Termin zwrotu książki:



Karta terminów zwrotów.



BIBLJOTEKA Im.
„SZOŁEma - ALEJCHEMA"
W BIAŁYMSTOKU
15.657

ROMAN DYBOSKI

MIĘDZY LITERATURĄ A ŻYCIEM

BIBLJOTEKA im.
„SZOŁEJ-ALEJCHEMA"
W BIAŁYMSTOKU
15.657

WARSZAWA *1936*

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE „RÓJ"

KSIĄŻNICA PODLASKA im. Łukasza Górnickiego Nr 10030 A KS. ARCHIWALNY w Białymstoku
820 (091) "19"
WOJEWÓDZKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA 168639 W BIAŁYMSTOKU
X
74

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE

BIBLIOTEKA im. „SZOLEM - ALEJCHEMA" W BIAŁYMSTOKU

PRZEDMOWA.

Tom niniejszy, podobny genezą i treścią do moich dwóch poprzednich publikacyj „Anglja po wojnie" (Kraków 1925) i „O Anglji i Anglikach" (Warszawa 1929), zawiera wybór artykułów i odczytów, drukowanych w latach 1929—1935, przeważnie w „Przeglądzie Współczesnym". Artykuły ukazują się tu w formie przejrzanej, poprawionej i uzupełnionej.

Od wspomnianych tomów różni się obecny większą rozpiętością treści, sięgając miejscami poza świat anglosaski, który jest sferą moich specjalnych zainteresowań.

Jak w dawniejszych, tak i w tych moich studjach niejednokrotnie też wyjrzałem poza dziedzinę filologiczno-literacką, na szersze pole zagadnień społecznych. Stąd także tytuł tomu, dający wyraz powszechnemu dziś pragnieniu ściślejszego związania przedmiotów i wyników naukowego myślenia z potrzebami i problemami życia zbiorowego.

Kraków, luty r. 1936.

R. Dyboski.

I.

WIELKIE DNI KATOLICYZMU ANGIELSKIEGO.

Miesiąc maj roku 1935 przyniósł rozrastającej się społeczności katolików angielskich aż dwie chlubne i wysoce uroczyste daty: w dniu 19. maja, w czterechsetną rocznicę męczeńskiej śmierci na szafocie, zostali przez Rzym ogłoszeni świętymi biskup Jan Fisher i kanclerz Tomasz More; a na dzień 27. maja przypadła 1200. rocznica śmierci wielkiego angielskiego Ojca Kościoła, Bedy.

Beda i św. Tomasz Morus, to dwa najpromienniejsze światła, jakiemi jaśnieje historja cywilizacji katolickiej na gruncie angielskim: po nastaniu protestantyzmu trzy stulecia minąć muszą, aż im dorównuje genjuszem i jako trzeci wielki bohater duchowy Anglji katolickiej staje obok nich w historji kardynał Newman.

1.

Beda, jeden z największych uczonych wczesnego średniowiecza, jest najwyższym wykwitem tej kultury, która na podłożu wiary chrześcijańskiej rozwinęła się w jednem z królestw plemiennych, założonych przez najeźdźców anglosaskich na ziemi brytyjskiej, mianowicie w dalekiej północnej Northum-

brji. Na gruncie northumbryjskim spotkały się ze sobą elementy chrześcijaństwa, przeniesione zrazu do Szkocji przez mnichów irlandzkich, z docierającemi z południa przez pośrednictwo dworu frankońskiego wpływami misjonarzy rzymskich. Wśród krzyżowania się, kojarzenia a często i ścierania prądów irlandzkich i kontynentalno-europejskich, wyrastały w nawróconem od r. 635 królestwie northumbryjskiem klasztorne ośrodki pobożności i nauki, i w jednym z nich — klasztorze Jarrow — spędził Beda prawie cały swój cichy i pracowity żywot; tam powstały liczne dzieła, które już za życia rozniosły jego sławę po całej chrześcijańskiej Europie. Od końcowych lat 7. stulecia, aż prawie do samej śmierci autora w roku 735 ciągnie się długie, nieprzerwane pasmo jego obszernych prac łacińskich, obejmujących niemal całkowity zakres ówczesnej wiedzy ludzkiej. Prym wśród nich dzierży oczywiście teologja, której służebnicami wszakże przez całe średnie wieki były inne nauki z filozofją na czele. Pisze więc Beda szereg komentarzy do wszystkich prawie części Pisma Świętego od Księgi Rodzajów aż do Objawienia św. Jana; pisze wierszem i prozą żywoty świętych, kazania, hymny, opisy miejsc świętych i rozprawy dogmatyczne i rytualne. Ale pisze obok tego traktaty z zakresu filologji, stylistyki i chronologji historycznej, a nie lęka się także ogromu przyrodoznawstwa i daje jego encyklopedję w księdze *De Natura Rerum*. Obejmując tak rozległe widnokręgi, musi naturalnie pracować sposobem kompilacyjnym. Jeżeli do swych komentarzy biblijnych obficie korzysta z łacińskich

doktorów kościoła, a do swego kompendjum wiedzy przyrodniczej ze starego Plinjusza i Izydora sewilskiego, to jednak wśród licznych kompilatorów-encyklopedystów średniowiecza wyróżnia się wybitnie zarówno imponującą rozpiętością i głębią swoich studjów źródłowych — posiadał nawet wielce rzadką w ówczesnej Europie zachodniej znajomość języka greckiego! — jako też niepraktykowaną zgoła w owych stuleciach sumiennością w rejestrowaniu autorów, z których korzystał.

Najżywotniejsze bodaj zasługi położył Beda na polu dziejopisarstwa, do którego jako epokową innowację wprowadził datowanie wypadków według lat ery chrześcijańskiej. Jego *Historia Ecclesiastica gentis Anglorum*, dochodząca do r. 731, jest daleko więcej niż historją chrześcijaństwa w Anglji, którą zapowiada tytuł. Jest w rzeczywistości najobszerniejszą, jaką posiadamy, dawną historją wysp brytyjskich i jako taka posiada znaczenie podstawowe dla wszelkich badań nad początkowemi dziejami Anglji. Jest przytem arcydziełem nietylko szczerego i metodycznego poszukiwania prawdy, ale także znakomitego w swej szlachetnej prostocie stylu literackiego. Nie dziw, że gdy ów rozkwit kulturalny Northumbrji, którego Beda był głównym przedstawicielem, zanikł wśród zawieruchy nowych najazdów skandynawskich, i gdy sto z górą lat później na południu kraju, w królestwie Wessex, wraz z konsolidacją polityczną poczęło się odrodzenie dawnej cywilizacji chrześcijańskiej Anglji, twórca tego renesansu kulturalnego, król Alfred Wielki, za jedno z najważniej-

szych zadań w tej dziedzinie uznał przekład dzieła historycznego Bedy z łaciny na język angielski, i że niepospolite wartości oryginału natchnęły go do przyozdobienia tego tłumaczenia polotnemi zwrotami ze starej ludowej poezji bohaterskiej, oraz do cennych i ciekawych uzupełnień w obrazie faktów dziejowych.

2.

Jak Beda stał się wzorem i protoplastą długiego szeregu znakomitych nieraz uczonych, myślicieli i pisarzy, których nazwiska zdobią dzieje średniowiecznej Anglji katolickiej, tak znowu Tomasz More, bohater i męczennik idei katolickiej w epoce odpadnięcia Anglji od Rzymu, jest zarazem wielkim przodownikiem w długim i świetnym orszaku przedstawicieli kultury humanistycznej w Anglji nowożytnej. A jest nietylko największym bodaj po dziś dzień humanistą angielskim, — jest także jedną z najczarowniejszych osobistości ludzkich w całych dziejach angielskiej cywilizacji.

Syn wybitnego prawnika londyńskiego, wychowany na wykwintnym dworze arcybiskupa Mortona i kształcony w Oxfordzie, nietylko stał się rychło niepospolitym latynistą i grecystą, nietylko był ulubionym uczniem takich mistrzów wczesnego humanizmu angielskiego, jak Linacrius, Grocyn i Colet, ale urokiem swego ducha i obejścia tak ujął sobie niekoronowanego króla ówczesnego świata naukowego Europy — Erazma z Rotterdamu — że ten zalicza go do najdroższych swych przyjaciół i jego towarzystwa nadewszystko szuka w Anglji, którą bardziej od innych krajów ukochał.

Wsławiony wcześnie przez odczyty filozoficzno-historyczne o dziele św. Augustyna *De civitate Dei*, a cieszący się także powodzeniem materjalnem jako poszukiwany adwokat, More niebawem zasiadł w parlamencie. Sam nie byłby szukał wysokich stanowisk państwowych i byłby chętniej oddawał się ulubionym studjom klasycznym w swym pełnym szczęścia i harmonji domu rodzinnym, który uczynił przybytkiem wysokiej kultury towarzyskiej, muzycznej i literackiej. Ale waga jego niezwykłej osobistości sprawia, że powierzane mu są ważne misje państwowe — jak układy o traktat handlowy z Niderlandami —, że szybko przebywa coraz wyższe stopnie karjery państwowej prawnika angielskiego i niebawem staje u jej szczytu — jako lord-kanclerz (1529). Dwa z górą lata jego kanclerstwa przynoszą zarazem tragiczny zwrot w jego losach. Król Henryk VIII, którego z wielkim humanistą zdawna łączyły wspólne upodobania literacko-artystyczne i żywe a wszechstronne zainteresowania naukowe, z właściwą sobie namiętną samowolą kroczy z okazji swego rozwodu wprost ku otwartemu zerwaniu z Kościołem. More, lojalnie uznając dokonane fakty państwowe, jednak mężnie odmawia przysięgi na ustawę, która równałaby się zniesieniu władzy kościelnej Papieża w granicach Anglji, i jako ofiara gniewu królewskiego po dłuższem więzieniu w cytadeli londyńskiej ginie pod toporem katowskim w r. 1535. Okrutny ten akt gwałtu i niesprawiedliwości nad jednym z najświet-

niejszych ludzi ówczesnego świata europejskiego rozległ się wszędzie głośnem echem oburzenia: niemniej sławny od samego Morusa humanista szkocki Jerzy Buchanan, czynny wtedy w Portugalji, w łacińskiej swej tragedji o św. Janie Chrzcicielu napiętnował tyranję Henryka pod allegoryczną maską Heroda.

Spośród licznych pism łacińskich i angielskich Tomasza Morusa mimo właściwego mu wdzięku stylistycznego, którym wszystkie są okraszone, wiele poszło w zapomnienie, ze względu na nieaktualną już dziś treść, czy to moralizującą na sposób średniowieczny, czy polemiczną na modłę innych humanistów i teologów XVI wieku. Wysoko ponad tem wszystkiem jako nieśmiertelny skarb myśli i słowa stoi już na zawsze łacińska powieść fantastyczna *Utopia* (1516), której grecki tytuł („Nigdzie") stał się wszakże po wszystkie wieki symbolem marzeń o urojonym świecie, lepszym od rzeczywistego. Istotnie More, podobnie jak Plato, którego *Rzeczpospolita* jest jego wzorem, unosi się na skrzydłach tęsknej wyobraźni w jakąś doskonalszą sferę bytu, w której bez przeszkód króluje czysty rozum ludzki i czysta dobroć ludzka; bo potęgę jednego i drugiego czynnika gorąco wielbi ten humanista, co został świętym. Ale w ukształtowaniu szczegółów swej fantazji o wzorowem państwie More jest pod działaniem bodźców z otaczającego świata rzeczywistego. Z jednej strony wyobraźnię jego silnie pobudziły obiegające Europę sprawozdania o cudach i bogactwach przyrody w nowoodkrytych ziemiach za Atlantykiem: czytał opis podróży Ameriga Vespucci, i żeglarzowi

z jego załogi każe opowiadać o dziwach Utopji. Z drugiej strony znowuż uczucia dobrotliwego autora do żywego były poruszone przez ciągły widok bied i krzywd społecznych w Anglji renesansowej: More był świadkiem wielkiego przesilenia rolnego, wywołanego przez przejście od uprawy zbóż do gospodarki hodowlanej w Anglji, i musiał patrzeć na rozpaczliwą nędzę upadającego stanu drobnych rolników i bezrobotnych rzesz dawnych robotników wiejskich. Z tego wszystkiego wyrasta obraz idealnego społeczeństwa, którego układ już nie jest „sprzysiężeniem bogatych przeciwko ubogim" (jak istniejący stan rzeczy gorżko nazywa „Utopja"), lecz w którem całe bolesne zagadnienie różnic gospodarczych jest rozwiązane i usunięte przez wspólnotę posiadania i zakaz indywidualnego zdobywania bogactw. W Utopji panuje powszechnie przeciętny dostatek, a zarazem obowiązuje przeciętny wymiar pracy na roli w ilości dziewięciu godzin dziennie. Wolny czas zużytkowują obywatele na te rozkosze kultury umysłowej, które dla samego autora były najwyższem szczęściem na ziemi. Utopjanie są do nich przygotowani przez szeroko rozbudowane państwowe wychowanie szkolne.

Całość urządzeń państwowych Utopji na pierwszy rzut oka robi wrażenie, jakoby światły humanista chciał w dziedzinę socjalną i polityczną przenieść przedewszystkiem ten impet do reformy *in capite et membris,* który wtedy przenikał sferę życia kościelnego. A więc będąc sam gorącym chrześcijaninem, wiernym katolikiem i surowym ascetą z włosiennicą na ciele, More jednak czyni swą Utopję sie-

dzibą najszerzej pojętej tolerancji religijnej, powszechnego zrozumienia i uznania dla filozofji greckiej, oraz epikurejskiej dbałości o wygody cielesne i zdrowie fizyczne. Wychwalając higjeniczne porządki miejskie i komfort domów mieszkalnych w Utopji, ma najwidoczniej przed oczyma to co widział w Niderlandach, które już wtedy znacznie wyprzedzały bardzo jeszcze średniowieczną w tych rzeczach Anglję. Od średniowiecznych norm i stosunków także świadomie i jaknajdalej odsuwa More swoją Utopję, gdy podaje w pogardę wojownicze ideały zamierającego świata rycerskiego: w Utopji służby wojskowej niema, a wojny w razie konieczności prowadzi się raczej podstępem, niż siłą — po myśli Machiavellego i innych renesansowych teoretyków polityki. Od średnich wieków również bardzo dalecy jesteśmy w dziedzinie prawa karnego, jakie panuje w Utopji: w miejsce rozpanoszonych wtedy jeszcze w rzeczywistym świecie tortur i okrutnych kar cielesnych spotykamy się w Utopji z nawskroś nowoczesną ideologją prewencyjną w sądownictwie, a nawet z praktykowaną w rzeczywistości dopiero w naszych czasach zasadą przedwczesnego uwalniania poprawionych moralnie przestępców.

Jeżeli te i inne szczegóły obrazu Utopji tchną liberalnym humanitaryzmem, daleko wyprzedzającym epokę pisarza, to nie należy jednak pośpiesznie wnioskować, że całość jest wszechstronnem urzeczywistnieniem ideałów liberalnych w tej postaci, w jakiej po rewolucji francuskiej przyświecały demokracjom mieszczańskim XIX wieku. W Utopji jest równość

i braterstwo, ale bardzo mało jest wolności. Sfera działalności państwa jest rozszerzona prawie do tych rozmiarów, jakie dopiero w naszem pokoleniu zaczęła przybierać we większości państw europejskich, a swoboda działania jednostki — nawet elementarna swoboda ruchu — jest zacieśniona wręcz drastycznie. Patrząc na reformacyjne wybujałości indywidualizmu w dziedzinie religji, a co więcej na początek wybujałości indywidualistycznych nowożytnego kapitalizmu w sferze gospodarczej, More widocznie mimo rozmaitych protestów swej ludzkiej natury przeciw pozostałościom średniowiecznego barbarzyństwa i okrucieństwa w porządku społecznym jednak zasadniczo uznawał słuszność średniowiecznego solidaryzmu społecznego, którego organizacyjnym wyrazem był ustrój stanowy i cechowy, a najwyższym moralnym autorytetem hierarchja świecka i kościelna. Że zaś dziś z anarchicznych ostateczności liberalnego indywidualizmu XIX wieku świat szuka ucieczki w nawrocie do organicznej koncepcji społeczności, że hasła wolnościowe ustępują programom etatystycznym, że usiłuje się realizować korporacyjne państwo i planowe gospodarstwo narodowe już nietylko w utopjach powieściowych, lecz w praktyce politycznej, więc dzieło Morusa nabiera na naszych oczach nowej i dziwnie głębokiej aktualności.

