi Nietzsche zawiązał stosunki, znajdowali się doskonały historyk epoki Odrodzenia Jakób Burckhardt i Ryszard Wagner, mieszkający podówczas wraz z małżonką swoją Cosimą w willi pod Luzern, zerwawszy wszystkie

dawniejsze swoje stosunki towarzyskie. Dla Burkhardta Nietzsche zachował zawsze podziw i życzliwość. Atoli uczucia jego dla Wagnera zmieniły się z biegiem lat. Apostoł Wagnera stał się namiętym tegoż przeciwnikiem. Nietzsche był zawsze z duszy całej muzykiem; wystąpił nawet jako kompozytor w „Hymnie do życia” (kompozycja pisana na chóry i orkiestrę 1888), obcowanie z Wagnerem pozostawiło głębokie ślady w jego najwcześniejszych utworach. Lecz opera Parsifal, jej katolizująca tendencja, zawarta w niej apoteoza ideałów ascetycznych, których Wagner dawniej nigdy nie ujawniał, sprawiły, iż Nietzsche ujrzał nagle w wielkim kompozytorze niebezpieczeństwo, wroga, objaw chorobliwy: ostatnie to dzieło na dawne nowe rzucało światło.

Podczas pobytu swego w Szwajcaryi, Nietzsche zapoznał się z wielu ciekawymi ludźmi „z najlepszego gatunku, który rośnie między Paryżem a Petersburgiem.”

W r. 1876 zaczął upadać na zdrowiu. Napróżno szukał ulgi w pobycie zimowym, w Sorrento. Niezwykłe dotkliwy ból głowy, tak uparty, że z roku zabierał mu przynajmniej 100 dni, męczył go podczas dalszych sześciu lat, doprowadzając go niemal do grobu; w r. 1879 rzekł się profesury. Od r. 1882—1888 stan jego zdrowia poprawiał się ciągle, chociaż bardzo zwolna. Oczy miał tak osłabione, że wciąż zagrażała mu ślepotą. Zmuszonym był do zachowywania uadzwyczajnej ostrożności w trybie życia i w wyborze miejsca zamieszkania. Zimę spędzał przeważnie w Nicei, lato—w Sils-Maria, w Wyższym-Engadynie (Graubünden). W roku 1887 i 1888 płodność jego była zadziwiająca. W tym czasie wydane były wybitne prace różnego rodzaju, wielka ilość nowych dzieł przygotowana została do druku. Poczem na schyłku r. 1888-go nastąpił silny atak, wynik może zbytznego natężenia. Nietzsche dotychczas nie wyzdrowiał.

Jako myśliciel wywodzi się od Schopenhauera; w pier-

wszycich swoich pismach występuje poprostu jako jego uczeń. Atoli, gdy po kilkuletniem milezeniu, podczas którego przebywa kryzys duchowy, Nietzsche występuje znowu, ślady dawnego stosunku do Schopenhauera zatarte są zupełnie. Odtąd rozwija się tak silnie i tak szybko—nie-tyle w myśleniu, ile w śmiałości wypowiedzania myśli, że każde następne dzieło oznacza nowe stadyum, aż w końcu ześrodkowuje się w jednej zasadniczej kwestyi, w kwestyi wartości moralnych. Już na samym początku swojej działalności, Nietzsche, jako myśliciel i autor wystąpił przeciwko twierdzeniu Dawida Straussa, zasadzającemu się na przypisywaniu moralności istocie wszechświata; natomiast wyznaczył moralności miejsce w świecie zjawisk, „już to jako złudzeniu lub omyłce, już to jako wyłożeniu i sztuce.” I działalność jego literacka wspięła się na najwyższe szczyty w poszukiwaniu źródeł, w których powstały pojęcia moralne; przeprowadzenie krytyki wartości moralnych, zbadanie wartości tych wartości (przyjętych jako dane) było jego nadzieją i zamiarem. Ukończył był właśnie pierwszy tom swego dzieła „Przewartościowanie wszystkich wartości” (Umwerthung aller Werthe), gdy zachorował¹⁾.

¹⁾ Nietzsche napisał następujące dzieła: „Spostrzeżenia nie na czasie” (Unzeitgemässe Betrachtungen) I—IV.—„Narodziny tragedyi albo helenizm i pesymizm.” (Die Geburt der Tragedie, oder Griechenthum und Pessimismus).—„O tem, co jest ludzkie, zanadto ludzkie.” (Menschliches, Allzumenschliches I i II) „Jutrznia, myśli o przesadach moralnych.” (Morgenröthe, Gedanken über die moralischen Vorurtheile).—„Wesoła wiedza” (Die fröhliche Wissenschaft—La gaya scienza)—„Poza kresem dobra i zła” (Jenseits von Gut und Böse) „Przyczynek do genealogii moralności (Zur genealogie der Moral) „Tak rzekł Zaratustra (Also sprach Zarathustra I—IV)—„Evenement Wagner, zagadnienie muzykanckie.” (Der Fall Wagner, ein Musikantenproblem). „Mrok w państwie bożków” (Göttendämmerung, oder wie man mit dem Hammer philosophirt).

I.

Poraz pierwszy poczęto mówić o Nietzschem, — chociaż nie w słowach wielkiej chwały — z powodu ciętego, młodzieńczego artykułu polemicznego, który był skierowany przeciwko Dawidowi Straussowi, a wywołany dziełem tegoż: „Stara i nowa wiara” (Der alte und der neue Glaube). Nie pierwszy, wojowniczy rozdział tego dzieła, ale jego część dopełniająca, budująca jest przedmiotem bezwzględnej w swoim tonie napaści Nietzscheho. Atak ten odnosił się jednak nietylko do ostatniego wysiłku tego niegdyś wielkiego krytyka, ile do mierności tych umysłów, dla których to jego ostatnie słowo było ostatniem słowem nauki wogóle.

Było to w półtora roku po ukończeniu wojny niemiecko-francuskiej. Namiętna radość zwycięzców jeszcze nie była ucichła. Nigdy dotychczas fale samopoczucia niemieckiego nie były tak wysoko. Według poglądu ogółu niemieckiego a i według zdania zaprzyjaźnionych z Niemcami krajów zwycięstwo nad Francuzami odniesionem zostało nietylko przez armię niemiecką; było to zarazem zwycięstwo kultury niemieckiej nad francuską. I wtedy zabrzmiał głos, mówiący, co następuje:

Dajmy na to, że była to istotnie walka dwóch kultur; i w takim razie niema jeszcze dostatecznej przyczyny wieńczenia tej kultury, która zwyciężyła; wprzód należałoby poznać wartość kultury, która została pokonana, jeżeli zaś wartość jej bardzo była małą — a tak mówią przecież o kulturze francuskiej, — natenczas zasługa jest niewielką. Lecz w danym razie wogóle mowy być nie może o jakimś zwycięstwie kultury niemieckiej, poczęści dlatego, że kultura francuska i nadal jeszcze istnieje, poczęści zaś dlatego, że Niemcy i teraz, jak dawniej, od niej zależą. Dyscyplina wojenna, wrodzona waleczność, wytrwałość, wyższość dowódców, posłuszeństwo szeregowców, „słowem, żywioly, nie

wspólnego z kulturą nie mające”—oto co przyczyniło się do zwycięstwa Niemiec. W końcu, kultura niemiecka już z tego prostego powodu nie zwyciężyła, że w Niemczech samo pojęcie kultury zanikło.

Przed rokiem jeszcze sam Nietzsche wielkie co do przyszłości Niemiec pokładał nadzieje, spodziewał się rychłego ich oswobodzenia z paska, na którym wiodła je cywilizacja romańska, z muzyki niemieckiej wysnuwał najpomyślniejsze na przyszłość horoskopy ¹⁾. Duchowy upadek, którego początki bezwątpienia widział w skonsolidowaniu się państwa, skłonił go teraz do bezwzględnego wystąpienia przeciwko panującemu nastrojowi.

Twierdzi, że kultura przebija się przedewszystkiem w każdym objawie życiowym danego ludu, jako artystyczna jednolitość stylu. Natomiast uczenie się, posiadanie dużej wiedzy nie jest, według niego, ani koniecznym środkiem dla osiągnięcia kultury, ani też jej znamieniem; oba te warunki doskonale idą w parze z barbarzyństwem, tj. z brakiem stylu, albo też z pstrą mieszaniną różnych stylów. Więc prosto za pomocą kultury, która jest mieszaniną, niepodobna pokonać wroga, tym mniej wroga takiego jak Francuzi, którzy przez długi czas posiadali prawdziwą, bogatą w owoce kulturę, bez względu na to, czy większą lub mniejszą przypisuje się jej wartość.

Powołuje się na słowa Goethego, pisane do Eckermanna: „My Niemcy, jesteśmy narodem z dnia wczorajszego. Wprawdzie od stulecia dzielnie glebę duchową uprawiamy, jednak upłynąć może jeszcze kilka stuleci, zanim do współziomków naszych przeniknie tyle inteligencji i wyższej kultury, że powiedziec o nich będzie wolno, iż dalekie to czasy, kiedy byli barbarzyńcami.”

Jak widzimy, pojęcia kultura i kultura jednolita są dla Nietzschego identyczne. Ażeby mózdz być jednolita, kultura

1) Narodziny tragedyi, str. 112 i nast.

musi dojść pnwnego wieku, musi nabrać tak silnej odrębności, ażeby przeniknąć we wszystkie formy życiowe. Oczywiście, kultura jednolita—to nie to samo, co kultura krajowa. Kulturę jednolitą posiadała stara Hellada, lecz kultura ta była owocem wpływów egipskich i azyatyckich; kulturę jednolitą posiadała stara Islandya, mimo to, że rozkwit jej był właśnie wynikiem żywych stosunków z Europą; jednolitą kulturę posiadała Italia za czasów Odrodzenia, Anglia — w szesnastym, Francya w siedmnastym i ósmnastym wieku, mimo to, że Włochy wzniosły gmach swojej kultury z cegiełek greckich, rzymskich i hiszpańskich, Francya zaczerpnęła z żywiołów antycznych, celtyckich, hiszpańskich i włoskich i mimo to, że Anglicy są garścią mieszaińców. Wprawdzie mija dopiero półtora wieku od czasu, gdy Niemcy jęli się wyswobadzać z kultury francuskiej, a zaledwie—sto lat, odkąd wymknęli się ze szkoły Francuzów, których wpływ mimo to do dziś dnia jest jeszcze widoczny; jednak niepodobna zaprzeczyć istnienia kultury niemieckiej, chociaż to stosunkowo kultura mloda, kultura, która dopiero rozwijać się zaczyna. Ktokolwiek ma zmysł dla zgodności, jaka panuje pomiędzy muzyką niemiecką a niemiecką filozofią; ktokolwiek przysłuchuje się harmonii, jaka istnieje pomiędzy muzyką niemiecką a poezją liryczną Niemców; ktokolwiek przypatruje się zaletom i brakom niemieckich sztuk pięknych, które to zalety i braki są wynikiem tych samych zasadniczych skłonności, jakie występują w całokształcie duchowego i uczuciowego życia Niemiec:—ten również z góry Niemcom jednolitej kultury nie odmówi. Więcej wątpliwym jest stosunek mniejszych państwewek, gdzie zależność od zagranicy częstokroć bywa zależnością w wyższej potędze.