Dostrzegając już dawno te uderzające sprzeczności, jakie w *Utopji* istnieją między przejawami humanitarnego liberalizmu z jednej a etatystycznego autorytatyzmu z drugiej strony, wielbiciele utworu nieraz już podnosili, że te paradoksalne przeciwieństwa

mniej nas rażą, jeżeli umiemy zdobyć się na to, by całego dzieła od początku do końca nie brać pedantycznie nawskroś na serjo, lecz pojmować je jako swobodną igraszkę fantazji artystycznej, poruszanej impulsem satyrycznym — na podobieństwo sławnej ironicznej *Pochwały głupoty* Erazma — i promieniejącej pogodnym humorem, którego pełną była osobista natura autora. Słuszny ten pogląd ma i tę zaletę, że należycie uwydatnia silny element angielskiej psychiki narodowej w łacińskiem dziele wielkiego humanisty. More, interpretowany w ten sposób, staje przed naszemi oczyma z tym uśmiechem lekkiej ironji i z tym dobrodusznym żartem na ustach, którym i dzisiaj mówca i mąż stanu, myśliciel i uczony w Anglji lubią urozmaicać poważne wywody o zagadnieniach trudnych i doniosłych. Urok znakomitego humanisty zyskuje tylko na tem, że jest w nim także coś z humorysty w wielkim stylu.

Nie narażę się chyba na zarzut stronniczości zawodowego anglisty, jeżeli w końcu stwierdzę, że nam Polakom dużo ma do powiedzenia i dużo nas nauczyć może postać tego dziwnego katolickiego świętego, co ze wzniosłością myśli i szlachetnością duszy umiał łączyć wykwint najwyższej kultury humanistycznej i pogodę miłego humoru. Nietylko, że właśnie w tem realnem życiu państwowem, jakie nareszcie swobodnie prowadzimy, domieszka humoru do naszej tradycyjnej patetyczności byłaby prawdziwą rosą niebieską; ale co ważniejsze, nasz katolicyzm, po rycersku zawsze wierny i po słowiańsku uczuciowy, jest pod względem intelektualnym nieco anemiczny w po-

równaniu ze wspaniałym rozkwitem katolickiej kultury naukowej i artystycznej w dzisiejszej Francji lub Anglji. Postawienie nam więc w tej chwili przed oczy tak wspaniałego przykładu połączenia kultury ze świętością, jak osoba Tomasza More, jest napomnieniem i wezwaniem do wytężenia najlepszych sił duchowych naszego narodu w kierunku takiego skojarzenia najwyższych pierwiastków cywilizacyjnych.

BIBLIOTEKA I MIEJSKA WOLNA PUBLICZNA MAŁYMSTOKU

II.

WYSPIAŃSKI O HAMLECIE.

(Odczyt, wygłoszony w Uniwersytecie Jagiellońskim w listopadzie r. 1932.)

Do hołdów, składanych genjuszowi Wyspiańskiego w ćwierćwiecze śmierci w mieście, które było i widownią jego twórczości i pod tylu względami jej natchnieniem,—także specjalista w zakresie literatury angielskiej ma sposobność się przyczynić. Dał mu ją sam Wyspiański, pisząc studjum o jednem z arcydzieł tej literatury — o *Hamlecie* Shakespeare'a.[1]

Jak cała twórczość poety, studjum to wyrosło z głębi właściwego Wyspiańskiemu, rdzennie dramatycznego odczuwania rzeczy; wyrosło ponadto z tej głębokości i codziennej zażyłości z teatrem, której tak wyraźne ślady noszą wszystkie jego dramaty. Jak do *Wyzwolenia* impuls dała interpretacja sceniczna mickiewiczowskiego Konrada przez Andrzeja Mielewskiego, tak studjum o *Hamlecie* narodziło się

[1] *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmark. By William Shakespeare.* Według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez St. Wyspiańskiego. Kraków, w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, roku 1905 (str. 184 małej 8-ki).

z rozmów z Kazimierzem Kamińskim o projektowanem wystawieniu *Hamleta* na scenie krakowskiej. I jak w *Weselu* jest wstrząsająca tragedja zbiorowa, ale niema właściwego bohatera, tak w *Hamlecie* zajęły Wyspiańskiego nie te dociekania nad indywidualną psychiką królewicza duńskiego, którym oddają się zazwyczaj komentatorzy utworu, lecz raczej problem całości tragedji, jej dramatycznego tematu i sprężyn jej akcji. Jako *motto* nad całą pracą postawićby można te zdania ze środka książki wyjęte (str. 86):

> „Jaki jest Hamlet? Kto jest Hamlet? Co myśli Hamlet? Jakie jest wykształcenie Hamleta i jego otoczenia całego? Co za filozofje i o ile będą w Hamlecie wypowiedziane? To jest wszystko zgoła obojętne wobec dramatu Hamleta i wobec Hamleta tragedji.
>
> Jaki będzie przebieg wypadków tragedji, to jedynie i wyłącznie może być, jest i było interesujące i uwagi godne.
>
> Jaką będzie budowa tragedji Hamleta, to jedynie i wyłącznie może być, jest i było najważniejsze, to jest wszystko, i to jest, było i może być uwagi godne.
>
> Nie może bowiem nic żadna z figur tragedji mówić, jeśli nie będziemy mieli sposobności jej widzieć, — a sposobność się nadarzy wtedy, gdy ona, ta figura, trzyma nić dramatu, tragedję w ręku. Wtedy ją zobaczymy; a co będzie mówić, to od niej i od okoliczności jest zależne".

1.

Z książki, której użył dla naukowej orjentacji w zagadnieniach shakespearowskich, mianowicie z popularnej niemieckiej monografji profesora Leona

Kellnera (1902),[1] dowiedział się Wyspiański, że Shakespeare rozpoczął swą karjerę pisarską od uzupełniania i przerabiania sztuk obcych, i że jeszcze w dojrzalszych latach często brał istniejące starsze dramaty za materjalną podstawę do swych arcydzieł. Tak było — wiemy to napewno — także z *Hamletem*. Około r. 1600 na scenach londyńskich modne się stały po raz wtóry w ciągu kilkunastu lat tak zwane „tragedje zemsty". Stosując się do tej mody, znakomity kolega i rywal Shakespeare'a, Ben Jonson, wywlókł z zapomnienia i odnowił przez własne dodatki popularną niegdyś, krwawą *Tragedję hiszpańską* zmarłego Tomasza Kyda; Shakespeare zaś przerobił stary dramat o Hamlecie, prawdopodobnie przez tegoż Kyda pisany. Wiele w *Hamlecie* shakespearowskim, jakim go posiadamy, pochodzi z owego starego dramatu, wiele w nim Shakespeare przekształcił i jak, wreszcie wiele sam dodał: oto główne zagadnienia analizy Hamleta, o ile odnosi się do dramatu jako całości, a nietylko do zagadkowej osoby bohatera.

[1] Oprócz książki Kellnera *Shakespeare* (w serji *Dichter und Darsteller*, Lipsk 1902), którą cytuje, i oprócz starych przedmów Kraszewskiego do przekładów Ulricha, znał Wyspiański wielkie dzieło Wł. Matlakowskiego (1894), które zawiera angielski tekst *Hamleta* i nowy polski przekład oraz obszerną przedmowę, streszczającą (głównie według encyklopedycznego amerykańskiego wydania Furness'a) różne dawniejsze interpretacje dramatu. Egzemplarz Matlakowskiego, używany przez Wyspiańskiego, znajduje się w posiadaniu prof. Tadeusza Estreichera w Krakowie, który mu go był użyczył, i świadczy przez różne dopiski, znaki marginalne i podkreślenia o gorliwości, z jaką poeta tę książkę wertował.

Niestety, na wszystkie te pytania odpowiadać możemy tylko domysłami, gdyż stary dramat zaginął i postać jego odtwarzamy sobie tylko przy pomocy kilku mniej lub więcej krzywych zwierciadeł: a więc przy pomocy noweli, na której on z kolei polegał, przy pomocy *Tragedji hiszpańskiej* Kyda i kilku pokrewnych, słabych a srodze melodramatycznych starszych tragedyj zemsty (wśród których jest i grzech młodości Shakespeare'a, okropny dramat *Tytus Andronikus);* dalej przy pomocy prymitywnej wersji tematu hamletowskiego, grywanej przez wędrownych komedjantów angielskich w Niemczech p. t. *Der bestrafte Brudermord;* wreszcie przy pomocy pierwszego z dwóch współczesnych druków shakespearowskiego *Hamleta,* druku niestety bardzo błędnego i bałamutnego o niewyjaśnionym charakterze i pochodzeniu.

W przybliżeniu z tych różnych źródeł wywnioskować możemy tylko tyle, że były prawdopodobnie już w przedshakespearowskim dramacie pewne zasadnicze rysy akcji shakespearowskiego *Hamleta:* była tam zbrodnia cudzołóstwa i bratobójstwa w rodzinie królewskiej jako punkt wyjścia akcji, było pojawienie się ducha zamordowanego ojca i powołanie przezeń syna na mściciela, był udany obłęd królewicza jako środek podejścia przeciwników, były odwiedziny trupy aktorów na zamku i użycie przedstawienia teatralnego dla zdemaskowania zbrodniarza, było porozumienie syna z matką, było wreszcie wysłanie Hamleta do Anglji, dłuższy jego pobyt poza krajem i awanturniczy powrót. Na końcu była ogólna rzeź,

jak w dramacie Shakespeare'a, ale sam Hamlet po dokonaniu zemsty wychodził cało i wstępował na tron. Piękna Ofelja i szereg innych figur tragedji shakespearowskiej miały w starym dramacie pierwowzory tylko blade i po części o zgoła odmiennym charakterze; niewiadomo też, czy była tam jaka podstawa do takich scen shakespearowskich w aktach ostatnich, jak obłęd i śmierć Ofelji, jak rewolucja pałacowa, wywołana przez jej brata Laertesa, jak wreszcie rola tegoż Laertesa w ostatecznej intrydze przeciw Hamletowi. W zupełności do Shakespeare'a prawdopodobnie należy pomysł przepięknej sceny cmentarnej z jej refleksyjną poezją; i on — *last not least* — samodzielnie przekształcił postać Hamleta z zaciekłego i intryganckiego mściciela starej legendy w tego niezdecydowanego i filozofującego melancholika, którego rozmyślania nie przestają być przedmiotem psychologicznych badań i przypuszczeń w całym nowożytnym świecie.

Wyspiański nie znał nawet owych wspomnianych „krzywych zwierciadeł", z których sobie stary przedshakespearowski dramat jako tako odtwarzamy; a wiedziony swym instynktem dramaturga, właśnie stosunek dzieła Shakespeare'a do starego dramatu za naczelny problem sobie stawia. Nic dziwnego, że popada czasami w jaskrawą niezgodę z temi nielicznemi konkretnemi faktami, które nauka stwierdzić zdołała. Ale nie chodzi przecież o przyczynek naukowy do badań nad Hamletem. Chodzi o coś większego, co najlepiej może określimy wyrażeniem, zapożyczonem z dziedziny muzyki: o warjacje, i to warjacje genjalnego poety, na temat shakespearowskiego Hamleta. Studjum Wyspiańskiego jest pasmem fantazyj nad temi twórczemi możliwościami, które tkwiły w tradycyjnym temacie, i które Shakespeare byłby mógł na różne sposoby wyzyskać. Takich sposobów ujęcia tematu widzi wyobraźnia Wyspiańskiego nadewszystko dwa, — i studjum jego staje się rekonstrukcją dwóch możliwych dramatów, jakie Shakespeare na temat Hamleta byłby mógł napisać. Ten dramat Shakespeare'a, jaki w rzeczywistości posiadamy, żadnemu z owych dwóch w zasadzie nie odpowiada, ale nosi w oczach Wyspiańskiego ślady każdej z obydwóch koncepcyj.

2.

Zajmijmy się kolejno obu temi koncepcjami.

Pierwsza z nich, miała to być koncepcja pierwotniejsza, bardziej zbliżona do staroświeckiego „dramatu zemsty". Główny impuls do jej odtworzenia daje Wyspiańskiemu to najsilniejsze wrażenie, jakie nas przejmuje, gdy w świat tej tragedji shakespearowskiej wstępujemy: zjawa ducha starego króla Hamleta na tarasach zamku Elsinore. Na imaginację i uczucie poety polskiego zjawa ta działa z podwójną siłą: po pierwsze, duch zmarłego monarchy odrazu przywodzi mu na myśl tego Króla-Ducha, co w epickiej fantazji Słowackiego snuje się przez całe dzieje kraju, — powtóre zaś baszty i krużganki Elsinore przemieniają mu się w wieże i arkady ukochanego zamku wawelskiego, tak że nawet pod

koniec książki opisuje scenę shakespearowską i szczegółowo przedstawia umiejscowienie na niej wszystkich części *Hamleta* zupełnie tak, jak gdyby wystawiał dramat na naszym dziedzińcu arkadowym w jego dzisiejszej odrodzonej świetności.

Gdy tedy duch ojca Hamleta przybrał dla Wyspiańskiego postać jakiegoś króla-ducha Danji, jął mu się roić możliwy dramat hamletowski, nad którym duch ten od początku do końca rzeczywiście by królował, całkiem inaczej niż w zachowanym dramacie Shakespeare'a. Wysunięcie ducha na górujące stanowisko w dramacie równa się zarazem przesunięciu punktu ciężkości dzieła, niemal że o całe pokolenie. Stary Hamlet bił się niegdyś ze starym królem Norwegji, Fortinbrasem, i ubił go w pojedynku, który zastąpił rozstrzygającą bitwę. Tu leżało tragiczne przewinienie starego króla duńskiego, za które musi pokutować przez śmierć gwałtowną i jeszcze po śmierci. Tu też leży podstawa do roli młodego Fortinbrasa, roli daleko większej w tym urojonym dramacie, niż jego rola w rzeczywistem dziele Shakespeare'a. Jak u Shakespeare'a Hamlet ma pomścić śmierć ojca, tak w fantazji Wyspiańskiego młody Fortinbras ma się stać mścicielem swego rodzica: dlatego duch starego Hamleta w pełnej zbroi chodzi po basztach zamku, ostrzegając przed niebezpieczeństwem dla kraju. Klaudjusz, który nieprawnie zajął tron duński, niebezpieczeństwu temu czoła stawić nie jest zdolny i wdaje się w układy. Młody Hamlet zaś przeciw niemu wstępuje w przymierze z młodym Fortinbrasem i wspólnie z nim zdobywa zamek. Zamku broni przyjaciel Hamleta, Horacjo; tak mu czynić każe rycerski obowiązek: broniąc bowiem osoby i władzy zbrodniczego Klaudjusza, broni zarazem wolności królestwa duńskiego. To uświadamia sobie młody Hamlet, gdy się w walce o zamek spotyka oko w oko z Horacym i słyszy od niego, co uczynił: poznaje, że przymierze z postronnym nieprzyjacielem było winą wobec ojczyzny, i umiera z żalu na rękach Horacego. Młody Fortinbras ma się stać panem zamku i panem Danji, ale zwycięskie wojska jego powstrzymuje w samej chwili triumfu najgroźniejszy przeciwnik: duch, który teraz na końcu tragedji znowu jako król-duch narodu się pojawia i majestatem swym najeźdźcę zwycięża.

Z tej śmiałej i wspaniałej wizji w rzeczywistym dramacie Shakespeare'a niewiele znaleźć można. Odpowiada jej tylko akt pierwszy, nad którym rzeczywiście duch starego Hamleta króluje. W dalszym ciągu dzieła Shakespeare, jak się wyraża Wyspiański, „lekceważy ducha, nie mogąc w niego uwierzyć". Lekceważy ducha w nowej konstrukcji dramatu, jakby z ramienia poety, wyraźnie sam bohater — młody Hamlet, szukając innych dowodów na zbrodnię ojczyma, bardziej ziemskich aniżeli objawienie prawdy przez wątpliwe widziadło, które może być dziełem czarta.

Ale jest w rzeczywistym dramacie Shakespeare'a jeszcze jeden moment, w którym nasz polski poeta widzi ślad wymarzonej przez siebie pierwotnej koncepcji dramatu. Tym momentem są wypadki aktu

czwartego. Laertes, powróciwszy z Paryża do Danji, zastawszy ojca zabitym i siostrę w obłąkaniu, uderza na czele tłumu zwolenników na zamek i nietylko żąda od króla Klaudjusza zadośćuczynienia, ale zdaje się zrazu sięgać po jego koronę: lud, jak słyszymy, już obwołuje go królem. Te dziwne i zuchwałe ambicje dworzańskiego syna — rychło zresztą milknące — Wyspiański tłumaczy tem, że Laertes chwilowo gra tu rolę, w pierwotnej koncepcji dramatu przeznaczoną dla młodego Hamleta: o n tam zdobywał zamek, j e g o lud obwoływał królem. Laertes jest cieniem Hamleta, a w ukończonym ostatecznie dramacie staje się czasami nietyle jego przeciwieństwem do niego, ile raczej jego karykaturą. Jak zobaczymy, nie w tym jednym punkcie tylko w zrozumieniu Wyspiańskiego Shakespeare w dojrzałem dziele parodjuje stary dramat wogóle i własnym pierwotny pomysł w szczególności.

3.

Zwróćmy się teraz do tej drugiej wersji dramatu, którą sobie również w całości imaginacyjnie skonstruował Wyspiański. Miała to być wersja wyższa stylem poetyckim i duchowo głębsza. O ile tamta pierwsza bliżej stała starego dramatu, z którego Shakespeare wziął materjał, o tyle ta stała bliżej samego dramatu Shakespeare'a w tej postaci, w jakiej go posiadamy. Ale identyczną z nim nie jest, bo jej Shakespeare ze względów teatralnych w jej czy-

stej, idealnej niejako formie nie wykonał czy nie pozostawił.

A więc w tej drugiej wersji miało zupełnie nie być ducha ojca jako siły poruszającej akcję. Miały natomiast w niej figurować trzy naczelne motywy, które istotnie wszystkie w rzeczywistym dramacie Shakespeare'a znajdujemy. Tylko że według Wyspiańskiego miały mieć w niewykonanym pomyśle jeszcze daleko więcej doniosłości i dramatycznej siły, niż im Shakespeare ostatecznie udzielił.

Pierwszy i dramatycznie najważniejszy z tych motywów, to ten, którym Shakespeare jako człowiek teatru istotnie może nieco ponad miarę się przejął: motyw o d w i e d z i n t r u p y a k t o r s k i e j na zamku i jej przedstawienia przed dworem. Wyspiański nie wie, że motyw „teatru w teatrze" był zwykłym składnikiem staroświeckich „dramatów zemsty" i służył do samego wykonania dzieła mściciela, np. w *Tragedji hiszpańskiej* Kyd'a. Nie znając tego faktu, czyni Wyspiański ten właśnie motyw dramatycznym kamieniem węgielnym owej urojonej przez siebie wersji drugiej, bardziej uduchowionej i od prymitywnego starego wzoru odległej. Będąc zaś — jak sam Shakespeare — z teatrem serdecznie i ściśle związany, Wyspiański nie może się oprzeć pokusie, by w swej konstrukcji dać aktorom nawet jeszcze więcej miejsca, niż im dał u siebie Shakespeare. Operując więc czystą już fantazją, rozsnuwa szeroko te możliwe dalsze następstwa dramatyczne, jakie z pojawienia się aktorów wywiązać się mogły. Otóż grają aktorzy — jak u Shakespeare'a — przed dworem

stary dramat o zabójstwie w rodzinie Gonzagów. Do tego dramatu Hamlet w celu zdemaskowania króla Klaudjusza porobił (jak u Shakespeare'a) jakieś wstawki; ale — wyjaśnia po swojemu Wyspiański — tych wstawek nigdy nie poznajemy; bo dotyczą one roli syna zamordowanego księcia, a więc roli mściciela, tej roli, którą w życiu ma odegrać sam Hamlet. Tymczasem do odegrania tych późniejszych scen z dodatkami wcale nie dochodzi; bo już po początkowej scenie zamordowania księcia zbrodniczy król Klaudjusz — jak u Shakespeare'a — zmieszany i przerażony wstaje z miejsca, i przedstawienie się urywa. Na tem w rzeczywistym dramacie Shakespeare'a aktorzy znikają z utworu. W urojonej wersji Wyspiańskiego jest więcej. Aktorzy popadają w niełaskę króla, Hamlet nimi się opiekuje. Odbywa się indagacja i przesłuchanie aktorów: król plącze się i zdradza wśród tej indagacji, która ma świadków. Król chce wyjść z położenia. Król jest osaczony. Król myśli o samobójstwie. „To dramat drugi", woła Wyspiański, „przed którym stanął Shakespeare". I dramat ten wydaje mu się wyższy i głębszy niż akcja dramatyczna, prowadzona na stary sposób przy pomocy ducha. „Oczywiście", dodaje z zachwytem, „to jest do napisania. To jest pomysł i plan Shakespeare'a. Inteligencja — prawdziwy dar odgadywania ludzi. Dramat renesansowy — nowy wówczas — nowy dla Shakespeare'a, wyciągający go z ram Ryszarda III i jego duchów. Hamlet przeczuwa, przeczucie sprawdza, idzie dalej za popędem przeczucia, śledzi i gnie króla w jego sumieniu".

Po odwiedzinach aktorów drugim głównym motywem w tej wyimaginowanej przez Wyspiańskiego, psychologicznie dojrzalszej wersji *Hamleta* miał być motyw, który sam Wyspiański nazywa motywem p o r t r e t u. Chodzi o scenę, którą rzeczywiście u Shakespeare'a znajdujemy, którą wielu nowszych komentatorów (np. Anglik A. C. Bradley) mieni jedną z najbardziej wstrząsających w literaturze tragicznej świata: scenę straszliwej rozprawy słownej między zrozpaczonym synem a grzeszną matką na końcu aktu trzeciego, w punkcie kulminacyjnym dzieła. Osią sceny tej według Wyspiańskiego miało być porównanie między portretem zamordowanego króla a portretem uzurpatora — porównanie, które u Shakespeare'a istotnie w płomiennych słowach wobec matki przeprowadza Hamlet. Ale u Shakespeare'a potem jako potężniejszy jeszcze moment następuje ponowne pojawienie się — tym razem Hamletowi samemu — ducha ojca. Według Wyspiańskiego w wersji drugiej, której ta scena jest istotnym składnikiem, zjawy ducha tu być nie miało, a jeżeli Hamlet w swem pół-obłąkanem uniesieniu miał ulec halucynacji, to chyba tylko w tej formie, że portret na ścianie zdawał mu się ożywać i słowami poważnego ostrzeżenia do niego przemawiać. Pomysł znowuż pozbawiony faktycznego uzasadnienia, ale zaiste godny poety o wielkiem dramatycznem natchnieniu!

Wreszcie trzeci główny motyw tej skonstruowanej przez Wyspiańskiego drugiej i pogłębionej wersji. Znowu chodzi o scenę rzeczywiście u Shake-

speare'a się znajdującą i dobrze znaną. O ile bowiem rozprawa między synem a matką należy do dramatycznie najpotężniejszych, o tyle ta dzierży prym wśród nastrojowo-refleksyjnych. Jest to sławna scena cmentarna w akcie piątym, ze smętnemi rozmyślaniami Hamleta nad czaszką zmarłego błazna dworskiego Yoricka i z pogrzebem pięknej Ofelji. To ogniwo drugiej wersji miało według Wyspiańskiego służyć głównie do uwydatnienia jednej zasadniczej nuty tej wersji, mianowicie nuty rezygnacji. Hamlet tej wersji nie miał już być bohaterem zbrojnego czynu, jak w wersji pierwszej, lecz melancholijnym myślicielem: miał być nietyle królewiczem ile człowiekiem; a więc miał być zbliżonym do tego udręczonego i zadumanego Hamleta, jakiego od trzystu lat oglądamy z głębokiem ludzkiem współczuciem na wszystkich scenach świata. I jak w innych punktach tej urojonej drugiej wersji, tak i w tym, fantazja Wyspiańskiego, zagłębiając się w daną koncepcję, poszła dalej niż sama artystyczna rzeczywistość w dramacie Shakespeare'a. Hamlet w tej drugiej wersji Wyspiańskiego miał być bardziej zrezygnowanym i bardziej rozmarzonym, niż w rzeczywistym dramacie shakespearowskim. O koronie królewskiej zgoła nie myśli; a w miarę jak zbliża się kres jego losów, nietylko ma, jak u Shakespeare'a, złe przeczucia, ale wie napewno o całej intrydze, wie, że życie jego jest stracone, i w scenę szermierki z Laertesem wstępuje z tą tragiczną pewnością nieuchronnej zguby. Na takiem tle scena cmentarna istotnie nabiera większego dramatycznego znaczenia i staje się głębiej przejmującą. Co ważniejsze zaś, na tle tej koncepcji zupełnie odmiennie i bardzo swoiście przedstawia się ta idea zemsty, która bądź co bądź i w tej wersji pozostaje osnową dramatu. Otóż w tej drugiej, uduchowionej wersji, jak kilkakrotnie z naciskiem zaznacza Wyspiański, nie chodzi już o prostą i pierwotną myśl zemsty syna za zamordowanego ojca. Zemsty za cudze krzywdy — tak nam głosi Wyspiański — być nie może. Tragedja Hamleta polega właśnie na dojściu do przekonania, że sprawiedliwości na tym świecie sam człowiek nie wymierza, lecz wymierza ją — odmiennie od ludzkich obliczeń — Bóg. To też Hamlet ostatecznie zabija Klaudjusza nie za to, że zamordował mu ojca, lecz za to, że godził na własne jego życie. Klaudjusz cały czas cofał się z trwogą przed tą nową zbrodnią, ale Hamlet postępowaniem swojem świadomie i rozmyślnie go w nią wpędził, i kosztem wręcz samobójczej ofiary życia własnego zyskał dopiero prawo do tego, by się na ostatku stać narzędziem karzącej sprawiedliwości Bożej. Jak widzimy, chodzi o interpretację pod względem moralnym nader subtelną, a z wielu wyraźnemi słowami dramatu shakespearowskiego niewątpliwie stojącą w sprzeczności. Zasadniczo jednak zgodnie z Wyspiańskim uznać musimy, że Shakespeare w swych rozmyślaniach nad tematem — i w odzwierciedlających je medytacjach Hamleta w dramacie — z pewnością bardzo się oddalił od starego ideowego szablonu zemsty, wysoko moralnie się wzniósł ponad

wikingowską zawziętość tradycyjnego Hamleta z legendy skandynawskiej.

4.

Jak już było powiedziane, Shakespeare ostatecznie nie napisał żadnego z tych dwóch możliwych dramatów o Hamlecie, które sobie uroił Wyspiański. Napisał dramat, łączący w sobie pewne rysy zasadnicze obu koncepcyj. Jakież są owe ich ślady, które w gotowem dziele shakespearowskiem znajdujemy, i jakie są następstwa skojarzenia z sobą dwóch różnych wersyj dramatu?

Przedewszystkiem więc nie zdecydował się Shakespeare na całkowite wyrugowanie d u c h a z tragedji. Jako dobry praktyk teatralny znał z różnych przekładów w dziełach swoich kolegów potężną skuteczność dramatyczną takich zjawisk na deskach teatru; sam bezpośrednio przed *Hamletem* posłużył się zjawiskiem ducha na scenie w *Juljuszu Cezarze,* a po *Hamlecie* niebawem z niemniejszą siłą nastroju ukazał nam ducha w *Makbecie.* O ile chodzi o *Hamleta* samego, to według pięknego, acz zupełnie dowolnego domysłu Wyspiańskiego Shakespeare dlatego uszanował postać ducha ojca Hamleta i nie wykreślił jej całkiem, ponieważ w roku 1601 umarł ojciec samego poety; dlatego też — przypuszcza Wyspiański — przy wystawieniu dramatu na scenie sam Shakespeare z pietyzmem grał rolę ducha, jak o tem wiemy z kroniki teatralnej. Usunięcie ducha od czynnego udziału w akcji po pierwszym akcie wynika z ostatecznego przechylenia się umysłu poety na korzyść drugiej z owych wersyj, które nam Wyspiański przedstawił. Nie obchodzi się to bez pewnej, by tak powiedzieć, moralnej niezręczności; ale jest ona złagodzona, jak subtelnie notuje Wyspiański, przez to, że w akcie pierwszym panuje n o c, w której wyobraźnia i uczucie mają swe pełne prawa; zaś od aktu drugiego wstępujemy w pełne ś w i a t ł o d n i a, w którem dochodzi do głosu rozsądek, i w którem obowiązują odmienne sprawdziany prawdy i pewności.

Jak nad pierwszym aktem góruje król-duch z wersji pierwszej, tak w drugim i trzecim dominującym czynnikiem są a k t o r z y, a więc w pojęciu Wyspiańskiego zasadniczy element wersji drugiej. I ten element jednak pewną nicią duchową z wersją pierwszą się łączy. Dowodzi mianowicie Wyspiański, że sam pomysł wprowadzenia do sztuki tego „teatru w teatrze" ma wynikać z chęci przeciwstawienia teatru starego, którego sztuki Shakespeare przerabia, — teatrowi nowemu, który tworzy. Aktorzy w *Hamlecie* więc mają być poniekąd parodją teatru przedshakespearowskiego, taksamo jak nią niewątpliwie są rzemieślnicy ateńscy w *Śnie nocy letniej,* grający przed dworem książęcym sztukę o Piramusie i Tyzbie. Tylko że w *Hamlecie* Shakespeare — tak nam tłumaczy Wyspiański — „chciał zaplątać tę rzecz tak w tragizm głównej sztuki, żeby przy zachowaniu wszystkich cech jej śmieszności — śmieszną nie była". Udało mu się to głównie przez te podniosłe rozmowy, które z aktorami prowadzi Hamlet

o społecznej misji i o dostojeństwie ich sztuki, i w których sam Shakespeare wszystkim potomnym wiekom w nieśmiertelnych słowach głosi, jak wysoko o teatrze i aktorstwie myślał.[1] Ostatecznie jednak nie obchodzi się tu bez pewnych rozdźwięków między parodją a powagą: rozdźwięk taki występuje rażąco, gdy Hamlet popada w niepojęte i po prawdzie dość histeryczne zachwyty nad bombastycznem, starem sztuczydłem o zburzeniu Troji, z którego on sam i po nim aktorzy — zapewne nie bez egzaltacji — deklamują wysoce afektowane tyrady.

Daleko poważniejsze następstwa jednak, już dla samej budowy dramatu, wynikają ze skojarzenia dwóch różnych koncepcyj w aktach dalszych. Rozbieżnością między temi koncepcjami tłumaczy Wyspiański wiele momentów dziwacznych i wiele niezrozumiałych sprzeczności, nad któremi zdawna bezskutecznie trudzą się komentatorzy. Obfituje w takie zawikłania szczególnie akt czwarty. Akty czwarte wielkich tragedyj Shakespeare'a wogóle, jak to dawno zauważono, zwykle są nacechowane osłabnięciem twórczego natężenia i rozluźnieniem struktury dramatycznej. Bohater na jakiś czas znika ze sceny (może dlatego, że trzeba dać dłuższą chwilę

[1] Wyspiański dedykuje swoje studjum w tych samych shakespearowskich słowach „aktorom polskim, osobom działającym na scenie, na drodze przez labirynt zwany teatr, którego przeznaczeniem, jak dawniej tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno".

wytchnienia głównemu aktorowi), i lukę wypełniają sprawy stosunkowo obojętne dla głównej akcji, motywy liryczne, obrazki rodzajowe, czy deklamacje treści ogólnej. Nieinaczej jest i w *Hamlecie*. Królewicz wyprawiony został do Anglji, a scenę wypełnia głównie Ofelja rozrzewniającemi obrazami swego poetyckiego szału przedśmiertnego. W czarownych jej piosenkach dźwięczą echa z pieśni gminnej, po ludowemu dosadne, a nawet rubaszne. Dziwny ten fakt wnikliwie tłumaczył Goethe jako wybuch żywiołowej zmysłowości, którą tłumiło dworskie wychowanie, a która w obłędzie wreszcie przerywa tamy. Wyspiański to tłumaczenie zna, ale w myśl swych założeń daje pierwszeństwo innemu: te tony w roli Ofelji są dla niego tylko oddźwiękiem prymitywniejszej pierwszej wersji, w której Ofelja według wzoru starego dramatu była prostą kurtyzaną, użytą przez dwór, by Hamleta kusić i wybadać. Tą pierwotną funkcją Ofelji w dramacie wszakże tłumaczy się i ta rażąca szorstkość, z jaką niejednokrotnie do nieszczęsnej bohaterki odzywa się królewicz w ostatecznym tekście dzieła.