Ten jednak punkt jest dla Nietzschego względnie mniej ważnym. Nietzsche jest przekonany, że wkrótce wybije godzina kultur narodowych, ponieważ blizkim jest czas, kiedy jedynie o europejskiej lub europejsko-amery-

kańskiej kulturze mówić będą. Dla niego faktem jest, że rozwinięte jednostki wszystkich krajów już dziś uważają się za Europejczyków, za rodaków, za sprzymierzonych, wierzy, że już przyszło stulecie sprowadzi wojnę o panowanie nad całą kulą ziemską.

A jeśli z wyników tej wojny zerwie się huragan, który, łamiąc, gnąc, zniszczy wszystkie próżności narodowe, cóż wtedy?

Wtedy—głosi Nietzsche—zgodnie z najwybitniejszymi Francuzami naszego wieku, wszystko zależy od tego, czy do owego czasu uda się karnie wychować pewien rodzaj rasy, złożonej z samych umysłów wybitnych, rasy, któraby natenczas centralną władzę objąć mogła.

Istotne nieszczęście polega więc nie na tem, iż dany kraj nie posiada jeszcze prawdziwej, jednolitej, skończonej kultury, ale na tem, że wszyscy przypisują sobie kulturę. I zwracając spojrzenie na Niemcy, pyta Nietzsche, jakim sposobem wywiązać się mogło tak wielkie przeciwieństwo jakiem jest brak istotnej kultury, a samozadawalające przekonanie posiadania kultury jedynie prawdziwej? Odpowiedź widzi w okoliczności, iż władza spoczęła w rękach ludzi, którzy nie znali ubiegłych stuleci; ludzi tych chrzci imieniem *filistrów wykształcenia* (1873).

Filister wykształcenia uważa swoje nieosobowe wykształcenie za właściwą kulturę; zasłyszawszy, że dowodem kultury jest jednolite piętno duchowe, wzmacnia się jeszcze w dobrem o sobie pojęciu, bowiem wokoło siebie widzi ludzi tego samego co on wykształcenia, zaś szkoły, wszechnice, zakłady artystyczne zastosowane są do jego potrzeb i urządzone wedle miary, odpowiadającej jego wykształceniu. Ponieważ więc wszędzie napotyka te same milczące udogodnienia na punkcie religii, moralności i literatury, na punkcie małżeństwa, rodziny, gminy i państwa, jest tedy przekonany, iż ta imponująca jednolitość — to kultura. Nie domyśla się, że to uporządkowane, ściśle ze sobą złączone filisterstwo, zasiadające przy biurkach i na

miejscach honorowych, żadną miarą nie stanowi jeszcze kultury dlatego, iż pomiędzy jego organami istnieje pewna wspólność działania.

Rodząc się, wchodzimy w społeczeństwo filistrów, wśród niego wzrastamy. Przyjmuje ono nas panującymi zdaniai, które sobie nieświadomie przyswajamy, albo też poglądami panującymi częściowo, które jednak natenczas są poglądami pewnych partyj — tj. opinią publiczną.

Jeden z aforyzmów Nietzschego brzmi: „Czem są opinie publiczne? Jest to zgnilizna prywatna.“ Zdanie to bezwarunkowo technie prawdą. W pojedynczych jednak wypadkach opinia publiczna może mieć pewną wartość. John Morley napisał o tem dobrą książkę. Wobec niektórych brutalnych wypadków łamania słowa i wiary, wobec niektórych brutalnie podłych gwałtów, zadanych prawom ludzkim, opinia publiczna czasem może stanąć niby potęga, która zasługuje na to, aby iść za nią. W pozostałych razach bywa zazwyczaj fabrykatem, gotowym do usług dla filistrów wykształcenia.

Na samym wstępie do życia młodzież spotyka się więc z różnymi mniej, lub więcej filisterskimi poglądami pewnych grup. Im więcej jednostka posiada danych do zostania prawdziwym człowiekiem, tym silniej sprzeciwia nakazowi pójścia za trzodą. Ale nawet gdy wewnętrzny głos powiada mu: Pozostań wiernym sobie! Bądź sobą! — małodusznie słucha tego wołania. Czyż posiada *siebie*? Nie wie o tem; nie zna siebie jeszcze.

Ogląda się za nauczycielem, za wychowawcą, za kimś, kto by go uczył nie czegoś obcego, a nauczył go zostać samym sobą, nauczył go zostać jednostką.

Żył w Danii mąż wielki, który z przekonywającą siłą zwracał się do współczesnych, namawiając, aby zostali jednostkami. Lecz w myśli Sörena Kierkegaarda ta zachęta nie żyła tak absolutnem, jak w jego mowie, życiem. Bo cel był wyznaczony. Mieli zostać jednostkami nie po to,

ażeby rozwinąć się w wolne indywidualności, lecz po to, aby na tej drodze stać się prawdziwymi chrześcianami.

Młodzieniec nowoczesny nie w tym celu dąży do zostania sobą, do znalezienia sobie mentora, aby natychmiast znowu rzec się swojej indywidualności. Z niepokojem czuje, iż pelen jest dogmatów. Jak znaleźć w sobie siebie, jak wykopać siebie z siebie samego? Powinien mu w tem pomódz wychowawca. Wychowawcą może być tylko oswobodziciel.

Takim oswobodzicielem — wychowawcą był dla Nietzschego Schopenhauer. Takiego wychowawcę — oswobodziciela znajdzie każdy, kto szuka, w osobistości, która w czasie jego rozwoju najsilniej oswobadzająco nań działa. Nietzsche powiada, że, gdy przeczytał pierwszą stronicę Schopenhauera, wiedział, iż czytać będzie wszystkie następne, zwracając uwagę na każde słowo, nawet na błędy, które spotka u tego autora. Każdy, kto ma duchowe dążenia, potrafi wymienić nazwiska autorów, których w ten sam czytał sposób.

Prawda, że Nietzschego, podobnie jak wszystkich dążących do wyzwolenia, czekał krok jeszcze jeden — należało się oswobodzić od oswobodziciela. W najdawniejszych jego dziełach znajdujemy pewne ukochane przez Schopenhauera wyrażenia, których później nie spotykamy już nigdy. Lecz oswobodzenie w danym wypadku biegnie po spokojnej linii rozwoju aż do samodzielności. W tem stadium Nietzsche zachowuje dla mistrza swego głęboką wdzięczność, podczas gdy w stosunku do Wagnera nastąpił silny przewrót, który sprawił, że Nietzsche jął odmawiać wszelkiej wartości tym właśnie dziełom, jakie dawniej cenił najwięcej.

W Schopenhauerze chwali jego wysoką uczciwość, obok której stawia chyba tylko jeszcze uczciwość Montaignea, — chwali jego jasność, stałość, jego czysty stosunek do społeczeństwa, państwa i religii państwowej. U Schopenhauera niema nigdzie ustępstwa, nigdzie — umizgu.

I Nietzsche wydziwić się nie może, iż Schopenhauer

wogóle zdołał żyć w Niemczech. Jeden z nowszych Anglików powiedział: „Shelley nie byłby mógł żyć w Anglii i rasa Shelleyów byłaby niemożliwą.“ Tego rodzaju umysły łamią się duchowo, wpadają w melancholię, w chorobę, wreszcie w obłąd. Spółczeństwo filistrów wykształcenia ciężkiem czyni życie ludziom niezwykłym. Przykładów znaleźć można mnóstwo w literaturach wszystkich krajów, kontrpróbą zawsze da się to stwierdzić. Wystarczy wspomnieć liczne talenty, które wcześniej lub później przeprosiły filistrów, uczyniły im ustępstwa, byle tylko mózdz istnieć. Ale napróżno, niszcząca walka zdradza się nawet u jednostek najsilniejszych — w rysach i zmarszczkach. Nietzsche cytuje zdanie doświadczonego dyplomaty, który, pobieżnie widziawszy Goethego, powiedział: „Voilà un homme qui a eu des grands chagrins“ i słowa Goethego, w których opowiadał przyjaciółom, co następuje: „Skoro w rysach naszych niepodobna zatrzeć śladów przebytych cierpień, przebytej działalności, niema dziwu, że wszystko, co z dążeń naszych pozostaje, te same nosi ślady.“ — A to mówi Goethe, komentuje Nietzsche, Goethe, na którego nasi filistrzy ukazują, jako na najszcześliwszego zpośród Niemców.

Jak wiadomo, Schopenhauer aż do ostatnich lat życia był samotnikiem. Nikt go nie rozumiał, nikt go nie czytał. Większa część pierwszego wydania dzieła „Świat jako wola i wyobrażenie” została rozprzedana na makulaturę. Książka ta ukazała się w r. 1819, przez trzydzieści lat nikt nie zwrócił na nią uwagi. Jeszcze w r. 1837-ym osobistość Schopenhauera w Danii tak mało jest znaną, że Paul Möller, poeta i myśliciel duński, który wcześniej czytał był Schopenhauera, uważa go za profesora berlińskiego, zaś w r. 1841-ym „Towarzystwo nauk” w Kopenhadze ku wielkiemu swojemu wstydowi odmawia mu nagrody za jedną z najślawniejszych jego prac.