Co się tyczy Hamleta samego, dziwnie niejasną plątaninę przedstawiają warunki jego powrotu z Anglji, zagadkowe listy do króla Klaudjusza i do Horacja, wreszcie osobliwa okoliczność, że spotkawszy się z Horacjem na cmentarzu, rozprawia z nim filozoficznie o marności wszystkiego co ziemskie, zamiast mu odrazu opowiedzieć o swych niesłychanych przygodach na morzu. Wszystkie te nielogiczności wynikają zdaniem Wyspiańskiego z postanowienia

autora, by na każdy sposób wprowadzić nastrojową scenę cmentarną do kompozycji dramatycznej, z którą organicznie jej powiązać nie było można. Z chwilą, gdy ten cel, choć nieco sztucznie, jest osiągnięty, cały końcowy akt dramatu już potem pozostaje pod panowaniem koncepcji drugiej, psychologicznej, aczkolwiek nieco złagodzonej. Niema w nim w każdym razie już śladu wersji pierwszej, jak ją ujmował Wyspiański: nie pojawia się duch, by bronić dostępu najeźdźcy; pojawia się natomiast Fortinbras, by za zgodą konającego Hamleta włożyć na swe skronie koronę duńską. Zgodnie z myślą przewodnią wersji drugiej Hamlet umiera daleki od wszelkich ambicyj rodowych i trosk politycznych: zakończył się na naszych oczach dramat więcej ludzki niż królewski.

Spojrzawszy w ten sposób pobieżnie na akcję dramatu shakespearowskiego z punktu widzenia dwóch możliwych koncepcyj tematu, trzeba jeszcze wspomnieć o dwóch ogólnych aspektach utworu, noszących również wyraźne cechy owej dwoistości.

Pierwszy z tych aspektów, to przedstawienie tła obyczajowo-kulturalnego. Dwór duński w pierwotnej tragedji zemsty — tu trzeba się zgodzić z Wyspiańskim — miał niewątpliwie być prostacki i brutalnie wyuzdany. Istotnie słyszymy u Shakespeare'a w akcie pierwszym o barbarzyńskiem pijaństwie na dworze, w aktach późniejszych spotykamy kreatury tak podłe, jak Rosencrantz i Guildenstern, lub tak głupie jak Osrick. Ale zarazem poruszamy się niewątpliwie w atmosferze renesansowej wytworności manjer i intelektualnego wykwintu, a Klaudjusza w krytycznej chwili napadu na zamek otacza nawet prawdziwie renesansowy majestat królewskości.

Ta sama dwutonowość czy dwubarwność panuje w charakterystyce osób. Wspomnieliśmy już o Laertesie: zrazu młodzian dziarski i pełen cnót rycerskich, okazuje się później zdolnym do najniegodziwszego podstępu; tensam, w akcie czwartym pełny tragicznej boleści nad nieszczęściami rodzinnemi, w piątym rozdrażnia Hamleta do wściekłości swem patetycznem histrjoństwem nad mogiłą siostry. Nie zatrzymując się przy innych postaciach, które wszystkie bez wyjątku noszą takie cechy dwoistej genezy, napomknijmy tylko jeszcze o jednej z najbardziej mistrzowskich kreacyj poety: o Polonjuszu. W ujęciu pierwotnem płaski i płytki dworak, zachowuje w wersji ostatecznej wszystkie śmieszne i nudne cechy banalnego gadulstwa i dworackiego oportunizmu; ale przedziwnie z niemi łączy prawdziwie dojrzałą mądrość długoletniego doświadczenia i nawet godność moralną. Dlatego też może nawet swe nazwisko Korambis, które mu zrazu nadał sam Shakespeare, zmienił na nazwę Polonjusza, która może miała przypominać wykształceńszym słuchaczom głośną wtedy w całej Europie księgę mądrości politycznej, łacińskie dzieło Polaka Goślickiego *De optimo senatore*.

5.

Dyskutując problemy charakterystyki figur w dramacie, doszliśmy wreszcie na sam koniec do tego zagadnienia, które komentatorów *Hamleta* głównie, a nieraz wyłącznie zajmuje: do psychiki samego Hamleta.

Wyspiański, jak widzieliśmy, poświęcił swe studjum nadewszystko problemom akcji i fabuły tragedji jako całości, ale nie mógł nie zwrócić się choć na chwilę ku zagadce duchowego ustroju bohatera. I tu czeka nas niespodzianka, wieńcząca wszystkie te rozważania nad *Hamletem* w sposób wysoce charakterystyczny dla całej umysłowości Wyspiańskiego.

Wyspiański zna formułę, w jakiej Goethe usiłował zamknąć tajemnicę Hamleta: że jest to „dusza, na którą włożone jest spełnienie wielkiego czynu, i która do tego zadania nie dorosła". Zna tę formułę i przytacza ją po to tylko, by jej gwałtownie zaprzeczyć. Zdaniem Wyspiańskiego, ta interpretacja była tylko pociechą dla natur słabych, zdolnych wobec wielkich zadań życia jedynie, jak się to mówi, „hamletyzować". Hamlet Shakespeare'a zaś nie jest owem drażniącem połączeniem niedołęgi i bohatera, lecz ma „czucie i uczucie człowieka, który myślą stopniowo dorasta ku wielkości przeznaczonych mu czynów".

Nawskróś heroiczną więc jest dla Wyspiańskiego cała postać Hamleta i heroicznym obraz rozwoju jego ducha w ciągu dramatu. Powiew uwielbienia dla

tego heroizmu unosi się poprzez wszystkie monologi bohatera samego w tej formie, jaką spodobało się Wyspiańskiemu im nadać. Przytacza je mianowicie wszystkie po kolei pod koniec swego studjum w poetyckim przykładzie własnym. Nie znając oryginału, parafrazuje wierszem przekład Paszkowskiego — wierszem toczącym się płomiennie jak lawa, falującym od jakiegoś gorączkowego uniesienia zachwytu. W tem przekształceniu magicznem przez genjusz Wyspiańskiego monologiczne rozmyślania Hamleta stają się istotnie tem, czem je widzieć chce Wyspiański i czem nam je widzieć każe. Te rozmyślania Hamleta, mówi nam Wyspiański, to jego zdobycze. „Zdobywa coraz trudniejsze w ciągu wieczoru szańce i etapy, zakłada na coraz wyższym tarasie tego zamku myśli, po których z nim razem coraz wyżej kroczy Shakespeare".

Zdobycze więc każe nam podziwiać nasz polski wieszcz tam, gdzie dotąd świat litował się nad załamaniami. Z siedmiu wielkich monologów posłuchajmyż w tem ujęciu choć jednego, najsławniejszego, owego właśnie „Być albo nie być", które tyle już pokoleń słuchaczy przenikało dreszczem trwogi przed tajnikami śmierci, trwogi wyznanej przez samego bohatera. Oto w co tę trwogę śmierci przeinacza Wyspiański:

„Być albo nie być...
...Tu się zatrzymuję.
A więc iść, jako los me drogi wiedzie!
A więc iść przebój i wbrew i oporem
I przejść! jak wicher — przejść — i raz zakończyć,

Wszystkiemu kładąc kres. — Toż ma być P r a w d a,
Że sen wieczysty kres istotnie kładzie
Sercu, co bije, i żądzy, co trawi, —
Kres upragniony w mniemaniu, że zbawi?
Śmierć?! — Sen to tylko: — Straszne Objawienie!
A! Oto Świata Sąd; — twoje sumienie.
Stój na tej drodze człowieku pod jugiem,
Gnij się w zniewadze, krzywdzie i niedoli,
Sprawiedliwości darmo chciej od ludzi,
Pozwól na miłość plucie, deptać pierś twoją,
Łam się, przeklęty, w poddańczej niewoli
Upokorzenia, — tej jednej granicy
Nie wolno lekko przejść. — Tego się boją!
Ha, Ha! Byliby już wolni z ciężaru!
Ciężar im gniecie kark i wagą nuży, —
Ten jeno jeden Strach! — To, że nie wiedzą,
Co tam — za grobu żelazną zaporą
Czeka ich jeszcze — tam, skąd nikt nie wraca,
By żył w spólnocie z krwi, kości i ciała, —
Jeno, by dusza marą się błąkała
Na pośmiewisko, — nim grzechów nie zmyje;
To, — to, co tak zazdrośnie grób nam kryje;
To, to, — czego się nigdy nie dowiedzą:
Co dalej za tą ludzkich zagród miedzą,
Raczej wiadome złe przyjąć ich zmusza,
Niźli to brzemię brać, — co weźmie dusza.
Rozważni, — Mądrzy! — Arcymądrzy tchórze!
Najbezczelniejszy — tutaj stanie niemy:
Poza tą wiedzą — dalej — nic — nie wiemy.
Już myśl o śmierci za samą śmierć starczy,
I teraz! patrzeć na ich dalsze życie,
Jak gną się trwogą w swych grzechów brzemieniu,
I Sąd najsroższy mają — w swem sumieniu".

A więc jest tu mowa o trwodze śmierci, ale o trwodze — innych. Heroiczny Hamlet Wyspiańskiego nieblednące czoło śmierci pokazuje, gdy stanął z nią oko w oko. Nawskróś romantyczny, nawskróś rycerski, a więc nawskróś polski ten bohater wywalczył sobie świadomość, że heroizm, rzecz najwyższa w życiu, to rozmyślne porywanie się na rzeczy nieprawdopodobne i dla zwykłej ludzkiej duszy niewykonalne. I zdobył jedną jeszcze wiedzę, że heroizm, to rozmyślne wyzywanie śmierci.

A zatem jesteśmy w samym wewnętrznym kręgu najwyższych natchnień Wyspiańskiego, jesteśmy wobec tej naczelnej idei, która go czyni wieszczem. Jak w *Nocy Listopadowej,* jak w tylu innych swych arcydziełach, tak i w tej polskiej transformacji Hamleta, on, co przeczuł i przewidział bliską już godzinę najwyższych wysiłków i największych ofiar, rzuca to straszliwe a jedyne hasło, które już w kilka lat po jego zgonie przypieczętowała krew naszych bojowników o wolność — nieubłagane hasło-warunek i hasło-nakaz:

„U m i e r a ć m u s i, c o m a ż y ć!"

III.

W STULECIE ŚMIERCI GOETHEGO.

(Odczyt, wygłoszony w auli Uniwersytetu Jagiellońskiego dnia 6 marca r. 1932).

1.

Gdy sto lat temu umierał Goethe, Jowiszową jego postać opromieniał majestat uznanej powszechnie wielkości. W ostatnich latach sędziwego żywota płynęły ku niemu hołdy z całego świata. W Anglji z zapałem głosił jego chwałę młody Szkot, Tomasz Carlyle; Polska przez Mickiewicza złożyła mu w Weimarze pokłon na 80. urodziny.

Ale już za życia poety było w majestacie tej sławy coś z martwoty posągu. Goethe od szeregu lat stał w niewzruszonej pogodzie ponad twórczym fermentem nowszych kierunków literackich; młodzi poeci niemieccy patrzyli w górę ku niemu z czcią, ale bez poczucia żywej wspólnoty; niektórzy z nich dawali wyraz dążnościom dalekim od jego dawnych ideałów i osobiście mu obojętnym; niektórzy już za życia krytykowali go ostro, a inni rychło po śmierci zaczęli atakować namiętnie jego poglądy i dzieła.

Nie powstrzymały te zapomniane dziś ataki pochodu sławy Goethego poprzez XIX stulecie. Przyszły mrówcze prace całych pokoleń wydawców, komentatorów i biografów nad jego spuścizną, ideologją i osobistością. Gdy wielkie jego dramaty i utwory epickie, jak wszystko co monumentalne, straciły już nieco ze swego pierwotnego czaru, przyszło odkrycie w Goethem największego liryka poezji niemieckiej, którego wielbią w nim wciąż nowe zastępy pisarzy najmłodszych. Gdy zapanowały nad światem myśli ludzkiej zdobycze wiedzy przyrodniczej, przyszło zrozumienie dla Goethego jako przyrodnika o prawdziwie wieszczem natchnieniu, wyprzedzającego koncepcje dzisiejszych biologów. A do nich przyłączyli się filozofowie, wielbiąc w nim poetę-mędrca, nauczyciela wielkich prawd zarówno o świecie jak o życiu, zarówno o dobrze jak o pięknie. Nietylko jako teoretyczny estetyk zresztą, ale także jako krytyk literatury i sztuk plastycznych, jako krzewiciel głębszej i szerszej kultury literackiej i artystycznej wśród swego pokolenia zajął Goethe niepoślednie stanowisko w oczach potomności.

A jednak dziś, gdy świat cywilizowany ma święcić stulecie jego śmierci, mamy poczucie dziwnego podobieństwa między sytuacją dzisiejszą a ową z przed stu lat. Jak wtedy, tak i dziś cały ten świat rzeczywiście przez znakomitych swoich wybrańców będzie w Weimarze jego wielkości hołdował. Ale jak wtedy, tak i dziś będą to hołdy raczej formalne, składane czemuś w swej odrębności bardzo dalekiemu od poczynań i zainteresowań ludzkości dzisiejszej. Nadewszystko zaś dziś, jak wtedy, Niemcy we wszystkiem, co je najżywiej i najgłębiej porusza, dalekie są od tego, co Goethe poczytywał za rzeczy

najważniejsze i naczelne. Jeden z najznakomitszych żyjących pisarzy niemieckich, Tomasz Mann, ośmielił się nawet nazwać Niemcy dzisiejsze niegodnemi hołdowania pamięci Goethego; a my, wstrzymując się od wszelkiej opinji o słuszności czy niesłuszności tego surowego werdyktu, jednak ze smutkiem wszędzie w świecie wyznać przed sobą musimy, że należycie usposobioną do obchodzenia tego wielkiego święta ducha ludzkiego niestety zaiste nie jest Europa i Ameryka dni dzisiejszych.

Skądże to podobieństwo między chwilą dzisiejszą a czasami z przed stu lat w postawie wobec Goethego, mimo tak długiego historycznego odstępu?

Rok 1932 należy, tak jak należał rok 1832, do okresu masowego rozgorączkowania po wielkich wojnach. Dziś, jak wtedy, poczucie dokonanych znacznych przemian i wstąpienia w nową erę kieruje powszechną uwagę w stronę poczynań zbiorowych i spraw zbiorowych, a odwraca ją od zagadnień osobistości i jej znaczenia. W roku 1832 kształtował się wśród ogólnego niepokoju politycznego liberalizm europejski z jego hasłami mieszczańskiej demokracji; kształtowały się pod tchnieniem romantyzmu różne rozbudzone nacjonalizmy w Europie; kształtowało się wszystko, co w kilkanaście lat później, w r. 1848, miało wybuchnąć jako „wiosna ludów". Rok 1932 w następstwie wielkiej wojny zastaje przebudzonemi inne jeszcze nacjonalizmy, przed stu laty ledwie znane, i po przerysowaniu mapy Europy zastaje rozpowszechnioną zasadę budowania kultury

wszędzie i zawsze na podstawach narodowo-państwowych. W sferze dążeń społecznych zaś rok 1932 jako spadkobiercę liberalizmu mieszczańskiego z jego ferworem reformatorskim zastaje w pełni działania kolektywizm, usiłujący uszczęśliwić i udoskonalić całą społeczność drogą ustawodawczą. Słowem, rozgwar i walka haseł narodowych i socjalnych, ideały ilościowe raczej niż jakościowe, a nad wszystkiem jako najwyższe źródło energji twórczej — państwo!

Można być pewnym, że do tego stanu rzeczy Goethe odnosiłby się z tą samą dostojną obojętnością, z jaką odnosił się do wielu zjawisk w owym ponapoleońskim świecie, który go otaczał przez ostatnie kilkanaście lat życia. Dla niego jako dziecięcia Wieku Oświecenia, co więcej, jako jednego z najczystszych i najprawdziwszych humanistów wszystkich czasów, na pierwszym planie zawsze stało ukształcenie i życie duchowe każdej zosobna jednostki ludzkiej, oraz oddziaływanie jednostek na jednostki, zaś sprawy urządzenia i działania takich jednostek zbiorowych, jak naród lub klasa społeczna, były czemś wtórnem, co dopiero na fundamencie najszlachetniej pojętego i najpełniej rozwiniętego humanistycznego indywidualizmu należycie dojrzewać może. By określić stanowisko Goethego wobec dążeń zbiorowych demokracji nowożytnej w jej przeróżnych programach nacjonalistycznych czy socjalistycznych, najlepiej byłoby może powtórzyć te pełne tragicznej ironji słowa, które na końcu potężnej sztuki Czechowa *Sad wiśniowy* wypowiada stary sługa, pozostawiony w opuszczonym dworze: „Zapo-

mnieli o człowieku!“ *(Człowieka zabyli!)*. Istotnie: tyle się myślało i myśli w tych nowych czasach o ludziach, o ich masowem udoskonaleniu i standaryzowanem szczęściu, że zapomniało się jakoś o człowieku, o rozwoju jednostki i o jej wartości. Przypomnienie sobie Goethego w rocznicę jego śmierci, to przypomnienie zaniedbanego hasła: „Człowiek nadewszystko!“

Ale jeszcze w innem zastosowaniu i w bliższym związku z tą rocznicą można dziś użyć przytoczonych słów z dramatu Czechowa: „Zapomnieli o człowieku!“ Oto wśród stuletniego, imponującego rozwoju badań nad Goethem jako poetą, jako myślicielem, jako przyrodnikiem, jako politykiem — w całej tej nieprzejrzanej już dzisiaj *Goethe-Wissenschaft* często zapominano o człowieku, stojącym poza działalnością państwową, poza pracą naukową, nawet poza twórczością literacką. Już w XVII wieku Dryden słusznie powiedział o Shakespearze, że największy poeta wielki jest nadewszystko przez to, że jest większym od innych człowiekiem. A Goethemu samemu ponoś najtreściwszy i najgłębszy hołd złożył Napoleon swem historycznem powiedzeniem: *Voilà un homme!*

To też i my dziś, pragnąc hołdować Goethemu najwłaściwiej i uświadomić sobie najżywotniejszą i najistotniejszą część jego posłannictwa, uczynimy dobrze, jeżeli będziemy się starali spojrzeć na niego przedewszystkiem jako na człowieka, jako na wzór najpiękniejszego i najpełniejszego rozwoju osobistości ludzkiej. By zaś to uczynić godnie, trzeba pozostawić poza sobą nawet zainteresowania specjalisty czy estety, tak samo jak trzeba zapomnieć o różnicach i ograniczeniach narodowych i rasowych. Tylko ten ludzką wielkość Goethego należycie odczuje, kto zdobędzie się na prostotę czysto ludzkiej wobec niego postawy. Wzywał do tego słusznie już wielki tragik Hebbel, gdy w 100. rocznicę urodzin Goethego pisał o nim:

Er kennt, wie alles Höchste, nicht die Volks- und Länderschranken,
Drum braucht man bloss ein Mensch zu sein, um ihm dafür zu danken.

2.

W pojmowaniu ludzkiej postaci Goethego zaszła w ciągu stu lat jego nieśmiertelności głęboka i doniosła przemiana.

Majestat, jaki w oczach ludzi współczesnych otaczał Goethego w starości, na długi czas oddziałał także na wyobrażenie o jego dawniejszem życiu. Przedstawiano go sobie jako Olimpijczyka we wszystkich tego życia fazach, — jako wybrańca bogów, z królewską łatwością krocząego swą twórczą drogą wśród coraz nowych darów Fortuny. Każdy dramatyczny zwrot w jego życiu, każde przesilenie ukazywało go zawsze tylko panującego i triumfującego nad losem, w postawie zwycięskiej równowagi. Goethe, czy młody czy stary, pozostawał posągiem, i posągowo wyrażały się różne etapy jego życia w jego wielkich dziełach.

Dopiero głębsze studjum zarówno życia jak dzieł wyjawiło, wiele w nich, od *Wertera* do *Tassa* i od *Fausta* do pereł późniejszej liryki poety, złożone jest ciężkich zmagań i nawet tragicznych załamań, wiele w posągowej postaci poety w każdym momencie jego ziemskiego królowania drgało trudu i cierpienia.

Niedarmo Goethemu właśnie w mądrej i spokojnej jego starości całość życia przedstawia się raz wraz pod obrazem bezustannej w a l k i. Niedarmo wśród najdojrzalszych owoców bogatego doświadczenia w przecudnych pieśniach starości, w zbiorze *West-Östlicher Divan,* spotykamy stanowcze wyznanie:

Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heisst ein Kämpfer sein.

Niedarmo też w chwili wieńczącej dzieło całego życia, chóry anielskie głoszą zbawienie Fausta za to, że zawsze się trudził:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

I tamże, w Drugiej Części *Fausta,* w tym testamencie filozoficznym poety, jako ostateczna kwintesencja mądrości życiowej ogłoszony jest zakon codziennego zdobywania sobie wolnego i godnego życia przez walkę:

Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluss:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muss.

A więc ta walka, co wypełnia nasze bytowanie, jest naprawdę walką na śmierć i życie. Zużywanie się w tym boju, ekstatyczne pragnienie włożenia weń całego siebie, — oto co dopiero nadaje życiu wzniosłą treść i promienny cel. Znowuż w owym *West-Östlicher Divan,* gdzie tyle rzeczy ostatecznych wypowiedzianych jest w sposób skończenie piękny, jako morał dla człowieka z allegorji śmierci motyla w upragnionym płomieniu świecy słyszymy słowa wręcz już straszliwe dla zwykłych uszu śmiertelnych:

Und solang du das nicht hast,
Dieses „Stirb und werde!"
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Życie, pojmowane jako śmiertelne zmaganie, nie mogło być pasmem ciągłych triumfów. To też ziemski byt Goethego musimy sobie dziś przedstawiać nie jako szereg momentów doskonałej i ustalonej równowagi, lecz przeciwnie, jako ciągłe ciężkie zdobywanie równowagi zawsze niestałej, jako bezustanne napięcie wysiłku moralnego nad sobą i losami swojemi; nie jako elizejskie bytowanie Jowisza, lecz raczej jako heroiczny trud Heraklesa.

Życie, spędzone pod tragicznym znakiem stałej walki o najcenniejsze tego życia dobra, nie może obfitować w szczęście niezamącone. Właśnie uwielbianym przez ogół wybrańcom losu, takim jak Goethe sam, przypada w udziale obok niezwykle pełnej miary radości także niezwykle pełna miara boleści:

Alles gaben die Götter, die unendlichen,
Ihren Lieblingen ganz.
Alle Freuden, die unendlichen,
Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.

O cóż się toczyła ta nieustająca, bolesna walka u tego, co tak hojną ręką wszystkie dary życia od bogów otrzymał?

Gdy patrzymy zzewnątrz na życie Goethego, wydaje się nam, że szczęsne losy z jednych miłujących rąk do drugich same go podają, że życie samo mu się układa w szereg tych scen, które on uwiecznia w nieśmiertelnych pieśniach. Sam Goethe zdaje się tak myśleć, gdy na końcu *Dichtung und Wahrheit*, w przededniu wyjazdu do Weimaru, na wątpliwości wiernej przyjaciółki odpowiada wspaniałemi słowy swojego własnego Egmonta o „lotnych rumakach czasu, co unoszą rydwan naszego losu w niewiadomą dal, tak, że nam pozostaje tylko uchronić koła tu od kamienia, ówdzie od upadku“:

Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unseres Schicksals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts, als mutig gefasst die Zügel festzuhalten und bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiss es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam.

Ale wewnętrzną treścią tej podróży, jak nam to mówią słowa o ujęciu cugli, jest jednak bohaterski i niegasnący wysiłek nad zachowaniem owej najwłaściwszej drogi, która dla każdego człowieka jest tylko jedna i jedyna. Przedmiotem ciągłej walki życiowej

Goethego jest utrzymanie w stanie niewypaczonym własnej osobistości, jest kierowanie jej na te tory rozwojowe, do których czuje w sobie przeznaczenie, wydobywanie z siebie tych najważniejszych możliwości, które wskazuje mu głos powołania. Pełnię i doskonałość samoukształcenia i samozachowania osobistości duchowej człowieka stawia Goethe zawsze nad wszystko.

Jak Pismo Święte wierzyć nam każe, że nic człowiekowi po całym świecie, gdyby zgubił duszę własną, — jak Shakespeare w naukach ojca dla syna w *Hamlecie* jako naczelną głosi tę jedną: „bądź wiernym sam sobie“, — tak Goethe w *West-Östlicher Divan* zgodnym głosem doświadczenia wszystkich ludów i wszystkich ich władców wielbi osobistość jako najwyższe z dóbr ziemskich:

Volk und Knecht und Überwinder,
Sie gestehn zu jeder Zeit:
Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei nur die Persönlichkeit.

Jedes Leben sei zu führen,
Wenn man sich nicht selbst vermisst;
Alles könne man verlieren,
Wenn man bliebe, was man ist.

Ten dozgonny bój o posiadanie własnej osobowości i o wypełnienie jej właściwych przeznaczeń, w życiu jednostki hojnie obdarzonej przez naturę i wciąż na nowo obdarzanej przez los, jak Goethe, musiał nadewszystko mieć postać ciągłych wyrzeczeń. By się doskonalić w dążeniu do wytkniętych

celów twórczych, by nie roztopić bogactw własnego „ja“ w oceanie przeżyć, trzeba było wciąż odmawiać sobie korzystania z różnych nęcących i świetnych możliwości, które się otwierały na prawo i na lewo od obranej drogi życia, — trzeba było zaprawiać się i ćwiczyć w utrzymywaniu na wodzy swych skłonności, w ograniczaniu swych pragnień. Stąd ten zadziwiający fakt, że w życiu i dziełach Goethego, przy całem niezmierzonem bogactwie jego ducha i bogactwie jego przeżyć, jako stały refren dźwięczy słowo „rezygnacja“. *Entbehren,* to według Fausta „ochrypła, wieczna pieśń każdej godziny życia“:

Was kann die Welt mir wohl gewähren?
Entbehren sollst du! sollst entbehren!
Das ist der ewige Gesang,
Der jedem an die Ohren klingt,
Den, unser ganzes Leben lang,
Uns heiser jede Stunde singt.

Tosamo trzeźwą prozą, ale tem dobitniej stwierdza Goethe w swej autobiografji *Dichtung und Wahrheit,* gdzie przybiera to nawet postać nader szerokiego socjologicznego uogólnienia:

Unser physisches sowohl als geselliges Leben, Sitten, Gewohnheiten, Weltklugheit, Philosophie, Religion, ja so manches zufällige Ereignis, alles ruft uns zu: dass wir entsagen sollen.

I rozwodzi się tam Goethe dalej nad tą smutną, ale powszechną koniecznością rezygnacji i nad zdolnością człowieka do niej, wielbiąc nawet wrodzoną

lekkomyślność *(Leichtsinn)* natury ludzkiej jako ułatwienie w tym kierunku. [1]

Entsagen... Entbehren... Ten zakon wyrzeczenia spełnił Goethe w swej przebogatej i tak rozmaitej twórczości literackiej. Tylko dzięki zawsze czujnej karności wewnętrznej, dzięki rozsądnemu ograniczeniu swych bujnych impulsów twórczych, nie zgubił się ani w namiętnem uniesieniu młodocianej „burzy i naporu“, ani wśród różnorodności zainteresowań kulturalnych i naukowych swego wieku męskiego, ani w rozległości horyzontów literackich i w bezkresowości horyzontów filozoficznych swych lat ostatnich. Był sam zaiste doskonałym przykładem tej maksymy, którą pozostawił wszystkim, co dążą do twórczych dokonań duchowych czy w nauce czy w sztuce:

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebund'ne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Grosses will, muss sich zusammenraffen.
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Nietylko w nauce i sztuce jednak, ale i w sprawach życiowych wypełniał Goethe swój zakon wyrzeczenia stale i niezłomnie. Spojrzmy na tę girlandę kwiatów, jaką nieprzerwanie zdobi to bogate i szczę-

[1] Ten ustęp z *Dichtung und Wahrheit,* tak samo jak niejedno inne pamiętne słowo Goethego, odnoszące się do przedmiotu tych rozmyślań, przypomniała mi świeżo wydana antologja jubileuszowa *Goethes Lebensweisheit,* herausgegeben von Emil Ludwig (Berlin, P. Zsolnay, 1931).

sne życie miłość. I tutaj owa nieodłączność cierpień od szczęścia, o której jużeśmy słyszeli, przytomną jest poecie od samego zarania przeżyć miłosnych. Zrazu jednak ból i radość kojarzą się w jednym zachwycie i w jednem upojeniu:

Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach wie so eigen
Schaffet das Schmerzen!
Wie soll ich fliehen?
Wälderwärts ziehen?
Alles vergebens!
Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh,
Liebe, bist du!

Jakże inaczej i jak dręcząco ta antynomja radości i cierpień miłosnych przedstawia się przy wejrzeniu wstecz w latach starszych. Oto gorycz pod powłoką żartu w *West-Östlicher Divan:*

Wunderlichstes Buch der Bücher
Ist das Buch der Liebe;
Aufmerksam hab ich's gelesen:
Wenig Blätter Freuden,
Ganze Hefte Leiden;
Einen Abschnitt macht die Trennung.
Wiedersehn! ein klein Kapitel,
Fragmentarisch. Bände Kummers,
Mit Erklärungen verlängert,
Endlos, ohne Mass.

Nie dziwmy się tak głębokiej różnicy w poetyckiem odzwierciedleniu przeżyć miłosnych! Bo oto co tymczasem dała rzeczywistość, a raczej czego dokonała bezwzględna wola życiowa Goethego! Fryderykę

Brion w Sesenheim sam porzucił, dążąc w szerszy świat. Od Charlotty Buff w Wetzlarze oderwał się nad samym krańcem katastrofy, którą zobrazował w *Werterze*. Od boku pani Stein, klasycznej Muzy wczesnych lat weimarskich, ucieka do Włoch, by samodzielnie dojrzeć do pełni swego wielkiego klasycyzmu. Od Krystjany Vulpius, która go ujęła wdziękiem zmysłowym, ale której pospolitość wnet poznał w codziennem pożyciu, musi się chronić w swej „pustelni" w Jenie, by znaleźć skupiony i wzniosły nastrój twórczy. „Najpiękniejsze dni", jak sam je nazwał, — *allerschönste Zeit* — przeżywa Goethe w późnych już latach w gościnnym domu wesołej i uroczej, mądrej i poetycko natchnionej Marjanny von Willemer, współtwórczyni pieśni „Dywanu", ciesząc się jedynem i przedziwnem połączeniem przyjaźni z miłością, ale i tych pięknych dni pasmo sam przecina, heroicznie się wyrzekając spotkań z przyjaciółką przez pozostałych kilkanaście lat żywota.[1]

Kilka to wyjątków zaledwie z długiej kroniki miłosnej życia Goethego, ale jakże wymownie już te świadczą o dyscyplinie bezustannego zmagania się z własnemi skłonnościami! Od tego tragizmu heroicznego przenosimy się w strefę tragiki fatalistycznej, gdy wspominamy ostatnią i beznadziejną a rozpaczliwą namiętność starca dla osiemnastoletniej Ulryki von Levetzow. Ten dramat, o mało nie przypłacony życiem, pogrąża Goethego w głęb-

[1] F. Hoesick: *Goethe i „najpiękniejsze dni" jego życia.* Warszawa, Trzaska, Evert i Michalski, 1931.

szem niż kiedykolwiek zasępieniu i dobywa z jego lutni tony rozpaczliwego przygnębienia:

Die Leidenschaft bringt Leiden! Wer beschwichtigt
Beklommenes Herz, dich, das zu viel verloren?
Wo sind die Stunden, überschnell verflüchtigt?
Vergebens war das Schönste dir erkoren!
Trüb ist der Geist, verworren das Beginnen;
Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen!