Pogląd Taine'a, jakoby każdy wielki umysł był wykwarem swego stulecia, jakoby był dzieckiem tego stulecia,

nieświadomie je streszczał a świadomie winien był wyrażać takowe, jest dziś bardzo rozpowszechniony. Lecz mimo to, iż wielki umysł nie stoi poza pochodem historyi i opiera się zawsze na poprzednikach, to jednak myśl kielkuje w jedności, lub w kilku jednostkach, te zaś jednostki nie są rozproszonymi punktami wśród nizkiego tłumu, a są ludźmi wielkich zdolności, ludźmi którzy do siebie tłum przyciągają, a nie przez tłum bywają pociągani. To, co zwie się duchem czasu, powstaje przedewszystkiem w niewielkiej liczbie mózgowic.

Nietzsche, który prawdopodobnie wskutek wielkiego wpływu Schopenhauera, od samego początku silnie wierzy, że wielki umysł jest nie dzieckiem, ale pasierbem swego czasu, żąda od wybitnego wychowawcy, ażeby tenże wychowywał młodzież *przeciw czasowi*—i, jako przesłanka ogólnikowa—żądanie to jest bardzo uzasadnione, w każdym razie charakteryzuje autora.

Zdaje mi się, że nowe czasy wydały trzy zwłaszcza typy, jako przykłady do naśladowania. Przedewszystkiem człowieka Rousseau'a, tytana, który, *ciemieźzony i jarzmiony przez kasty wyższe*, podnosi się i w biedzie swojej wzywa pomocy świętej przyrody. Potem człowieka Goethego. Nie Wertera i pokrewne mu postacie rewolucyjne, pochodzące jeszcze od Rousseau'a, nie pierwotną postać Fausta, ale Fausta takiego, jaki się powoli, stopniowo z pierwszej modły rozwija. Jest to nie oswobodziciel świata, ale *obserwator świata*. Nie jest to działacz. Nietzsche przypomina słowa Jarna zwrócone przeciwko Wilhelmowi Meistrowi: „Jesteś przykrym, cierpkim, to bardzo pięknie i dobrze. Będzie jeszcze lepiej, kiedy staniesz się wreszcie zupełnie złym.”

Według zdania trzydziestoletniego Nietzschego typ Schopenhauera jest zachętą do *gwałtownego wybuchu gniewu w człowieku*. Taki gniew ma wpływać na zmianę stosunków ku lepszemu. Człowiek Schopenhauera dobrowolnie bierze na siebie takie cierpienie, *jakiem jest powiedzenie prawdy*.

Zasadniczą jego myślą jest: Życie szczęśliwe jest niemożliwym; najwyższym celem, który człowiek osiągnąć jest w stanie, to życie bohaterskie, tj. życie, w którym wśród największych trudności walczy się dla czegoś, co w ten lub inny sposób przyniesie pożytek ogółowi. Do tego, co jest prawdziwie ludzkie, wznieść nas mogą tylko prawdziwi ludzie, ci, o których zdawałoby się, że wyrosli wskutek naglej rysy w naturze, a więc myśliciele i odkrywcy, artyści i wytwórcy, ci wreszcie, którzy więcej czynią istotą swoją, aniżeli swoim działaniem: szlachetni, dobrzy w wielkim stylu, ci, w których działa geniusz dobroci.

Ci ludzie są celem historii.

Nietzsche ujmuje pogląd ten w następującą formułkę: „Ludzkość ustawicznie winna pracować nad tem, aby wydawać pojedynczych, wielkich ludzi—to, a nie coś innego zresztą, jest jej zadaniem“¹⁾. Jest to ta sama formułka, do której doszły i iune arystokratyczne umysły współczesne. I tak, Renan powiada niemal to samo: „W sumie celem ludzkości jest wydawanie wielkich ludzi... i tylko wydawanie wielkich ludzi; w ich rękach spoczywa przyszłe zbawienie“²⁾. I listy Flauberta do George Sanda świadczą o takim samym przekonaniu tego autora. Mówi np. „Jedynie rozsądnem jest i będzie panowanie mandarynów, z zastrzeżeniem, ażeby mandaryni ci coś umieli, albo raczej—umieli wiele... Mniejsza o to, czy kilku chłopów mniej lub kilku chłopów więcej będzie umiało czytać, mniejsza o to czy chłopci ci będą słuchali swego pastora, lub nie, ale jest rzeczą nader ważną, aby mogli żyć ludzie tacy, jak Renan i Littré i aby ich słuchano. Ocalenie nasze spoczywa teraz w rękach prawdziwej arystokracji“³⁾. Tak Renan, jak i Flaubert podpisałiby zasadniczą myśl Nietzschego,

¹⁾ Spostrzeżenia nie na czasie. Część III, str. 60.

²⁾ Renan, *Dialogues et fragments philosophiques*, str. 103.

³⁾ Flaubert, *Lettres á George Sand*, str. 139 i nast.

opiewającą, iż naród jest drogą, którą odbywa dodatkowo przyroda w celu wydania kilkunastu wielkich ludzi.

Lecz mimo to, iż zasadnicza ta myśl ma wielu rzeczników, nie jest ona jednakże myślą, panującą w filozofii europejskiej. W Niemczech np. Edward Hartmann myśli zupełnie odmiennie o celu historii. Wydaje mu się niewątpliwem, że historia, albo raczej proces światowy muszą mieć pewien cel i że cel ten jest negatywny, ponieważ wiek złoty jest w jego oczach tylko głupią utopią. Stąd jego fantazyje o zaniku świata, sprowadzonym dobrowolnie przez ludzi największych talentów. W związku z tym poglądem stoi też nauka, mówiąca, iż ludzkość wstąpiła obecnie w fazę wieku męzkiego, że więc znajduje się ponad stopniem rozwoju, na którym potrzebowała geniuszów.

Wobec tego poglądu o procesie światowym, którego celem jest zniszczenie albo zbawienie, wybawienie cierpiącego bóstwa od istnienia, Nietzsche występuje trzeźwo, racjonalnie z prostą wiarą w to, iż cel ludzkości nie tkwi w nieskończoności, a najpewniej leży w jej najwyższych jednostkach. Nie objaśnia jednak zasadniczego pytania: czy ci najwięksi ludzie nie mają znowu celów, które nie koniecznie ograniczać się muszą na uczuciu samozachowania.

To jednak jest ostateczną jego odpowiedzią na pytanie: co to jest kultura? Bo na owym stosunku opierają się: zasadnicza myśl kultury oraz obowiązki, które takowa na jednostkę wkłada. Wkłada na nią obowiązek samoczynnego wejścia w pewien stosunek z wielkimi ideałami ludzkimi. Zasadniczą jej myślą jest wskazanie zadania życiowego każdej jednostce, chcącej dla niej pracować i do niej należeć, zadanie to polega na staraniu o wydanie myślicieli i artystów, ludzi kochających prawdę i piękno, polega na staraniu o wydanie indywidualności czystych i dobrych, a więc na dążeniu ku wydoskonaleniu natury.

Kiedy panuje stan kulturalny? Wtedy, gdy ludzie, członkowie pewnego społeczeństwa wciąż pracują nad umo-

żliwieniem istnienia wielkich jednostek. A jakież stan najwięcej od stanu kulturalnego jest oddalonym? Ten, w którym ludzie instynktownie i siłą zjednoczoną utrudniają wypływanie wielkich jednostek, poczęści przeszkadzając uprawie gleby, koniecznej dla wzrostu geniusza, poczęści zaś zwalczając upornie wszystko, co jako genialne wśród nich się ukaże. Taki stan bardziej aniżeli barbarzyństwo od kultury jest odległym.

Lecz czyż stan podobny istnieje?—zapyta ten lub ów. Większa część małych ludów mogłaby wyczytać sobie odpowiedź z historii swoich krajów. W miarę tego, jak „wysztalcenie“ wzrasta, zauważyć można, iż wytwarza się tam atmosfera, wśród której geniusz istnieć nie jest w stanie. Jestto objaw tym groźniejszy, że zdaje się, iż w obecnym czasie wśród ras, które między siebie podzieliły władzę nad kulą ziemską, związki państwowe, składające się z kilku lub kilkunastu milionów, rzadko okazują się dość liczne dla wytworzenia umysłów pierwszorzędnych. Zdaje się, jakoby geniusze dystylowały się dopiero z masy trzydziesto — lub czterdziesto milionowej. Z tej przyczyny mniejsze społeczeństwa tym usilniej pracować winny nad rozwojem kultury.

W nowszych czasach przyzwyczajono się do myśli, iż cel, do którego zdążać należy, zwie się szczęściem; jest to szczęście ogółu, albo przynajmniej większości. Rzadziej rozważa się, na czem właściwie szczęście to polega, a jednak trudno pominąć nasuwające się pytanie, pytanie: czy rok, dzień, godzina spędzona w rajku nie zawiera więcej szczęścia, aniżeli okres życia — na zapiecku. Lecz mniejsza o to. Mimo popularności poglądu, iż należy nieść ofiary całemu krajowi, tłumom, myśl, że jednostka istnieć by powinna dla innych jednostek, że ma obowiązek poświęcenia im swego życia, gwoli postępu kultury, — myśl ta wydaje się niedorzeczną. Lecz może owa największa suma szczęścia, którą, wedle etyki Benthama-Milla, należałoby zapewnić największej sumie ludzi, da się wogóle osiągnąć tylko

przez pojedyncze wielkie indywidualności i kwestyę kulturalną, opartą na pytaniu, w jaki sposób życie jednostek otrzymuje najwyższą wartość i znaczenie największe, rozwiązaćby należało odpowiedzią: w ten sposób, iż osnuwa się takowe na dążeniu ku pożytkowi najrzadszych i najcenniejszych okazów rodu ludzkiego. Tak więc jednostka najwięcej przyczynia się do nadania wartości życiu większej części ludzi.

Tak zwana instytucja kulturalna jest dzisiaj najczęściej organizacją, na podstawie której działa ściśle koło inteligentów, usuwając na stronę wszystkich samotnych i opornych, wszystkich tych, którzy do wyższych zdążają celów; dlatego zazwyczaj brak i uczonym zmysłu dla powstającego geniuszu i uczucia dla wartości współczesnego i dążącego geniuszu. Dlatego też, mimo niezaprzeczonych i nieustających postępów we wszystkich dziedzinach techniki i nauk fachowych, warunki powstawania wielkości poprawiły się tak mało, że niechęć do genialności raczej wzrosła, niż zmniejszyła się.