Ale nie tu, nie w chwili tego najboleśniejszego ze wszystkich wyrzeczeń, znajdujemy się w najniższym kręgu smutków życiowych Goethego. Jest piekło głębsze od tego tragizmu konieczności, a tem piekłem jest poczucie w i n y. Nie dostawałoby Goethemu jednego z istotnych czynników wielkości, gdyby i ten najsroższy ból nie był się wżarł kiedyś w jego duszę. Doznał go Goethe wcześnie, po samowolnem zerwaniu ze swą wiośnianą kochanką Fryderyką, i wlókł ten ból z sobą jak rdzawe żelazo w sercu przez długie lata. On to natchnął te przejmujące skargi nad nędzą życia naszego, które rozlegają się jako liryczne *intermezzo* w powieści *Wilhelm Meister,* — strofy należące do najrzewniejszych, na jakie zdobyła się kiedykolwiek pieśń niemiecka:

Wer nie sein Brot mit Tränen ass,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend sass,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden,
Dann überlasst ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Ale coś jeszcze większego zawdzięczamy poczuciu tragicznego przewinienia, dręczącemu Goethego: bez tego faktu w jego życiu nie byłoby *Fausta* w tej postaci, w jakiej go mamy; to największe dzieło Goethego nie byłoby tem, czem się stało raz na zawsze dla całej potomnej ludzkości. Gdyby sceny tragedji nieszczęsnej Gretchen nie były natchnione tak głębokiem i silnem uczuciem osobistem, *Faust* byłby może zawsze jeszcze jednym z najgłębszych w literaturze powszechnej obrazów nieskończonego dążenia ducha ludzkiego poza granice dla nas wytknięte, — ale nie byłby tym konkretnym, tak ogólno-ludzkim i dla wszystkich nas tak wstrząsającym obrazem problemu winy jako jednego z centralnych i wiekuiście groźnych zagadnień naszego śmiertelnego bytu. Podkład przeżyć osobistych to sprawił, że w łańcuchu scen tragicznych pod koniec Pierwszej Części *Fausta* posiadamy obok niektórych tragedyj greckich i shakespearowskich bodaj najpotężniejsze poetyckie uzmysłowienie straszliwej nieodwracalności popełnionego raz przewinienia ludzkiego i jego nieszczęsnych następstw. Przez to poważne i surowe ujęcie problemu moralnego Goethe staje w sąsiedztwie rygoryzmu etycznego Kanta, tak dalekiego odeń skądinąd myśliciela. Nic dziwnego, że w ukończonej niedługo po Pierwszej Części *Fausta* powieści *Die Wahlverwandschaften,* tak nawskróś nowoczesnej w swych subtelnościach psychologicznych, znajdujemy się jednak zasadniczo na kantjańskiej platformie wyższości autorytatywnego prawa moralnego nad instynktami natury ludzkiej.

3.

Zstąpiwszy w Pierwszej Części *Fausta,* jak Dante, do tego, co w życiu ludzkiem jest najprawdziwszem piekłem, Goethe jednak — znowuż jak Dante — znalazł stamtąd drogę do raju. Rozsnuwając dalszy ciąg *Fausta* przez długie dziesięciolecia swej starości, wkładając w zawiłą symbolikę Drugiej Części całe skarby bogatego doświadczenia i dojrzałej mądrości, potrafił doprowadzić stary dramat paktu z szatanem do pojednawczego i kojącego zakończenia. Toczy się zdawna — i wznowił się w tym roku jubileuszowym — spór wśród uczonych w piśmie o to, czy całość *Fausta* można określić jako jednolity organizm artystyczny. Nie brak takich, co mimo jawnej trudności zadania usiłują to uczynić, pojmując jedność koncepcji artystycznej tak szeroko i liberalnie, że mieści się w jej ramach całe przebogate życie duchowe Goethego, odzwierciedlone w *Fauście.* Niemniej trudnem, a zarazem znacznie ważniejszem do spełnienia zadaniem niż rozstrzygnięcie tego dość jałowego sporu estetycznego jest uzgodnienie samej treści ideowej Drugiej Części *Fausta* i związanej z nią liryki filozoficznej ostatnich lat Goethego z Częścią Pierwszą i z dawniejszemi poglądami poety na świat i życie. Goethe sam mówi o biegunowości *(Polarität),* koniecznie towarzyszącej wszelkiemu myśleniu i wytwarzającej w niem krańcowe sprzeczności. Ale wierzył także w możność wywalczenia równowagi między temi sprzecznościami, — i my również mamy obowiązek szukać takiej równowagi

wśród nieprzejrzanego bogactwa i oszałamiającej rozmaitości jego spuścizny duchowej.

Słyszeliśmy, jak bezustannie u Goethego ponawia się myśl o życiu jako o walce; jak jedyną drogę do zwycięstwa w tej walce upatruje w hamowaniu skłonności, ograniczaniu dążeń, w mądrej rezygnacji. Widzieliśmy, że tragedją Fausta w Pierwszej Części jest fatalne nieokiełznanie wrodzonych ludzkich pragnień, — pragnienia pełni wiedzy i pragnienia pełni szczęścia. A jednak w Drugiej Części tensam Faust właśnie przez pełnię doświadczenia i przez pełnię działania znajduje drogę z piekła do nieba. I znajduje ją przez służbę społeczną, a więc przez te formy działalności, które w oczach Goethego stały zawsze na drugim planie w porównaniu z pracą nad udoskonaleniem własnej osobistości.

Samo w sobie to przejście od wewnętrznego życia indywidualisty do światowego życia działacza nie jest zasadniczo obcem osobie i losom Goethego. Wszak wiemy, że w pierwszych latach weimarskich wyzbył się marzycielstwa i samotniczej zadumy poety i wszedł w życie towarzyskie i polityczne w całej pełni jako dworzanin i minister. Wszak posiadamy w dramacie *Tasso* doskonałe poetyckie odzwierciedlenie tej ewolucji: widzimy tam wszakże poetę ostatecznie godzącego się ze światem, widzimy w pojednaniu Tassa i Antonja symbol zharmonizowania tych dwóch pierwiastków we własnej duszy Goethego, których połączenie wspaniale określają słowa Schillera *mit Schwärmers Ernst des Weltmanns Blick.*

Ale wiemy i to, że światowiec i mąż stanu w głębi duszy zawsze pozostał niezłomnie wierny naczelnemu hasłu trudu wewnętrznego nad udoskonaleniem własnej osobistości, wydobycia z niej rzeczy najwyższych, do jakich była zdolna. Wiemy, że dla tego głównego zadania życiowego wyrwał się z Weimaru do Włoch, by tam dojrzeć na wielkiego klasyka; wiemy, że dla skupienia się w sobie złożył po kilkunastu latach kierownictwo sceny weimarskiej, i dla tego samego powodu z nadchodzącym wiekiem uwalniał się stopniowo coraz więcej od zajęć państwowych. Wiemy nawet, że uprawiana przez długie lata tak intensywnie naukowa praca przyrodnicza służyła conajmniej w równej mierze wzbogaceniu i rozszerzeniu własnego świata duchowego, co zdobywaniu nowych objektywnych prawd naukowych dla ludzkości. Widzimy wreszcie, że w głęboko mądrej a gnomicznie zwięzłej liryce filozoficznej swoich lat ostatnich Goethe istotnie odtwarza swój osobisty i niezależny od otoczenia świat refleksyj i konstrukcyj duchowych.

Wśród tego wszystkiego Druga Część *Fausta* ze swą stanowczą afirmacją pracy społecznej aż do zupełnego zaparcia się aspiracyj indywidualnych musi nas jednak zadziwiać i zastanawiać. Jak tę zagadkę rozwiązać? Czy mimo wszystko można się tu doszukać konsekwencji myślowej i ostatecznej jedności w zapatrywaniach Goethego na zagadnienia życiowe?

Znajdziemy tę jedność na wyższej płaszczyźnie myśli metafizyczno-religijnej, w której kręgi nas

przecież wprowadza seraficzne zakończenie Drugiej Części *Fausta*.

Chcąc jednak w tej płaszczyźnie rozwiązania szukać, stajemy przedewszystkiem wobec zagadnienia zasadniczego o poglądy metafizyczne i przekonania religijne Goethego.

Czy Goethe, zawsze zapatrzony w Naturę, nigdy nie nasycony w swem pragnieniu pełni doświadczenia w ramach naszej ziemskiej rzeczywistości, wszystko z bogactw swojego własnego doświadczenia tworzący, — czy ten Goethe zdolny był widzieć ponad rzeczywistością doświadczenia jakiś transcendentalny porządek wszechrzeczy i wierzyć w twórcę i prawodawcę tego porządku?

Na to pytanie tradycyjny pogląd na Goethego, wyrobiony w ciągu XIX wieku, dawał podwójnie przeczącą odpowiedź. Po pierwsze: Goethe był nawskróś realistą i zasadniczym empirykiem, więc nie szukał jakiejś szerszej idealnej rzeczywistości poza granicami naszego doświadczenia. Po drugie: Goethe, tak samo jak mało miał zmysłu dla nowoczesnych dążeń narodowych i społecznych, tak nie miał go i dla romantycznego renesansu mistycyzmu religijnego; nie był naturą religijną w sensie ściśle chrześcijańskim.

Zwróćmy się zatem najpierw do zagadnienia realizmu w naturze Goethego. Przeciwstawiając w przyjęty sposób jego realizm idealizmowi Schillera, musimy sobie jednak przypomnieć, że sam Schiller w pamiętnej rozmowie wykazał mu istnienie pierwiastka ideowego w jego własnych, rzekomo czysto

empirycznych, przyrodniczych konstrukcjach myślowych. Posłuchajmy zresztą, co sam Goethe pod tym wpływem przyjaciela mówi w liście do niego o elementach realistycznych i idealistycznych swojej natury:

> Ich bin nämlich als ein beschauender Mensch ein Stockrealist, so dass ich von allen den Dingen, die sich mir darstellen, nichts davon und dazu zu wünschen imstande bin. Dagegen bin ich bei jeder Art von Tätigkeit, ich darf beinahe sagen, vollkommen idealistisch. Ich frage nach den Gegenständen gar nichts, sondern fordere, dass sich alles nach meinen Vorstellungen richten soll.[1]

Musimy się więc zgodzić na fakt, że Goethe, wielki realista w obserwacji i myśleniu, był idealistą w działaniu twórczem. Musiało tak być szczególnie w twórczości artystycznej człowieka tak głęboko przejętego zasadami klasycyzmu jak Goethe. Bo do istoty klasycyzmu jako stylu w sztuce należy idealizujące uogólnienie zjawisk doświadczenia, typizacja osób i rzeczy, a więc wiara w jakąś ideową nadrzeczywistość, jakąś *la vérité vraie* w świecie ducha. Czyż nie jest produktem tej typizacji, czyż nie jest owocem tej wiary jedno z najszczytniejszych dzieł

[1] Przytacza te słowa Dr. Robert Zilchert w swojej książce: *Goethe, ein Bekenntnis* (Emil Roth, Giessen i Lipsk 1932). Jako dzieło duchownego, zawiera ta praca szczególnie cenne przyczynki do kwestji religijnych poglądów Goethego; ale i z innych punktów widzenia oświetla osobistość i charakter poety w nader pouczający sposób, ilustrując wszystkie twierdzenia obfitemi cytatami.

Goethego, *Ifigenja*? Wszak szlachetna postać bohaterki, co tak kojąco i doskonaląco oddziałuje na wszystkich wokoło, jest jakby uosobioną ideą najszlachetniej pojętego człowieczeństwa. Choć Platona często się pasuje na filozofa romantycznego, jednak jego doktryna idei nigdy nie jest daleką od myślenia prawdziwego klasyka. A idea Boga, jako rzeczywistość istniejącego w świecie prawa, ładu i celu, jest przecież słońcem tego świata idei.

Samo stwierdzenie istnienia w umysłowości Goethego pierwiastków idealistycznych obok realistycznych nie prowadzi nas jednak jeszcze daleko na drodze do wniknięcia w jego myślenie religijne. Ten czynnik idealistyczny, wyodrębniony należycie, pomaga nam tylko zrozumieć ów podniosły h u m a n i z m, którego Goethe pozostaje jednym z najdostojniejszych przedstawicieli i wieszczów. Ale jak przebywa, i czy wogóle przebywa, Goethe drogę od humanizmu do religji pozytywnej, od wiary w dostojeństwo duchowe człowieka do wiary w majestat Boży?

Goethe, który w młodości przeżył pod chwilowym wpływem pietystycznego otoczenia okres mistycznych zachwytów, głęboko rozumiał konieczność antropomorfizmu w religji, — tę konieczność wyobrażania Boga na obraz i podobieństwo człowieka, która przy danej strukturze duchowej ludzkiej istnieje we wszelkiej religji, zarówno w mitologjach politeistycznych jak w systemach opartych na monoteiźmie. Uzasadnia ten konieczny antropomorfizm duchowo, a zarazem nadaje mu wzniosły

obrót etyczny w owym szlachetnym wierszu filozoficznym *Das Göttliche,* który rozpoczyna się od nieśmiertelnego wezwania:

Edel sei der Mensch,
Hilfreich und gut!

Tam to Goethe istotę pojęcia człowieka o bóstwie określa słowami:

Und wir verehren
Die Unsterblichen,
Als wären sie Menschen,
Täten im Grossen,
Was der Beste im Kleinen
Tut oder möchte.

W tem moralnem usprawiedliwieniu antropomorfizmu zarazem znajdujemy szczebel, po którym wielka natura Goethego ponad antropomorfizm zwykłych śmiertelników się wzniosła. Goethe, który za sprawą Jacobiego w młodych jeszcze latach poznał się z systemem Spinozy, poprzez wszystkie perypetje i sprzeczności swego późniejszego rozwoju duchowego pozostał wierny postawie mniej lub więcej panteistycznej wobec zasadniczego zagadnienia religji. Może dlatego, że wyszedł ze szkoły deistów racjonalistycznych XVIII wieku, i dlatego, że jako wolnomularz musiał mówić o „wielkim Budowniczym Wszechświata", nie wystarcza dla jego wyobraźni Bóg transcendentystyczny, rządzący światem z poza świata. Istotną cechą jego koncepcji bóstwa staje się immanentyzm: Bóg musi ożywiać i przenikać wszechświat swym duchem i swem działaniem:

Was wär' ein Gott, der nur von aussen stiesse,
Im Kreis das All am Finger laufen liesse!
Ihm ziehmt's, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in Sich, Sich in Natur zu hegen,
So dass, was in Ihm lebt und webt und ist,
Nie Seine Kraft, nie Seinen Geist vermisst.

Otóż do tego pojęcia bóstwa, jak nam je z mądrością najpóźniejszych lat żywota wykładają wiersze zbioru *Got und Welt,* prowadzi pewien pomost od owego szlachetnie pojętego antropomorfizmu religijnego, którego głos słyszeliśmy przed chwilą. Pomostem tym jest myśl — najśmielsza ze wszystkich, — że przynajmniej w pewnych szczytnych chwilach żywota człowiek czuje, iż osoba i działanie jego są cząstką przenikającego świat ducha Bożego i jego działania. W rozmyślnie ogólnych zarysach, ale z ekstazą głębokiego przeżycia podaje tę myśl Faust u Goethego swej ukochanej w owej scenie, gdy ona go pyta o jego stosunek do religji:

Wer darf ihn nennen?
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn?
Wer empfinden
Und sich unterwinden
Zu sagen: ich glaub' ihn nicht?
Der Allumfasser,
Der Allerhalter,
Fasst und erhält er nicht
Dich, mich, sich selbst?
Wölbt sich der Himmel nicht da droben?
Liegt die Erde nicht hier unten fest?
Und steigen freundlich blickend
Ewige Sterne nicht herauf?

Schau' ich nicht Aug' in Auge dir,
Und drängt nicht alles
Nach Haupt und Herzen dir,
Und webt in ewigem Geheimnis
Unsichtbar — sichtbar neben dir?
Erfüll davon dein Herz, so gross es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn' es dann, wie du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist alles;
Name ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsglut.

Tak samo jak tutaj, nie śmiał Goethe i później nazywać rzeczy najwyższych utartemi imionami. „Wiekuiście Nienazwanym" pozostaje dlań ten jego Bóg i wtedy, gdy w jednym z wierszy starości ściślej już określa to zjednoczenie się jednostki z duchem Bożym w świecie:

In unseres Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten,
Wir nennen's: fromm sein!

A więc dobrowolne oddanie swej osobowości owej nienazwanej osobowości najwyższej w pełnem poczuciu wspólnoty z nią jako duszą wszechświata: to jest nastrój religijny, to jest modlitwa. Ale to jeszcze nie cała treść przeżycia religijnego u takiej wielkiej duszy jak Goethe. Byt dla niego istnieje tylko jako ciągły czyn: *Im Anfang war die Tat,* woła Faust. Stąd też poczucie wspólnoty z Bogiem dla Goethego koniecznie jest także poczuciem współ-

działania. Genjusz na najwyższym poziomie natężenia twórczego dlatego roztapia swą osobowość w boskiej, że z Bogiem współtworzy, że jest uczestnikiem urzeczywistnienia się Boga w procesie światowym. Ta postawa genjusza może nawet przybrać pozory walki lub wyzwania, jak w *Improwizacji* naszego wielkiego romantyka Mickiewicza. W klasycznej umysłowości Goethego jest to także walka tego rodzaju, co biblijna walka Jakóba ze zjawą boską o błogosławieństwo, — walka o przywilej udziału twórczego w wielkiem dziele Bożem. W tem znaczeniu spotykamy słowo „walka" tam, gdzie Goethe mówi o zbliżaniu się ducha mistrza do jedności z Bogiem *(Eins und Alles):*

Im Grenzenlosen sich zu finden,
Wird gern der Einzelne verschwinden,
Da löst sich aller Überdruss;
Statt heissem Wünschem, wildem Wollen,
Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen,
Sich aufzugeben ist Genuss.
Weltseele, komm, uns zu durchdringen!
Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen,
Wird unserer Kräfte Hochberuf.
Teilnehmend führen gute Geister,
Gelinde leitend, höchste Meister
Zu dem, der alles schafft und schuf.

4.

Usłyszeliśmy więc znowu to słowo „walka", które wciąż się rozlegało w początku naszych rozmyślań, bo tem słowem określał Goethe istotną treść naszego

życia. Ale usłyszeliśmy je już w dziwnem skojarzeniu z pojęciami: poddanie, zespolenie, harmonja. Poznawszy to skojarzenie, możemy teraz nareszcie powrócić do Drugiej Części *Fausta* i pokusić się o określenie jej stanowiska w rozwoju twórczości Goethego na tle całej filozofji jego późniejszych lat.

W Części Pierwszej Faust-indywidualista w swem bezkresowem a głęboko ludzkiem dążeniu do rozwinięcia pełni swej osobistości przez pełnię wiedzy i pełnię przeżyć popada w przewinienie tragiczne i na niem się załamuje. W Części Drugiej tensam Faust w służbie społecznej znajduje pokój wewnętrzny, pojednanie z rzeczywistością, odkupienie winy i zbawienie. Uświadomiwszy sobie przed chwilą zasady metafizycznej wiary Goethego w zespolenie twórczego trudu jednostki z działaniem ducha Bożego we wszechświecie, możemy chyba w owej działalności społecznej Fausta widzieć symbol czegoś większego i szerszego. W jego dobrowolnem wprzęgnięciu się w służbę cierpiącej ludzkości wolno nam widzieć symbol dobrowolnego wprzęgnięcia się indywidualności ludzkiej w wyższy światowy porządek rzeczy, symbol owej współpracy twórczej jednostki z duchem Bożym, która dla Goethego stanowi religję. W tem zespoleniu i współdziałaniu osobistości ludzkiej z wszechosobistością boską przybiera swój właściwy i ostateczny obrót owa walka, toczona tu przez całe nasze życie ze światem i z naszemi własnemi skłonnościami o pełny wyraz i pełny rozwój najlepszych pierwiastków naszej osobistości: oto owocem tej walki staje się harmonja doskonała między osobistością ludzką i jej dążeniami a boską duszą wszechświata i boskim wszechświata planem.

Poczucie tej harmonji osiągnął Goethe właśnie w tym okresie swej starości, gdy przy tworzeniu pieśni swego „Dywanu Zachodnio-Wschodniego" bardziej niż kiedykolwiek się zbliżył duchowo do mądrości starego Wschodu. A wszakże Wschód zdawna się tem chlubi, że w przeciwieństwie do walki o zaznaczenie swego „ja", wypełniającej życie człowieka Zachodu, treścią filozofji wschodniej jest pokój i harmonja, osiągnięte przez roztopienie własnego „ja" w boskim wszechbycie i poddanie się jego działaniu. [1]

Ale na Wschodzie to roztopienie i poddanie w imię pokoju i harmonji przybierają postać kontemplacyjnego kwietyzmu: pogrążają czcigodne społeczeństwa o prastarej i bogatej kulturze w spokój zaiste, lecz w spokój marazmu i bezwładu.

Goethe przez to jest wielkim przedstawicielem cywilizacji zachodniej, przez to jest wielkim Europejczykiem, że ów ideał pokoju i harmonji z wszechbytem, tak słusznie i szlachetnie wielbiony przez największych myślicieli Wschodu, sam osiąga i nam każe osiągnąć drogą walki i trudu; co więcej, sam ostateczny stan pokoju i harmonji widzi nie pod

[1] Tak określa różnicę między „wojowniczym indywidualizmem" Zachodu a „pokojowym indywidualizmem" Wschodu najznakomitszy w naszych czasach rzecznik myśli wschodniej wobec Zachodu, Sir Rabindranath Tagore, w swych podniosłych religijno-filozoficznych odczytach, zebranych pod tytułem *Sâdhanâ* (Lipsk, Tauchnitz, 1921).

obrazem spoczynku, lecz pod obrazem zespolonej, a zawsze natężonej twórczości i wiekuistych przekształceń.

Nigdy nie przestaje nawoływać do czynu, chwalić czyn, czynu pragnąć. Niema prawie karty, szczególnie w jego dziełach późniejszych, bez tej gloryfikacji bezustannej czynności, czy to w formie wyznań własnej wiary, czy dobitnych admonicyj dla czytelnika.

Schaff, das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, dass ich's vollende!
Lass, o lass mich nicht ermatten!
Nein, es sind nicht leere Träume:
Jetzt nur Stangen, diese Bäume
Geben einst noch Frucht und Schatten.

Albo zwięźlej, a z tą samą szczerością:

Gebt mir zu tun,
Das sind reiche Gaben!
Das Herz kann nicht ruh'n,
Will zu schaffen haben.

To o sobie; a do drugich:

Liegt dir Gestern klar und offen,
Wirkst du heute kräftig, frei,
Kannst auch auf ein Morgen hoffen,
Das nicht minder glücklich sei.

lub krócej a potężniej:

Noch ist es Tag, es rühre sich der Mann!
Die Nacht tritt ein, wo niemand wirken kann.

albo wreszcie nawpół żartobliwie, ale jakże stanowczo i dosadnie w stosunku do próżniaczych roztkliwień romantycznych i poetyzowania bierności:

Was verkürzt mir die Zeit?
Tätigkeit!
Was macht sie unerträglich lang?
Müssiggang!
Was bringt in Schulden?
Harren und Dulden!
Was macht Gewinnen?
Nicht lange besinnen!
Was bringt zu Ehren?
Sich wehren!

(West-Östlicher Divan).

Trudno się oderwać od tej kategorji dydaktycznych powiedzeń Goethego, tak zdrowych, mężnych i zbawczych, choć nie należących do najwyższej strefy jego poezji.

Możnaby ich przytoczyć jeszcze sporo, a wszystkie mają tę szczególniejszą cenność, że noszą pieczęć moralną własnego postępowania ich autora. Znamy wszakże z własnych Goethego notatek w *Tages- und Jahreshefte,* znamy i z innych rozlicznych źródeł jego biografji przebieg każdego niemal dnia jego późniejszego życia, i wiemy, że do zgonu nie ustawał nietylko w tworzeniu, ale i w uczeniu się; nigdy nie gasło w nim pragnienie nowych bogactw i nowych zdobyczy duchowych.

Jak już powiedziałem, nietylko jedynym właściwym sposobem prowadzenia życia ludzkiego jest dla Goethego bezustanny czyn i trud, ale cały wszechświat przedstawia mu się w wiecznym ruchu twórczym; myśli o nim nie w kategorjach statycznych, lecz w dynamicznych. Człowiek całe życie działać

powinien, tak jak Bóg nigdy twórczo działać nie przestaje:

Um umzuschaffen das Geschaff'ne,
Damit sich's nicht zum Starren waffne,
Wirkt ewiges, lebend'ges Tun.
Und was nicht war, nun will es werden
Zu reinen Sonnen, farbigen Erden:
In keinem Falle darf es ruh'n.

(Eins und Alles).

I dlatego właśnie, że treścią wszelkiego bytu dla niego zawsze może być tylko czyn, dlatego pokój duchowy ostatnich lat Goethego jest tak pogodny i głęboki zarazem, tak pewny i tak niezachwiany, bo zdobyty trudem i trwający przez trud. Dlatego mógł wreszcie poeta widzieć wszystkie żywe i twórcze siły świata, mimo wszelkich ich antagonizmów i wewnętrznych sprzeczności, zlewającemi się w harmonji wszechżycia, i mógł to widzenie przyoblec w słowa, które mogłyby być jego własnym nagrobkiem, bo mówią o „wiekuistym pokoju w Panu":

Wenn im Unendlichen dasselbe,
Sich wiederholend, ewig fliesst,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig ineinander schliesst,
Strömt Lebenslust aus allen Dingen,
Dem kleinsten wie dem grössten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh' in Gott dem Herrn.

(Zahme Xenien, 6).

*

Stanęliśmy u kresu naszych rozważań nad naczelnemi pierwiastkami w spuściźnie duchowej Goethego jako wielkiego człowieka, jako mistrza życia.

Goethe świadom był tego swego dostojnego posłannictwa i miał silne poczucie, że osobistość jego nadewszystko działać nie przestanie z pokolenia w pokolenie; i słowa zachwytu wyrywają mu się z piersi, gdy okiem wyobraźni obejmuje te przestrzenie czasu, co są i będą polem jego oddziaływania na ludzkość:

Mein Erbteil, wie herrlich, weit und breit!
Die Zeit ist mein Besitz, mein Acker ist die Zeit.

(West-Östlicher Divan).

Poprzez stuletnią połać tego czasu dochodzi nas dziś jego głos, niezmieniony w dostojeństwie i pięknie, a szczególnie dziś potrzebny i zbawienny. Wzywa nas wszystkich do przypomnienia sobie tej naszej najwyższej godności, jaką jest człowieczeństwo, wzywa do bezustannej walki o doskonałość tego najwyższego dobra, jakiem jest własna dusza, wzywa do tworzenia ciągłym trudem tego najwyższego szczęścia, jakiem jest harmonja z wiekuistem działaniem ducha Bożego w świecie.

Chcąc go dziś godnie uczcić, winniśmy przedewszystkiem postanowić, że wśród zgiełku i fermentu zmąconego świata damy posłuch tym głoszonym przez niego prawdom o rzeczach najważniejszych, i nie możemy takiego postanowienia wyrazić doskonalej, niż powtarzając słowa, w których zamknął je on sam w swej „spowiedzi generalnej" przed wielką Duszą Świata *(Generalbeichte):*

Willst Du Absolution
Deinen Treuen geben,
Wollen wir nach Deinem Wink
Unablässig streben,
Uns vom Halben zu entwöhnen
Und im Ganzen, Guten, Schönen
Resolut zu leben.

IV.

SIR WALTER SCOTT PO STU LATACH.

(Odczyt, wygłoszony na drugim zjeździe Neofilologów polskich w Krakowie, 10 kwietnia 1933 roku).

1.

Rok 1932 był nietylko rokiem Goethego, ale także rokiem Waltera Scotta. Stulecie jego śmierci było jednym z tych wielkich jubileuszów romantyzmu, jakie w tych latach w całej Europie obchodzimy. Ale w przeciwieństwie do stulecia Goethego stulecie Scotta nie odezwało się głośniejszem echem. Wdzięczna Szkocja oczywiście nie omieszkała uczcić swego największego pisarza i chwalcę obchodami i całym szeregiem pomnikowych wydawnictw: a więc zebrał jego korespondencję w imponujących tomach profesor H. J. C. Grierson, a z kilku nowych monografij najpiękniejszą bodaj napisał o nim powieściopisarz i essayista John Buchan.[1] Ale już w Anglji, a tembardziej na kontynencie Europy o jubileuszu scottowskim było względnie cicho.

A przecież był Scott jedną z największych potęg, jakie na wszystkie literatury europejskie w okresie

[1] John Buchan: *Sir Walter Scott*, Londyn, Cassell, 1932 (str. 388 wielkiej 8-ki).

romantyzmu oddziałały, — obok Byrona może największą ze wszystkich. Stał się ojcem powieści historycznej, jako kwitnącego rodzaju literackiego w literaturach Europy kontynentalnej całego XIX-go wieku. Od Francji, gdzie i Alfred de Vigny i Wiktor Hugo i nawet Balzac (w niektórych częściach swej twórczości) są jego uczniami, do Rosji, gdzie pod jego wpływem powstało takie arcydzieło jak *Wojna i pokój* Tołstoja, niema prawie kraju bez „walterscottyzmu", i bez „walterscottystów" wśród najwybitniejszych pisarzy. My Polacy dzięki takim naszym uczonym jak Stanisław Windakiewicz, Konstanty Wojciechowski i Juljan Krzyżanowski dobrze dziś wiemy, że ani *Pan Tadeusz* ani *Trylogja* nie byłyby tem czem są dla naszej kultury, bez fali walterscottyzmu europejskiego; i że J. I. Kraszewski swą rolę epokową w dziejach naszej powieści historycznej odegrał pod natchnieniem wielkiego przykładu Scotta.

Sławą światową cieszył się Scott w całej pełni już za życia. W Szkocji na swym wspaniałym zamku Abbotsford udzielał audjencyj gościom z całego świata, w Paryżu rozmawiali z nim cesarze i królowie po upadku Napoleona, do Włoch w ostatnim roku życia dla poratowania złamanego zdrowia jechał na okręcie wojennym angielskim, oddanym do jego dyspozycji przez rząd. Mało kiedy w dziejach literatury pisarz doznawał tak monarszych honorów. A poczytność jego, również już za życia, była bezprzykładną i na wyspach brytyjskich i na kontynencie: wielotysięczne okrętowe ładunki egzemplarzy jego powieści,

przybyłe z Edynburga, rozchwytywano w Londynie w pierwszych godzinach; a sukcesy paryskie nieraz nawet ożywiały dodatkowo popyt w Anglji i Szkocji na jego dzieła.

A jednak dziś ten pisarz jest zaniedbany i zapomniany może bardziej niż którykolwiek z wielkich romantyków. Nawet w Anglji samej może dziś o nim młody Aldous Huxley przez usta jednej z poważniejszych figur w swej powieści *Those Barren Leaves* rzucić uwagę: „Kto, będąc pełnoletnim, czyta dziś poezje Scotta? Kto zresztą czyta jego prozę, jeżeli o to chodzi?".

Przyczyny tego stanu rzeczy są oczywiste: jedne ogólne, związane z losami gatunku literackiego, inne szczególne, związane ze stylem pisarza.

Zacznijmy od ogólnych.

Świat dzisiejszy, oddzielony otchłanią wielkiej wojny od całej przeszłości, nie celuje wogóle myśleniem historycznem; a wszakże już i przed wojną powieść historyczna straciła była sporo z tego blasku popularności, jaki ją otaczał w XIX wieku. Nie miała tego blasku nigdy w Anglji, gdzie Scott na polu powieści historycznej mniej niż w innych krajach znalazł następców i naśladowców. W dodatku do tego wszystkiego żyjemy w epoce szczególnej odrazy do wojny po okropnościach ostatniej katastrofy światowej, a połowę twórczości Scotta przecież wypełniają obrazy walk i bohaterstwa wojennego.