Od naszych form społecznych indywidualności wybitne niewiele spodziewać się mogą. Rzadko na dobre im wyjdzie służba u form tych przyjęta; na dobre wyjdzie im z pewnością tylko niezależność, którą one dadzą. Tylko prawdziwa kultura może przeciwdziałać przedwczesnemu znużeniu i wycieńczeniu jednostek wybitnych, może ustrzedz je od niszczącej walki z filistrami wykształcenia.

Wartość Nietzschego polega na tem, iż on sam jest właśnie takim krzewicielem kultury, jest umysłem, który sam niezależnym będąc, innym mówił o niezależności, dla innych zostać mógł ową oswobodzającą potęgą, jaką dla niego, w młodości, był Schopenhauer.

II.

Z utworów młodości Nietzschego cztery noszą wspólny tytuł: „Spostrzeżenia nie na czasie” (Unzeitgemässe Betrachtungen), tytuł charakterystyczny ze względu na wcześniej powzięte postanowienie autora pójścia przeciw prądowi.

Jedną z dziedzin, na której Nietzsche jął zwalczać panujący duch czasu w Niemczech, jest dziedzina wychowania. W nieokreślony sposób potępił całe historyczne wychowanie, stanowiące chlubę Niemiec, a uważane prawie powszechnie za bardzo pożądane.

Zasadnicza jego myśl brzmi: Swobodny oddech i śmiała wola teraźniejszego pokolenia są hamowane przez zbyt długą przeszłość, którą pokolenie to, niby kulę u nogi, wlec za sobą musi. Jest zdania, że wychowanie historyczne stanowi dla pokolenia obecnego zarówno przeszkodę w działaniu jak i w używaniu, ponieważ jednostka taka, która doraźnie zorientować się i żyć w niem nie potrafi, ani sama szczęścia nie zazna, ani nie zdziała niczego, coby innych uszczęśliwić mogło. Bez zdolności do niehistorycznego czucia niema szczęścia. I podobnie każde działanie wymaga zapomnienia, albo raczej nieświadomości tego, co minęło. Zapomnienie, niehistoryczność—to niby powietrzna powłoka, mgła, w której jedynie powstać może życie. Dla lepszego zrozumienia—powiada Nietzsche—pomyślcie sobie młodzieńca, przejętego namiętnością do kobiety, albo męża, pałającego namiętnością dla jakiegoś celu. Dla obu przestaje istnieć to, co poza nimi leży, a jednak to stadyum, stadyum zupełnie niehistoryczne, jest ośrodkiem, w którym zaczyna kiełkować i spełniany bywa każdy czyn, każde wielkie działanie. Analogicznie istnieje, według Nietzschego, pewien stopień wiedzy historycznej, niszczącej każdą ludzką siłę działania i zgubnej dla twórczej siły narodu.

W rozumowaniu tem czuć uczonego filozofa, którego spostrzeżenia skierowane były przeważnie na uczonych i artystów niemieckich. Bo nedorzecznem byłoby twierdzenie, opiewające, iż nadmiar historycznego wykształcenia może być szkodliwym dla niemieckiego stanu kupieckiego lub chłopskiego, dla wojsk niemieckich lub niemieckich przemysłowców. Jednakowoż zło, które Nietzsche wskazuje, jest nawet dla niemieckich poetów, artystów i badaczy tego rodzaju złem, że nie usunie go samo zniesienie historycznego nauczania. Ci, których popęd twórczy zamilkł lub zanikł pod wpływem wiedzy historycznej, z pewnością byli już z natury swojej tak bezsilni i do czynów niezdolni, że twórczość ich nie byłaby wzbogaciła świata. Nadto paraliżująco działa na nich nie tyle jednolita suma martwych wiadomości historycznych (o czynnościach rządu, politycznych fortelach, o czynach wojennych, o rodzajach stylów w sztuce itd.) ile zaznajomienie się z pojedynczymi wielkimi umysłami przeszłości; w porównaniu z czynami owych ludzi wszystko, cokolwiek człowiek zdziałać jeszcze może, wydaje się tak nikłym, iż obojętnem jest, czy praca jego ujrzy światło dzienne lub nie. Sam Goethe może o rozpacz przypawić początkującego poetę niemieckiego. Lecz taki czciciel bohaterów, jak Nietzsche, dla konsekwencji nie powinienby pragnąć zmniejszenia znajomości z umysłami największymi.

Brak odwagi artystycznej i śmiałości ducha inne, głębsze prawdopodobnie ma przyczynę, przedewszystkiem zaś przyczyną taką jest rozcząstkowanie się osobowości, wynik nowoczesnego porządku społecznego. Ludzie silni znoszą silną dozę historii, nie stając się przeto do życia niezdolnymi.

Zajmującym i charakterystycznym dla duchowego stanowiska Nietzschego jest atoli jego badanie kwestyi: w jakim stopniu wogóle życie z historii korzystać może. Według jego poglądu, historia właściwą jest dla tego, kto stacza wielką walkę, potrzebuje zatem wzorów, nauczycieli, po-

cieszycieli, których pomiędzy współczesnymi nie znajdzie. Bez historii nie posiadalbym żywego, jasnego obrazu wielkich chwil wielkich ludzi, chwil, których pochod trwa przez tysiące wieków. Tak np. ktoś, kto widzi, że kultura Odrodzenia dokonana została przez stu zaledwie ludzi, może nabrać przekonania, iż stu ludzi wytwórczych, wychowanych w nowym duchu, zdoła położyć koniec iustytucyi filistrów wykształcenia. Zgubną natomiast stać się może historia w rękach ludzi nieplodnych. Pędzą np. ludzi o nieutralnym jeszcze umyśle do siedzib sztuki, w których tracą odwagę. Według zdania Nietzschego historia, we wszystkich swoich przejawach, może uczynić człowieka do życia niezdatnym: Historia *monumentalna* wprowadza w błąd, ucząc, jakoby istniały pewne, wciąż powtarzające się konstelacye, tak że coś, co kiedyś było możebue, możebue jest i teraz wśród okoliczności zupełnie odmiennych; historia *antykwarjalna* budzi nabożeństwo dla wszytkiego, co jest stare, co minęło, wskutek czego ubezwładnia działającego, sprawiając, iż bądź takie, lub inne nabożne dla przeszłości uczucia obrażać musi; wreszcie historia *krytyczna* przygnębia człowieka, uwidoczniając, że te właśnie błędy przeszłości, ponad które wznieść się pragniemy, jako dziedzictwo i wrażenia z lat dziecińczych w krwi nosimy, tak że żyjemy wciąż w wewnętrznej walce między naszą starą a nową naturą.

Ten punkt, obok innych wyżej przytoczonych, jest ostatnią instancją ataków Nietzschego, skierowanych przeciwko ułomności nowoczesnego wykształcenia. W jego oczach smutnym jest objawem fakt, iż „wykształcenie” i „wykształcenie historyczne” uważane bywają jako synonimy. Zapomniano zupełnie, powiada, że wykształcenie winno być tem, czem było u Greków: bodźcem, zdolnością do postanowienia; dzisiaj uważają wykształcenie za coś, co wypełnia wnętrze, ponieważ jest martwą, wewnątrz ukrytą warstwą, nie oddziaływającą na sw ego posiadacza. Ludzie najwięcej „wykształceni” — to słowniki konwersacyjne.

Działając, idą za ogólnie przyjętą regułą konwenansu, albo też za płytką brutalnością.

Z temi spostrzeżeniami, dotyczącemi ogólnego stanu, łączy się w dalszym ciągu skarga, która zwłaszcza w nowoczesnych Niemczech zabrzmiać musiała; skarga nad przygnębieniem, jakie na świadomość epigonów wywiera wielkość historyczna, budząc przekonanie, iż epigon, jako lato-rośl późna, jest marnym plodem większej epoki, jest jednostką, która wprawdzie może uczyć się historii, lecz nigdy historii nie stworzy.

Nawet filozofia, skarży się Nietzsche, spoglądając z ukosa na uniwersytety niemieckie — nawet filozofia przekształciła się raczej w historię filozofii, w opowiadanie o tem, co wszyscy o wszystkim myśleli. Różne narody chępią się tem, iż posiadają wolność myślenia. W rzeczywistości jest to bardzo ciasna swoboda. Wolno myśleć na sto sposobów — działać natomiast wolno tylko na jeden sposób — i to jest stan, który nazywają stanem wykształcenia, a który istotnie jest tylko formą, „w dodatku złą formą, uniformem.”

Nietzsche występuje przeciwko pogładowi, według którego świadomość nasza przyjmuje wykształcenie historyczne, jako wygłaszające jedynie sprawiedliwe sądy. Mamy sympatyę dla historyka, dążącego do czystego poznania, z którego nic nie wynika. Lecz istnieje wiele prawd obojętnych, i nieszczęściem jest, skoro całe bataliony badaczy zajmują się ich wstrząsaniem, nawet w tym razie, kiedy ciasne te umysły są charakterami uczciwymi. Historyka, który mierzy przeszłość miarą ulubionych poglądów epoki współczesnej, uważa się za historyka obiektywnego, zaś tego, który wspomnianych poglądów za wzór nie przyjmuje — za subiektywnego. Uważa się człowieka, któremu przeszłość jest zupełnie obojętną, za najbardziej powołanego do przedstawienia pewnego momentu owej przeszłości. Lecz ten tylko pojmuje przeszłość, kto nad gmachem przyszłości pracuje, a historia tylko natenczas może podtrzy-

mywać i rozbudzać instynkty, skoro przekształconą zostanie na dzieło sztuki.

Dzisiejsze wychowanie historyczne daje taką moc wrażeń, że następstwem jego jest tępość, uczucie stare, w starym zrodzone narodzi—mimo to, że od początku naszej ery nie dzieli nas jeszcze trzydzieści okresów życia ludzkiego, okresów, obliczanych po siedmdziesiąt lat każdy. Z niem łączy się też potworna, bałwochwalcza wiara w wartość historyi. Ustawicznie powtarza się zdanie Schillera: „Historja świata jest sądem świata,“ tak, jak gdyby istnieć mógł inny jeszcze sąd świata, prócz myśli; i pogląd Hegla na historyę, uparcie uważający takową za coraz wyraźniejsze objawianie się bóstwa, z tą tylko różnicą, że stopniowo przemienia się w czysty podziw dla wyników, w tolerowanie każdego bodaj najbrutalniejszego faktu. Lecz wielkość nie ma wspólnego z rezultatem i nie — ze szczęśliwym wynikiem. Demosteues, który mówił napróżno, jest większy od Filipa, który zawsze zwyciężał. Dzisiaj, powiada Nietzsche, fakt spełniony uważany jest za rzecz w porządku; nawet, gdy geniusz umiera w kwiecie lat, ludzie znajdują dowody na to, że umarł we właściwym czasie. A tę odrobinę historyi, którą posiadamy, zwa „procesem światowym,“ łamią sobie głowy nad jego prapoczątkiem i celem ostatecznym—co chyba jest stratą czasu. Po co jesteś, myśli Nietzsche, podobnie jak S. Kierkegaard, tego nikt w świecie z góry powiedzieć ci nie może; lecz skoro już jesteś, staraj się nadać sens twojemu istnieniu, stawiając sobie cel wysoki, szlachetny—wedle sił twoich.

Dla arystokratycznej tendencyi Nietzschego, później tak wyraźnej, charakterystyczną jest żarliwość, z jaką występuje przeciw względom nowoczesnej historyografii wobec mas. Dawniej, rozumuje, pisywano historyę z punktu widzenia władców, zatrzymując się wyłącznie na tychże, mimo to, że częstokroć były to osobniki najpospolitsze i najgorsze. Obecnie piszemy historyę z punktu widzenia mas. Dla Nietzschego masa nie jest 1+1+1... (aż do

liczby stanowiącej całokształt), ale jest $1+1+1...+x$ to jest zwierzęcość, rozwijająca się w jednostkach wskutek tego, że stają się masą. W ten sposób pojęte, masy w oczach Nietzschego są albo kopiami wielkich osobistości, kopiami złemi, zamazanemi, zrobionemi z lichego materiału, albo są oporem przeciwko wielkim ludziom, albo wreszcie narzędziem w rękach „wielkich.” Zresztą są materiałem dla statystyki, która w instynktach mas, w naśladowaniu, lenistwie, głodzie i popędzie płciowym znajduje tak zwane prawa historyczne. Natenczas mianem wielkości darzy się to, co przez długi okres czasu masę taką w ruch wprawiało. I tę wielkość chrzci się imieniem potęgi historycznej. Tak np. kiedy niedołączna masa przyswaja sobie taką lub inną ideję religijną, albo też w miarę swoich potrzeb broni takowej, wlokąc ją za sobą przez wieki całe, natenczas wynalazca tej idei otrzymują przydomek wielkiego. Świadcstwo tysięcyleci przemawia za tem—powiadają. Ale—i oto myśl wspólna Nietzschemu i Kierkegaardowi—rzeczy najszlachetniejsze, najwyższe nie działają wcale na masy, ani doraźnie, ani później. Dlatego historyczne szczęście, uporność, trwałość jakiejś idei raczej ujemnie, nie zaś dodatnio świadczą o jej twórcy.

Jako przykład faktów historycznych, które udały się najzupełniej, przytaczają nader chętnie reformację. Nietzsche zbija doniosłość tego powodzenia nie za pomocą zwykle cytowanych faktów, a więc nie wylicza wczesnego zeświezczenia reformacyi, kompromisu Lutera z władcami, korzyści, jaką upatrywali książęta w uwolnieniu się od przewagi kościoła, w zapewnieniu sobie dóbr kościelnych i poddańczych oraz zależnych klechów, na miejsce dawnych wolnych i od władzy państwowej niezależnych księży. Widzi główną przyczynę powodzenia reformacyi w braku kultury wśród plemion północno-europejskich. Usiłowanie utworzenia w starożytności nowych greckich religii nie udało się kilkakrotnie, mimo to, że ludzie jak Pytagoras, Plato, a może i Empedokles posiadali przymioty założycieli re-

ligii, indywidualności były zbyt różne na to, aby przydać im się mogło przeciętne wskazanie wiary i nadziei. Że więc na północy reformacya Lutra przyjęła się, jest dowodem, że kultura Północy niżej stała od kultury południowo-europejskiej. Albo ślepo słuchano, jak np. w Skandynawii, wyroków wyższych, albo też, kiedy przewrót był rzeczą sumienia, sumienie to wykazało, jak nieindywidualną jest ludność, jak jednostajną w swoich duchowych potrzebach. Podobnie pierwotne nawrócenie pogańskiej starożytności udało się tylko wskutek obfitego zmieszania się krwi rzymskiej z krwią barbarzyńską. Nowa nauka została narzuconą panom świata przez barbarzyńców i niewolników.

I oto czytelnik ma próbki argumentów, na których opiera Nietzsche twierdzenie, iż historia, jako historia, nie daje młodym pokoleniom wzmacniających żywiołów wychowawczych; tylko ten, kto poznał życie i przygotowany jest do działania, potrzebuje historii i umie z niej użytkować. Innych historia uciska, czyni ich nieplodnymi, darząc ich uczuciem epigonów i skłaniając do hołdowania powodzeniu we wszystkich dziedzinach.

Polemika Nietzsche'go w tej kwestyi jest polemiką, skierowaną przeciw wszelkiemu optymizmowi historycznemu, natomiast energicznie odwraca się od zwykłego pesymizmu, który, według jego zdania, rodzi się z degeneracyi, ze zwyrodniałych i osłabionych instynktów. Jako młodzian marzy o zwycięskim zaprowadzeniu kultury tragicznej, niesionej przez podrastające, nieustraszone pokolenie, w którym odrodziłyby się mogła starożytność grecka. Porzuca pesymizm Schopenhauera, bo wstrętnym mu jest ascetyzm: lecz szuka pesymizmu zdrowia, pesymizmu, który wypływa z nadmiaru siły i sądzi, że taki pesymizm cechował Greków. Rozwinął ten swój pogląd w uczonym, głębokim utworze z lat młodzieńczych: „Narodziny tragedyi albo Helenizm i pesymizm,” w którym to dziele stwarza dwa nowe

określniki: „appolinowy” i „dyonizyjski:” Dwa bóstwa greków, Apollo i Dyonizios, oznaczają przeciwieństwo pomiędzy sztukami pięknymi i muzyką. Pierwszy odpowiada snowi, drugi — upojeniu. Postacie boskie poraz pierwszy ukazały się człowiekowi we śnie; sen jest światem pięknego pozoru. Gdy natomiast spojrzymy w najgłębsze głębie duszy ludzkiej, gdy spojrzymy w sferę myśli i fantazyi, spotykamy się ze światem grozy i zachwytu, wchodzimy w państwo Dyoniziosa. W górze panuje piękno, mara, granica, pod niemi jednak swobodną falą płynie nadmiar natury, jako rozkosz i męka. Patrząc na ten pogląd z punktu widzenia wyższego stopnia rozwoju Nietzsche’go, widzimy zasadniczy motyw tego badawczego pogłębienia się w greckiej starożytności. Już podówczas znajduje w tem, co za moralność uchodzi, zasadę skarlówacania wszystkiego wobec natury, szuka więc zasady wręcz przeciwnej i upatruje ją w zasadzie czysto artystycznej, którą nazywa „dyonizyjską.“

Psychologicznie rzecz biorąc, tu już wyraźnie widzimy główne rysy tego autora. Jakaż to natura z tak dziką nienawiścią prześladowuje filisterstwo, sięgając aż do Dawida Straussa? Oczywiście — natura artystyczna! Jakiż to autor z tak głębokiem przekonaniem ostrzega przed niebezpieczeństwami wykształcenia historycznego? Oczywiście — filolog, który niebezpieczeństwa tego doświadczył sam na sobie, sam widział się zagrożonym możliwością zostania epigonem, sam bliskim był przejęcia się czią dla powodzenia historycznego. Cóż to za istota, określająca tak namiętnie kulturę, jako kult geniusza? To pewnie nie natura Eckermanowska ale marzyciel, który początkowo zdecydował się był słuchać tam, gdzie rozkazywać nie miał prawa, który jednak rychło uświadomił sobie własny swój popęd do władzy i zawczasu pojął, iż ludzkość daleką jest jeszcze od obojętności dla przeciwieństwa, które brzmi: słuchać i rozkazywać. Wystąpienie Napoleona uważa, podobnie jak wielu innych, za dowód, świadczący o tem, że na

widok jednostki, która wreszcie znowu rozkazywać potrafi, tysiące serc zadrgało radośnie.

Lecz w dziedzinie moralności posłuszeństwa nie zaleca. Przeciwnie, zgodnie ze swoim usposobieniem, wywodzi niedołężność i niskość naszej nowoczesnej moralności stąd, iż takowa jako najwyższe przykazanie stawiała posłuszeństwo, nie zaś zdolność samodzielnego przepisywania sobie moralności.

Szkoła wojskowa oraz udział w wojnie odkryły Nietzschemu prawdopodobnie jakieś cechy twarde, męskie w nim samym, budząc w nim wielki wstręt dla zniechęcałości, rozpieszczenia. Z niechęcią odsuwa się od moralności litościowej filozofii Schopenhauera oraz od romantyczno-katolickich motywów muzyki Wagnera, którym początkowo hołdował. Uznał, że w fantazyi swojej urobił obu tych mistrzów według własnych potrzeb, pojął doskonale przejawiający się w tem instynkt samozachowawczy. Umysł dążący naprzód przygotowuje sobie pomocników, którzy mu są potrzebni. Tak więc poświęcił dzieło swoje: „O tem co jest ludzkie, zanadto ludzkie“ wydane w stułetnią rocznicę śmierci Woltera, „umysłem wolnym“ epoki współczesnej; wymarzył sobie sprzymierzeńców, których w życiu nie spotkał jeszcze.

Ciężka, bolesna choroba, której pastwą staje się od trzydziestego drugiego roku życia, która skazuje go na długoletnią samotność, oswobadza go od wszelkiego romantyzmu i od wszelkich więzów uczuć dla tradycyi. Odwodzi go od pesymizmu, bo dumna jego myśl powiada: „Cierpiący nie ma prawa do pesymizmu.“ Choroba ta czyni go filozofem, w ścisłym tego słowa znaczeniu. Myśl jego mknie wśród pytań po zakazanych drogach: to uchodzi za wartość czyżby nie można jej zmienić. To uważane bywa za dobro—czyż to nie jest raczej zło? Czyż nie przypadła nam rola oszukanych? I to oszukanych oszustów?..

I tak z długiej choroby wznosi się namiętne pragnienie zdrowia, radość, budząca się w sercu człowieka, który

powraca do zdrowia, radość z powodu życia, światła, ciepła, radość z powodu lekkości i swobody ducha, z powodu szerokiego poglądu i wielkich widnokręgów myśli, z powodu widzenia „nowych jutrzni,” z powodu zdolności upostaciowania, z powodu siły poetyckiej, I Nietzsche wstępuje w fazę wysokiego samopoczucia, w stan ekstatyczny długiej, nieprzerwanej twórczości.

III.

Ani to możliwe; ani potrzebne żeby rozpatrywać tu cały długi szereg dzieł Nietzschego. Kto chce zwrócić uwagę na mało dotychczas czytowanego autora, winien en relief przedstawić wszystkie jego najodrębniejsze myśli i wyrażenia, tak, aby czytelnik z łatwością urobił sobie obraz autora, jako umysłu i myśliciela. W danym razie okolicznością utrudniającą zadanie jest to, że Nietzsche myśli w aforyzmach, okolicznością natomiast zadanie ułatwiającą—to, że ma zwyczaj uwypuklać swoje myśli w ten sposób, iż nabierają fizyognomii paradoksalnej.

Angielska moralność utylitarna nie przyjęła się w Niemczech; pomiędzy żyjącymi myślicielami przedstawicielami jej są chyba tylko Eugeniusz Dühring i Fryderyk Paulsen. Edward von Hartmann w dziele: „Fenomenologia świadomości etycznej,” usiłował przedstawić niemożliwość jednoczesnej pracy dla postępu kultury i szczęścia ludzkiego. Nietzsche znajduje nowe trudności w badaniu pojęcia „szczęście.” Moralność utylitarna dąży do tego, aby dać ludziom możliwie dużo zadowolenia i możliwie mało niezadowolenia. Lecz gdy szczęście i ból tak są ze sobą związane, że ten, kto chce mieć możliwie wielką sumę zadowolenia, musi zgodzić się na stosunkową ilość niezadowolenia,—cóż wtedy. Clärchen śpiewa; „Niebiańską przejęta

radością, smutkiem przejęta śmiertelnym.⁷ Kto wie, czy druga część zdania nie warunkuje pierwszej? Starcy wierzyli w to i wymagali, ażeby w celu uniknięcia męczarni żądać od życia możliwie najmniej zadowolenia. Oczywiście i dzisiaj niewiele obiecuje się ludziom uciechy, skoro chce się ich uchronić od wielkich cierpień.

Jak widzimy, Nietzsche przerzuca kwestyę na najwyższą dziedzinę duchową, bez względu na to, że nieszczęście najniższe i najpowszechniejsze: głód, degeneracja fizyczna i nadmierna, zgubna dla zdrowia praca nie dają równoważników szczęścia. Gdyby nawet wszystką rozkosz drogo trzeba było okupywać, to jeszcze nie dowód, że każde cierpienie bywa zrównoważonem i usuniętem przez wielką rozkosz.

Zgodnie ze swoim kierunkiem duchowym arystokratycznym Nietzsche atakuje dalej formułkę Benthama: „Możliwie wielkie szczęście dla możliwie wielkiej liczby ludzi.” Pierwotnie ideałem było stworzenie szczęścia dla wszystkich ludzi. Ponieważ tego ideału nie urzeczywistniono, więc zasada została ograniczoną, według wyżej przytoczonej modły. Ale dlaczego — szczęście dla największej ilości ludzi? Możnaby sobie pomyśleć: najlepszych, najszlachetniejszych, najgenialniejszych i zapytać należy — czy średni dobrobyt i średnie zadowolenie lepsze są od owej nierówności warunków życiowych, od owej nierówności, której żądło kulturę do ciągłego wznoszenia się przymusza.

Nietzsche ma może w tym względzie słuszość, tym jednak argumentem nie zwalczy zasady utylitarnej w moralności. Zbyt ciasno bierze pojęcia: zadowolenie i szczęście. Jeżeli postęp kulturalny w pochodzie swoim niszczy nawet czasem szczęście jednostek, to jednak ostatecznie zdąża do tego, aby wzmódcz szczęście ogółu. Tak nazwane szczęście dzikich nie tylko nie jest najwyższem, ale nawet prawdziwem szczęściem nie jest. Można nazwać stan wyższy szczęściem, można go nazwać inaczej: faktem jest, że

wyższa wrażliwość nawet i na ból nie jest zbyt wysoką ceną, gdy idzie o podwyższenie treści życia.

Podobnie i pogląd Nietzschego na wielkie osobniki, jako na cel historyi, nie zbija zasadniczo teorii moralności utylitarnej. Nie hołduję wprawdzie pogładowi, jakoby osobnik był tylko środkiem dla osiągnięcia celu, albo — sługą był ludzkości. Wielka jednostka jest o tyle sama w sobie celem, o ile przedewszystkiem siebie zadowolnić chce i musi. (Goethe albo Leonardo). Ale tem nie mniej przez to właśnie wytwarza coś, co w jakikolwiek sposób przydać się może niezliczonym pokoleniom.

Ważniejszą jest polemika Nietzschego, skierowana przeciw moralności abnegacyjnej. Uczą samozaparcia się. Być moralnym — znaczy być niesamolubnym. Dobrym jest, kto nie jest samolubnym — mówią. Ale co znaczy: dobry? dobry dla kogo? Nie dla tego, kto się poświęca, ale dla bliźniego. Kto wielbi cnotę samozaparcia, wielbi coś, co na dobre wychodzi społeczeństwu, lecz szkodzi jednostce. A ten bliźni, którego winno się kochać bezinteresownie, sam bezinteresownym nie jest. Zasadniczą sprzecznością tej moralności jest to, że żąda abnegacyi własnego ja na korzyść drugiego ja.

Dla Nietzschego istotna, nieoceniona wartość każdej moralności polega na tem, że jest ona długotrwałym przymusem. Podobnie jak język zyskuje siłę i swobodę wskutek metrycznego przymusu; podobnie jak wszystko, co jest swobodą, subtelnością w sztuce, muzyce, tańcu itd. powstało na mocy pewnych praw, tak i natura ludzka wskutek przymusu wkracza na drogę rozwoju. To jednak nie jest gwałtem, naturze zadany; to właśnie jest naturą.

Idzie o to, aby słuchano długo i w jednym kierunku. Masz słuchać — kogokolwiek ale długo, w przeciwnym razie zginiesz: oto co zdaje się być moralnem przykazaniem natury. Nie jest to przykazanie kategoryczne (jak twierdzi Kant), ani też przykazanie, zwrócone ku jednostkom (natura nie dba o jednostkę) lecz nakaz, który

zdaje się stosować do ludów, stanów, wieków, ras, nawet do ludzkości całej. Natomiast każda moralność, zwrócona ku jednostce, gwoli jej własnego dobra i szczęścia, jest — z tego punktu widzenia — tylko przepisem mądrego postępowania, receptą przeciwko namiętnościom, jest niedorzeczną co do formy, ponieważ zwraca się do wszystkich i uogólnia to, czego uogólniać niedodobna. Kant dał ludziom wskazówkę, dając kategorię rozkaznik. Lecz wskazówka ta złamała się w dłoniach naszych. Na nie się nie zda, skoro powiedzą nam: „Czyń tak, jak czyniliby inni w podobnym razie?” Bo wiemy, że niema i nie może być czynów równych, że każdy czyn jest w swoim rodzaju jedynym, tak, że wszystkie przepisy stosują się tylko do zewnętrznej strony czynu.

Lecz głos i sąd sumienia? Trudność tkwi w tem, że posiadamy sumienie, sumienie intelektualne — poza moralnem. Odkryliśmy, że sąd sumienia X wypływa z jego popędów, sympatyj, antypatyj z doświadczenia, albo z braku doświadczenia. Uznajemy, że nasze poglądy o tem, co jest dobre lub złe, nasze moralne wartościowania silnemi są dźwigniami tam, gdzie idzie o czyn; lecz musimy zacząć od sklarowania naszych zapatrywań, musimy sobie samodzielnie stworzyć tablice wartości.

Co się zaś tyczy moralizowania wobec wszystkich, to jest ono w równym stopniu puste, jak moralne plotki towarzyskie. Nietzsche radzi moralizatorom, ażeby, zamiast zajmowania się wychowaniem rodu ludzkiego, poszli raczej za przykładem pedagogów siedemnastego i ośmiastego stulecia, którzy to pedagogowie cały zasób swoich sił zśrodkowywali w dążeniu do wychowania jednego osobnika. Ale zazwyczaj moralizujący krzykacze sami są ludźmi niewychowanymi, zaś dzieci ich rzadko wnoszą się ponad przeciętną miarę moralną.

Kto czuje, że w głębi swojej istoty różnym jest od innych, sam sobie prawodawcą być pragnie. Bo istnieje jeden warunek konieczny: nadanie stylu własnemu chara-

cterowi. Sztukę tę uprawia, kto, badając silne i słabe strony swojej natury, to lub owo z niej usuwa, a co zatem, wskutek codziennej wprawy i wywalzonego przyzwyczajenia przyswaja jej nowe rysy, które stają się drugą jego naturą; taki osobnik poddaje się więc przymusowi w tym celu, aby powoli, stopniowo nagiąć swoją naturę pod własne swoje prawo. Tylko takim sposobem człowiek osiągnąć może zadowolenie z samego siebie, i tylko takim sposobem staje się znośnym dla innych. Bowiem osobniki niezadowolone i nieszczęśliwe mszczą się zazwyczaj na innych. Sami piją jad ze wszystkiego, ze słabych swoich zdolności, z małych swoich środków, żyjąc w ciągłym pragnieniu zemsty wobec tych, w których istocie przeczuwają harmonię. Ludzie ci wciąż mają na ustach cały słownik moralny: etyka, powaga, czystość, pragnienia ideału; wciąż w sercach tych huczy zazdrość w stosunku do osobników, które osiągnęły równowagę i, co zatem, mogą używać.

Przez długie tysiącolecia moralność nważaną była za posłuszeństwo wobec panujących obyczajów, za cześć dla odziedziczonych przyzwyczajzeń. Wolny, oryginalny człowiek był niemoralnym, bo zrywał z tradycją, dla której wszyscy inni zabobonna żywili trwogę. Częstookroć osobnik taki sam siebie jał uważać za niemoralnego, i ogarniał go natenczas ten sam lęk, który budził w otoczeniu. I z tego, wszyscy ci, którzy należeli do plemienia, nieświadomie wysnuli ludowy morał moralności z przyzwyczajenia, wciąż znajdując przykłady i dowody, stwierdzające, iż między winą a karą istnieje uznany stosunek: Jeżeli kto postępuje tak i tak - źle mu się wiedzie.—Ponieważ zaś człowiekowi częstookroć źle się wiedzie, więc wniosek powyższy nigdy siły nie tracił i moralność ludowa wciąż bywała stwierdzaną.

Obyczaj i zwyczaj przedstawiały doświadczenia poprzednich pokoleń, dotyczące tego, co wrzekomo było pożyteczne lub szkodliwe; lecz uczucie moralności nie znajduje się w żadnym stosunku do tych doświadczeń jako

tych, a—w stosunku do ich wieku, ich czcigodności i wpływającej stąd niezaprzeczalności.

W stanie wojennym, w którym żyło w starożytności plemię, ze wszystkich stron na zaczepki narażone, wśród najsurowszych zasad moralności z przyzwyczajenia, ludzie nie znali większej nad okrucieństwo rozkoszy. Okrucieństwo należy do najstarszych uciech ludzkości w wypadkach uroczystych i w chwilach zwycięstwa. Przedstawiano sobie, że i bogowie doznają uczuć wielkich, uroczystych, gdy dawano im sposobność patrzenia na czyny okrutne—i tak do wyobraźni ludzkiej zakradło się przekonanie, że i dobrowolne samomęczeństwo, umartwianie ciała, ascetyzm mają wielką wartość, nie jako kara, lecz jako słodka dań, niesiona w ofierze Panu.

Po moralności okrucieństw nastąpiła moralność litościowa. Litość bywa czczoną, jako uczucie nieegoistyczne, zwłaszcza przez Schopenhauera.

Już Edward von Hartmann dowiódł w swoim, pełnym treści, dziele; p. t. „Fenomenologia świadomości etycznej” (217—240) że niepodobna upatrywać we współczuciu najważniejszej sprężyny moralnej, cóż dopiero—jedyną jak pragnie—Schopenhauer. Nietzsche występuje przeciwko moralności litościowej z innego stanowiska. Dowodzi, że takowa bynajmniej nie jest nieegoistyczną. Nieszczęście innych męczy, martwi nas, piętnuje nas może znakiem tchórzowstwa, jeżeli pomocy nie niesiemy. Albo tkwi w niemu przepowiednia niebezpieczeństwa, grożącego nam samym; nadto doznajemy rozkoszy, porównywając własne nasze położenie z położeniem nieszczęśliwca, uczuwamy rozkosz, skoro możemy wystąpić jako zbrojni we władzę, niosący pomoc. Pomoc, którą dajemy, jest dla nas samych szczęściem, albo też wyrывa nas z paszczy nudy.

Litość, jako istotna litość, byłaby słabością, co więcej nieszczęściem, bo pomnożyłaby liczbę cierpień na świecie. Ktoby się oddał na pastwę litości i męce, która go otacza, zginąłby poprostu.

Dzicy brzydzą się wzbudzeniem litości. Kto ją wzbudza, uchodzi za godnego pogardy. Mieć litość dla kogoś, znaczy w myśleniu dzikich, uczuwać dla niego pogardę. Lecz patrzeć na cierpienia istoty, zasługującej na wzgardę, nie sprawia przyjemności. Natomiast patrzeć na cierpienia wroga, który wśród męczarni zachowuje swoją dumę, jest rozkoszą; oto co budzi podziw.

Moralisci angielscy, którzy obecnie w Europie mają przewagę, objaśniają rodowód moralności w następujący sposób: pierwotnie czyny nieegoistyczne były określane jako dobre przez tych, którym takowe wyświadczano i którym szły na korzyść; następnie zapomniano o pierwotnej przyczynie, dla jakiej je chwalono i zaczęto uważać czyny nieegoistyczne same w sobie jako — dobre.

Nietzsche wyznaje sam, że bodźcem, który go pchnął do tak namiętnej opozycji, a zarazem do samodzielnego wyklarowania i rozwoju własnych myśli w tym kierunku, była rozprawa autora niemieckiego, przedstawiciela szkoły angielskiej dra Paula Rée, p. t. „Pochodzenie uczuć moralnych (1877).

Zadziwiającą jest jednak okoliczność następująca: Rée, niezadowolony z pierwszej swojej pracy, napisał drugą książkę, daleko znakomitszą, na ten sam temat: „Powstanie sumienia” (Berlin 1885). W książce tej opuszcza stanowisko, które podrażniło Nietzschego, i przytacza kilka zasadniczych myśli, jakimi Nietzsche zwalczał jego poglądy, dodając do nich mnóstwo dowodów z różnych autorów i życia ludów.

Obaj filozofowie znali się i obcowali ze sobą osobiście. Niepodobna mi zbadać, kto na kogo wpłynął i dlaczego Nietzsche w r. 1887 wspomina o niechęci swojej dla poglądów dra Rée, ogłoszonych w r. 1877, nie nadmieniając, jak blizkim był Rée jego teorii w dziele, wydanem na parę lat przed ukazaniem się dzieła Nietzschego.

Już Rée przytacza wiele przykładów faktu, iż najróżniejsze ludy starożytne posiadały jedną tylko moralną

klasyfikację ludzi — podział na panów i maluczkich, możnych i słabych, tak, że pierwotnem znaczeniem pojęcia *dobry* było, zarówno w Grecyi, jak i w Islandyi, pański, możny bogaty.

Nietzsche na tej podstawie buduje cały gmach swojej teorii. Oto jego rozumowanie:

Określnik „dobry” nie pochodzi od tych ludzi, którym wyświadczano dobro. Najstarsze wartościowanie jest następujące: Panowie, możni, jednostki wysoko postawione, wysokie myślą, uważały postępowanie swoje za „dobre” — najlepsze — w przeciwstawieniu do wszystkiego niskiego, nisko pomyślanego. Zasadnicze więc pojęcie, z którego rozwinęło się pojęcie „dobra,” jako czegoś duchowo arystokratycznego, znaczyło: pański — szlachetny w rozumieniu poczucia stanowiska kasty wyższej. Ludzi nisko stojących oznaczano jako „nizkich” (nie złych). „Nizki dopiero daleko później otrzymuje znaczenie poniżające.

Kasta panująca nazywa czasami swoich członków tylko potężnymi, czasem — prawdziwymi; tak np. grecka arystokracja, której organem jest Theognis. U niego piękny, dobry, szlachetny znaczy zawsze — arystokratyczny. Pańskie wartościowanie moralne ma źródło swoje w zwycięskim potakiwaniu, — zauważamy to u bohaterów homerowskich: *my, pany, możni, waleczni, my jesteśmy dobrymi, wybrańcami bogów jesteśmy.* Są to ludzie silni, siły pełni, ludzie, których rozkoszą jest działanie; czyn, słowem. ludzie, których szczęście jest czemś czynnem.

Oczywiście rzeczą było niuniknioną, że ci panowie zapoznawali motłoch i gardzili nim, rządząc nim zarazem. Lecz zazwyczaj można dostrzedz w nich żal nad tą jarzmioną kastą niewolników pracy i bydła roboczego, której szczęście było wypoczynkiem, sabatem, czemś biernem

W tych nżkich wzamian i z konieczności żyje naod-

wrót obraz kasty panów, obraz stworzony przez nienawiść i zazdrość. Oto źródło—zemsty¹⁾

W przeciwstawieniu do wartościowania arystokratycznego (dobry=pański, piękny, szczęśliwy), moralność niewolników formułuje się w następujący sposób: tylko nędzni są „dobrymi;” ci, którzy cierpią i dźwigają brzemię niedoli, chorzy, brzydecy, oto osobniki jedynie pobożne. Natomiast wy, wy pany i bogacze, wy po wszystkie czasy jesteście ludźmi „złymi,” jesteście okrutni, nienasyceń, bezbożni, po śmierci zaś będziecie potępieni. Podczas gdy moralność pańska była rezultatem wielkiego samopoczucia, ciąglem potakiwaniem, — moralność niewolników jest ciąglem *nie* w stosunku do czegoś innego, ciąglem „nie będziesz” — jest negacją.

Pojęciom dobry — niski (niedobry, bezwartościowy) wartościowania pańskiego odpowiada przeciwstawienie moralności niewolników w pojęciach: dobry—zły. I kimże są źli w moralności kasty gnębionej? Są to te same jednostki, które w tamtej innej moralności zwa się dobrymi.

Dość przeczytać sagi islandzkie, zbadać moralność dawnych ludów północnych i następnie porównać z nią skarżi z powodu potwornego postępowania wikingów, aby przekonać się, że ci arystokraci, których etyka pod wielu względami stała wysoko, w stosunku do nieprzyjaciela byli zwierzem dzikim. Spadali na mieszkańców wybrzeży

1) Na poparcie swojej hipotezy Nietzsche przytacza niektóre dane etymologiczne. Łacińskie *malus*, obok którego stawia *melan* czarne, oznacza przedaryjskich mieszkańców Italii w przeciwstawieniu do jasnej, aryjskiej rasy zwycięsów. W języku Gallów *fin* (szlachcic, finga) początkowo oznaczało blondyna, potem znaczyło: dobry, szlachetny, czysty w przeciwstawieniu do ciemnowłosych tuziemców. Nietzsche tłumaczy *bonus* przez „wojak,” wywodząc to od dawniejszego wyrazu *duonus* (bellum=duellum=duelum. A więc *bonus*—maż wojny zatargu. *Virtus* najpierw znaczyło „waleczność,” potem zaś dopiero — „cnota.” Etymologia Nietzschego, wywodząca „gut” dobry z gotyckiego, jest niewłaściwą. Got—znaczy ogier, mężczyzna.

chrześcijańskich—niby orły na jagnięta. Można powiedzieć, że mieli ideał orłów. Lecz natenczas nie należy się dziwić, że ci, którzy byli wystawieni na straszne te napaście, skupili się koło ideału wręcz przeciwnego, koło ideału—jagnięcia.

IV.

Takim jest więc ten bitny mistyk, poeta i myśliciel, ten antymoralista, nieustający w swoich prorocत्वach. Przechodząc do niego od filozofów angielskich, wchodzi się w świat zupełnie inny. Anglicy—wszyscy — są to umysły cierpliwe, dążące jedynie do uszeregowania, objęcia mnóstwa drobnych faktów, w celu znalezienia prawa. Najzdolniejsi wśród nich są umysłami na wzór Arystotelesa. Mało który z nich pociąga osobistością swoją, mało który zdaje się być bardzo złożonym, jako indywidualność. Działają więc przez to, co czynią, aniżeli przez to, czem są.

Mimo to, iż Nietzsche zupełnie nie czuje się Niemcem, jednak w dalszym ciągu trzyma się metafizycznej, intuicyjnej tradycyi filozofii niemieckiej i żywi ową głęboką niechęć myślicieli niemieckich dla wszelkich poglądów utilitarnych. Namiętna jego, aforystyczna forma bezwarunkowo jest oryginalną; treść jego myśli przypomina tu i owdzie wielu innych autorów, niemieckich i francuskich; atoli on sam uważa oczywiście za rzecz wprost niemożliwą, iżby miał zawdzięczać cośkolwiek swoim współczesnym, i sroży się na wszystkich, którzy w tym lub innym punkcie zgodnie z nim myślą.

Wspomniałem już, w jakim stopniu Nietzsche podobnym jest do Renana pod względem poglądu na kulturę i marzenia o arystokracji ducha, któraby objęła władzę nad światem. Tem niemniej Nietzsche dla Renana nie ma ani słowa uznania.

Wspomniałem też, że poprzednikiem Nietzschego, w walce z moralnością litościową Schopenhauera, był Edward von Hartmann. W autorze tym, o niezaprzeczonym

talencie i powadze, Nietzsche za przykładem innych bezkrytycznych, niesprawiedliwych profesorów upatruje szarlatana. Na istotę Hartmanna złożyły się pierwiastki cięższe, aniżeli na istotę Nietzschego. Jest on ciężki, prawdziwie germański i wreszcie, w przeciwstawieniu do Nietzschego nietknięty duchem francuskim i żarem południowego słońca. Lecz są między nimi pewne punkty styczne, oparte na historycznych stosunkach Niemiec, które ich obu wychowały.

Przedewszystkiem jest coś podobnego w ich stanowisku życiowym: obaj, jako oficerowie artylerii, skończyli tę samą szkołę; następnie podobni są do siebie pod względem wykształcenia, ponieważ obaj opierają się na Schopenhauerze i mimo to zachowują wielką cześć dla Hegla, łączą więc w kulcie swoim dwóch wrogich braci. Dalej zajmują analogiczne stanowisko wobec kwestii religijnych oraz wobec panującej moralności, i wreszcie tak jeden jak i drugi odznaczają się zupełnie nowoczesnym, niemieckim lekceważeniem demokracji.

Nietzsche podobnym jest do Hartmanna w swoich wywodach przeciwko socyalistom i anarchistom. Dalej jeszcze Nietzsche podobnym jest do Hartmanna w ciągłym powtarzaniu swoich dowodzeń przeciwko możliwości ideału równości i ideału zgody, ponieważ życie jest tylko nierównością i wojną. — „Co znaczy być dobrym? Być walecznym — znaczy być dobrym. Nie dobra sprawa uświęca wojnę, ale wojna uświęca każdą sprawę.” Podobnie jak jego poprzednik zastanawia się nad koniecznością walki o władzę i nad wrzekomą korzyścią wojny dla kultury.

Obaj ci, stosunkowo jednak tak niezależni, autorzy, z których jeden jest mistycznym filozofem przyrody, drugi zaś — mistycznym immoralistą, — obaj ci autorzy są odbiciem panującego w nowym państwie niemieckim militaryzmu. Hartmann w wielu punktach zbliża się do powszechnego niemieckiego uczucia narodowego. Nietzsche zasadniczo zwalcza takowe, podobnie jak walczy przeciwko Bismarckowi, ale jednak ponad dziełami obu tych filozofów unosi się coś niby duch Bismarcka. Co się tyczy kwestii wojny,

to różnica pomiędzy nimi polega tylko na tem, że Nietzsche kocha wojnę, nie gwoli fantastycznego ocalenia świata, ale gwoli podtrzymania męstwa.

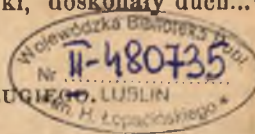
W lekceważeniu k. biety; w lżeniu jej starań emancypacyjnych, Nietzsche znowu schodzi się z Hartmannem, lecz tylko o tyle, o ile obaj przypominają Schopenhauera, którego uczniem w tej dziedzinie jest Hartmann. Lecz podczas gdy Hartmann występuje jako doktryner, z pewnem tylko zabarwieniem pedanteryi, w wycieczkach Nietzschego przeciwko rodowi kobiecemu czuć subtelny zmysł dla niebezpieczeństwa kobiety; zmysł ten świadczy o bolesnych, osobistych doświadczeniach. Zdaje się, że znał niewiele kobiet, te zaś, które znał, kochał i nienawidził, najwięcej jednak gardził niemi. Wciąż powraca zuowu do twierdzenia, jak niepodatnym dla małżeństwa jest duch wolny, duch genialny. W twierdzeniach tych przebija się kilkakrotnie coś bardzo indywidualnego. zwłaszcza tam, gdzie Nietzsche uparcie broni konieczności samotnego życia dla myśliciela. Z mniej osobistych wycieczek przeciwko kobietom tak u Nietzschego jak i u Hartmanna przemawia staroświecka Germania, ten kraj, którego niewiasty przez długie stulecia, w przeciwstawieniu do kobiet Francyi i Anglii, były skazane na ściśle domowe, prywatne życie. Uznać należy w obu tych autorach to, że odczuli głęboką sprzeczność i ciągłą walkę między obu płciami: — rys, którego Stuart Mill nie widział i nie rozumiał, Ale jednak lepszą jest niesprawiedliwość Milla dla mężczyzny i jego dość płytka pobłażliwość dla kobiety od brutalnej niesprawiedliwości Nietzschego, który twierdzi, że w traktowaniu kobiety winniśmy powrócić „do nadzwyczajnego rozumu starożytnej Azji.”

Poprzednikiem Nietzschego w walce przeciwko pesymizmowi jest wreszcie Eugeniusz Dühring (zwłaszcza w dziele „Wartość życia“). Fakt ten zdawał się przejmować Nietzschego niechęcią, co więcej—goryczą do tego stopnia, że czasem w ukrytej, a czasem w otwartej polemice nazywa Dühringa małpą, wzorującą się na nim. Dühring jest mu wstrętnym, jako plebejusz, jako antysemita, jako apostoł

zemsty, jako uczeń Comte'a i Anglików, lecz Nietzsche nie ma ani słowa uznania dla zalet Dühringa, nie dających się ująć w podobne, jak wyżej przytoczone, epitety. A jednak, zważając losy Nietzschego, pojmuje się, że Dühring, niewidomy, długo ignorowany myśliciel, lekceważący uczonych oficjalnych; filozof, nauczający poza obrębem uniwersytetów; mąż, głośno wyznający miłość swoją dla życia, mimo to, iż życie tak mało go pieściło: — pojmuje się, że Dühring ten jest jakby karykaturą Nietzschego. To jednak nie powinno jeszcze być przyczyną, dla jakiej Nietzsche od czasu do czasu miałby używać tonu obelg względem Dühringa.

Dziwna, że mąż ten, który tak wiele nauczył się od moralistów i psychologów francuskich, jak La Rochefoucauld, Chamfort, Stendhal, tak mało skorzystał z nich, pod względem panowania nad formą. Nigdy nie znajdował się pod przymusem, który nakłada we Francji ton literacki na opisy i wspomnienia o własnej osobie. Zdaje się, że długo walczył, by znaleźć *siebie* i zostać tylko sobą. By się znaleźć, ukrył się w samotności swojej, podobnie jak Zarathustra w jaskini swojej. Gdy doszedł do zupełnie samodzielnego rozwoju, gdy we własnym wnętrzu uczuł bogate źródło oryginalnego myślenia, stracił wszelką zewnętrzną dla swej wartości miarę; wszystkie mosty, wiążące go z otoczeniem, od tej chwili były zerwane. Brak uznania ze strony świata spotęgował jeszcze jego samopoczucie. Pierwszy przeblysłk uznania wzmógł jeszcze to samopoczucie. W końcu fale tego samopoczucia załamywały jego umysł i mrokiem otoczyły rzadki, doskonały duch...¹⁾

KONIEC TOMU DRUGIEMU



1) W przedostatniem swoim dziele Nietzsche mówi: „Dałem Niemcom najgłębsze dzieło, jakie wogóle posiadają — co wystarcza, aby Niemcy ani słowa z nich nie rozumieli.” W ostatniem dziele powiada: Dałem *ludzkości* najgłębsze dzieło, jakie posiadam.



T R E Ś Ó:

	str.
Gustaw Flaubert (1881)	1
Frederik Paludan-Müller (1881)	67
Björnstjerne Björnson (1881)	84
Henryk Ibsen (1883)	124
Edmund i Juljusz Goncourtowie (1882)	172
Iwan Turgeniew	201
Fryderyk Nietzsche	219



Biblioteka im. Hieronima
Łopacińskiego w Lublinie



323935

T. 1-2



1000917581