A teraz przyczyny indywidualne: umysłowość naszego autora i jego styl. Powieść, będąc rodzajem wszechwładnym i najobficiej reprezentowanym w li-

teraturze nowoczesnej, dlatego właśnie bardziej od innych podlega modom i prędzej się starzeje. Scott, jest jednym z najbardziej staroświeckich powieściopisarzy w oczach dzisiejszego czytelnika. Jest on przedstawicielem starego angielskiego typu trzytomowej powieści (którego tradycję podtrzymywał jeszcze Dickens): nuży nas długością wstępów i opisów, lubuje się w szczegółowem wprowadzaniu osób i kreśleniu środowisk (osobliwie zamków), a wręcz w gadatliwość popada, gdy trafia mu się okazja do ulubionych dygresyj na temat archeologji, folkloru, genealogji i tradycyj lokalnych. Dziś innego rodzaju dłużyzny są w modzie: a więc rozwodzenie się na wielu stronicach nad drobnemi półświadomemi lub podświadomemi poruszeniami w duszy, nad najbardziej przygodnemi i przelotnemi skojarzeniami pojęć i myśli: za przykład mogą służyć Marcel Proust, który w *Du côte de chez Swann* na dwudziestu stronicach opisuje zasypianie człowieka, albo James Joyce, który w swoim sławetnym *Ulyssesie* potrzebował siedmiuset stronic *in quarto* na kronikę dwudziestu czterech godzin z życia trojga osób; a z dawniejszych choćby Dostojewskij, u którego całe długie rozdziały wypełnione są przez nocne dyskusje filozoficzne przy kipiącym samowarze. Tymczasem tego rodzaju rozwlekłości, które dzisiejszy czytelnik jakoś łatwo znosi, właśnie u Scotta niema zupełnie: analizę psychologiczną w nowoczesnem znaczeniu słowa byłby uważał za nieprzyzwoite wdzieranie się do świętych tajników osobistego życia duchowego; dusze figur pokazuje nam w słowach i czynach; najbardziej

sobą jest i najlepiej pisze, gdy z werwą i brawurową potoczystością snuje opowiadanie o jakichś dramatycznych i awanturniczych wypadkach. A kunszt narratorski, to właśnie sztuka dziś prawie utracona, i dlatego może wzgardzona, jak kwaśne winogrona, wraz z pomysłowością fabulistyczną.

Naiwny brak analizy psychologicznej wytykał Scottowi już jego ziomek Carlyle, dowodząc, że Shakespeare w charakterystyce idzie od wewnątrz na zewnątrz, a Scott zaczyna od strony zewnętrznej i głęboko na wewnątrz nas nie wprowadza. Rzeczywiście szczególnie bohaterowie i bohaterki są u niego zazwyczaj konwencjonalnymi i szablonowymi manekinami, bez wyraźnej indywidualności, i mogą raczej uchodzić za narzędzia akcji niż za samodzielne jednostki.

Obok charakterystyki — s t y l. Scott nie zna mozolnych poszukiwań za *le mot juste* — cyzelowania słów i fraz, jak Flaubert i jemu podobni. Ponoszony pomysłem i fabułą, pisze pośpiesznie, często niedbale, banalnie, zdawkowo, czasem z fałszywą dystynkcją i afektowaną deklamacją na sposób swych ckliwych poprzedników, sentymentalnych powieściopisarzy pre-romantycznych XVIII wieku.

Scott sam widział niedomagania swego stylu; pisze w swym *Dzienniku:* „Zdaję sobie sprawę z tego, że jeżeli jest coś dobrego w mojej poezji, a zresztą także i w mojej prozie, to stanowi to pośpieszna swoboda w pisaniu, która podoba się żołnierzom, żeglarzom i młodym ludziom o usposobieniu śmiałem i czynnem".

Rzeczywiście pisma Scotta trafiły ostatecznie nadewszystko do rąk dzieci i bibljotek dla młodzieży, przynajmniej w Anglji i Szkocji. Znalazły się tam w towarzystwie, którem sam Scott bynajmniej by nie gardził: obok *Don Kiszota,* którego całe życie kochał, i którego autora, Cervantesa, zawsze z głęboką czcią wspomina; obok *Podróży Gullivera* Swifta, do których Scott ma także bliski stosunek, bo całe dzieła Swifta sam wydał w starannem opracowaniu; obok *Śmierci Króla Artura* przez Tomasza Malory, tego arcydzieła starej prozy angielskiej. A z późniejszych pisarzy sąsiadują tam z nim jego szkocki ziomek Robert Louis Stevenson, oraz Rudyard Kipling: w obydwóch tych byłby Scott napewne pod wielu względami uznał bratnie dusze.

2.

Ale niecałkiem pomiędzy dzieciarnię relegowany dziś jest Scott; nie brak mu wielbicieli między subtelnemi umysłami wśród dorosłych, i to nietylko w Szkocji, gdzie po dawnemu jest wielkim klasykiem narodowym.

Tylko że ci, co się dziś w nim z zachwytem rozczytują, wyżej cenią inne jego dzieła niż te, które niegdyś były najsławniejsze, a całokształt jego twórczości podziwiają nie za to, za co ją podziwiano niegdyś.

W jakich to kierunkach dokonało się po stu latach takie przewartościowanie wartości?

Przedewszystkiem, patrząc na cały rozwój powieści angielskiej, podziwiamy dziś w tym jej mistrzu nietyle wielkiego romantyka, ile wielkiego r e a l i s t ę. Rozumiemy lepiej niż dawniej (szczególnie po wielkiem dziele Dibeliusa *Englische Romankunst)* te organiczne związki, jakie łączą jego technikę powieściopisarską ze sztuką wielkich twórców angielskiego realizmu powieściowego w XVIII wieku, jak Fielding i Smollett; rozumiemy też, że nie dzieli go zupełny przełom od realistycznej powieści angielskiej wieku XIX. Dickens, choć powieści historycznej na ogół unika, by z nim nie konkurować, jednakże właśnie w powieściach z życia współczesnego w niejednej scenie i niejednej figurze najniespodzianiej okazuje się jego uczniem, a Thackeray w arcydziele powieści historycznej *Esmond* wzoruje się i w budowie fabuły i w charakterystyce figur bardzo szczegółowo na powieści Scotta *Woodstock.*

Ale jakże, powie ktoś, ma Scott być realistą, gdy wypełnia swe powieści najbardziej romantycznemi sytuacjami — sensacyjnemi przygodami, dramatycznemi przewrotami, fantastycznemi aktami bohaterstwa? W odpowiedzi na to trzeba przedewszystkiem zaznaczyć, że właśnie ta historja Szkocji, z której Scott czerpie najwięcej, jest w swej rzeczywistej treści w dawniejszych wiekach nawskróś romantyczną w tym sensie co scottowskie powieści: toczą się tam bezustanne wojny domowe między możnemi rodami, szczególnie na pograniczu angielskiem; królowie giną prawie wszyscy śmiercią gwałtowną wśród jakichś przewrotów i walk dynastycznych; a w służbie klanu czy korony dokonywują się najfantastycz-

niejsze istotnie akty poświęcenia i zuchwałej odwagi.[1]

Ale obok tej tożsamości realizmu z romantyzmem w samej historji szkockiej jest jeszcze drugi tytuł Scotta do godności wielkiego realisty w powieści. Oto, szukając głębiej i dokładniej w jego powieściach historycznych, czy to z dziejów szkockich czy innych, odkrywamy tam obok efektownych przygód i śmiałych czynów rycerskich także obfitość scen spokojniejszej natury, doskonale odtwarzających życie codzienne i atmosferę obyczajową dawnych wieków i krajów. Mało znanemi przykładami tego rodzaju są choćby słoneczny obraz południowej radości życia, panującej pod berłem dobrodusznego starego króla-poety René d'Anjou w pięknej Prowancji w XV w. (w powieści *Anne of Geierstein);* lub obraz niebohaterskiej zgoła psychiki zamożnych mieszczan w małem mieście średniowiecznej Szkocji XV wieku (w powieści *The Fair Maid of Perth).*

W takich obrazkach podziwiamy nie romantyczną imaginację, lecz historyczną intuicję pisarza. Podziwiamy ją niemniej w jego charakterystykach królów i wielkich mężów przeszłości: jego Ludwik XI w *Quentin Durward,* Marja Stuart w *The Abbot,* Elżbieta w *Kenilworth,* Jakób I w *Fortunes*

[1] Przypomnijmy choć dla przykładu heroizm Katarzyny Douglas, zwanej *The Bar-Lass,* dlatego, że, usiłując bezskutecznie ocalić króla Jakóba I w r. 1437 przed zamordowaniem, ręką zamiast rygla drzwi przytrzymywała i dała ją sobie odrąbać. (Patrz piękny poemat D. G. Rossetti'ego *The King's Tragedy).*

of Nigel, Karol II w *Peveril* i w *Woodstock,* a wreszcie w temże samem *Woodstock* Cromwell (najlepszy Cromwell w literaturze przed Carlyle'em) — to portrety historyczne, które w świetle nowszych badań musimy uznać za znakomite.

Ale nie tu leży główna siła Scotta. Najpełniejszym blaskiem jego realistyczna sztuka jaśnieje w kreśleniu postaci ludzi stanu niższego, bez znaczenia w historji i nawet bez większego znaczenia w danej powieści. Galerja jego drugoplanowych figur — służących, żołnierzy, chłopów, rybaków, oberżystów i gospodyń — to same niezapomniane sylwetki, w Szkocji tak przysłowiowe jak postaci Dickensa w Anglji. Bo feudalna stara Szkocja właśnie dzięki bliskiej styczności pana z chłopem i prostakiem w ramach plemiennego związku klanowego była krajem głęboko demokratycznym w psychice i przyzwyczajeniach; i Scott sam, konserwatysta i arystokrata w swych poglądach politycznych, żyjący w przepychu magnata ziemskiego na swym zamku, mówi z każdym ze swej służby i robotników rolnych jak z bliskim przyjacielem lub krewniakiem, i nigdy dla nikogo nie jest niedostępny ani w Edynburgu ani na wsi. Ten arystokrata nie wahał się powiedzieć do swego zięcia i biografa Lockharta:

„Dość się naczytałem książek, dość miałem sposobności do obserwowania umysłów wybitnych, o świetnej kulturze, i dość stosunków osobistych z niemi; ale zapewniam cię, że z ust biednych niewykształconych mężczyzn i kobiet, gdy przejawiali surowe acz łagodne bohaterstwo wśród trudności

i zmartwień żywota, albo gdy wypowiadali swe proste myśli o okolicznościach życia przyjaciół i sąsiadów, słyszałem wznioślejsze sentencje niż je napotkałem gdziekolwiek poza kartami Pisma Świętego".

To też nic dziwnego, że Scott, podobnie jak Shakespeare, często najpodnioślejsze i najgłębsze rzeczy o człowieku i o życiu w tragicznych chwilach powieści każe wypowiadać ludziom biednym i prostym: o piękności i wartości tej ojczyzny, za którą bić się i umierać warto, z uniesieniem mówi bezdomny żebrak Edie Ochiltree w *The Antiquary;* o sile moralnej, jaką w chwili śmierci da człowiekowi pamięć spełnionego kiedyś w życiu dobrego uczynku, mówi do królowej Anglji prosta dziewczyna wiejska Jeanie w *The Heart of Midlothian*; o wzajemnem wyrozumieniu, pobłażaniu i miłości chrześcijańskiej mówi baba wiejska, Bessie Maclure, wśród rozsrożonej wojny domowej i prześladowań religijnych w Szkocji XVII wieku w powieści *Old Mortality.*

Wielkość zaś tych rzadkich momentów shakespearowskiej wzniosłości uwydatniona jeszcze jest przez h u m o r, którym prawie na każdym kroku i w każdem powiedzeniu tchną owe wspaniałe drugorzędne figury ludowe. Wbrew bowiem szerzonemu skwapliwie przez Anglików przysłowiowemu poglądowi *A Scotsman can't see a joke,* lud szkocki nietylko posiada zmysł dla humoru, ale także własną, bogatą i swoistą wenę twórczą w tej dziedzinie. Scott jako humorysta, — to jedna z najświetniejszych kart księgi jego wielkości, karta dopiero w nowszych czasach należycie poznana i ceniona. Nie brak tej

okrasy humoru nawet w dziełach tak jednostajnie skądinąd wypełnionych nastrojem tragicznego przygnębienia jak *The Bride of Lammermoor.* A jest to zawsze humor nawskróś samorzutny, obficie i swobodnie się dobywający z głębi narodowej psychiki Scotta, z jego codziennych życiowych stosunków z rodakami, a nadewszystko z jego własnej, słonecznej i dobrotliwej natury.

3.

Rzućmy teraz okiem na to, co z bogatego powieściopisarskiego dorobku Scotta utrzymuje się po stu latach ponad powierzchnią fali zapomnienia i może naprawdę głębszemi i trwałemi wartościami pociągnąć człowieka dzisiejszego.

A więc kamieniem węgielnym sławy Scotta jest i chyba pozostanie pierwsza powieść jego wielkiego cyklu, *Waverley* (niedawno przez polski przekład p. T. Świderskiej z przedmową prof. A. Tretiaka w *Bibljotece Narodowej* ponownie wprowadzona w nasz widnokrąg literacki). Dla zdumionego świata współczesnego to arcydzieło było mistrzowską zaiste rewelacją kontrastu między dwiema, nieznanemi dotąd szerszemu światu, staremi cywilizacjami Szkocji, — realistyczną i pełną solidnej energji, anglosaską kulturą Podhala *(Lowlands),* a romantyczną, pełną poetyckiej fantazji i rycerskości, celtycką kulturą plemion górskich *(Highlands).* Postawiony między te dwa światy bohater,

bardzo przeciętny młody Anglik, w pośrodku między ich osobliwościami reprezentuje tę opokę prostego zdrowego rozumu angielskiego, która po unji obu krajów dostarczyła niespożytej podstawy do wielkich dokonań wiekuiście niespokojnego ducha szkockiego — *perfervidum ingenium Scotorum,* jak go nazwał stary kronikarz. Cały zaś obraz tych dwóch, a raczej trzech światów rasowych brytyjskich rzucony jest na tło niedawnych wtedy jeszcze, a drogich każdemu sercu szkockiemu wspomnień o zbrojnem powstaniu na rzecz Stuartów w r. 1745, i wskutek tego jest przeniknięty tchnieniem żywej i świeżej tradycji popularnej.

Na równi z *Waverley* w oczach każdego angielskiego i szkockiego czciciela Scotta stają dwa najbliższe utwory cyklu, mniej już znane w kontynentalnej Europie, *Guy Mannering* i *The Antiquary.*

Guy Mannering, rozwinięta w powieść autentyczna anegdota z potocznego życia szkockiego w XVIII wieku, zawdzięcza swe wysokie stanowisko wśród utworów Scotta przedewszystkiem potężnej a tajemniczej postaci cyganki Meg Merrilies, co jak jakaś bogini przeznaczenia kieruje losami osób powieści i pomnikowo iście się wznosi z ciemnych nizin życia bezdomnych i nieuchwytnych elementów ludności. W pogodniejszej i mniej ambitnej powieści *The Antiquary* Scott nie chciał dać więcej jak obrazek komedjowy z codziennego życia prowincjonalnego; uczynił to zaś z większą niż zwykle dozą swego najpogodniejszego humoru, szczególnie gdy kreślił postać pompatycznego zaściankowego archeologa

Jonatana Oldbuck, satyryzując przytem zlekka własne swoje antykwarskie upodobania.

W świat surowej powagi, a nawet grozy, przenosi nas już sam tytuł następnej w rzędzie tych powieści Scotta, co zachowały żywotność: *Old Mortality* — przydomek dziwacznego „Janka-cmentarnika" szkockiego XVII wieku, — to zaiste właściwe godło dla roztoczonego tu obrazu srogiego tępienia niedobitków rewolucyjnego sekciarstwa przez rycerskiego, ale bezwzględnego królewskiego jenerała Claverhouse. Przedziwnie zaś urozmaica te tragiczne sceny swemi śmiesznemi sprzeczkami zabawna para sekciarzy, sprytny młody chłop Cuddie Headrigg i jego matka Mause, w której sercu fanatyzm religijny wciąż walczy z miłością macierzyńską.

Sąsiadujący z tem wybitnem dziełem *Rob Roy,* w którym spotykamy tak znany z pieśni i powieści gminnej wielu narodów wizerunek wyidealizowanego zbójnika, zachowuje urok i świeżość głównie dzięki jedynej chyba w dziełach Scotta bohaterce, co posiada wdzięk prawdziwie żywy, idący w parze z rozumem i figlarnością. Diana Vernon jest świetnym wyjątkiem wśród kreacyj kobiecych autora, który, jak dowcipnie powiedziano „z nadmiaru rycerskości" obdarza swe bohaterki zazwyczaj bardzo konwencjonalnemi zaletami.

Ale Diana Vernon nie zajmuje najwyższego miejsca wśród jego bohaterek. To miejsce bowiem bezsprzecznie należy się prostej wiejskiej dziewczynie, pozbawionej i piękności i dowcipu i wykształcenia, Jeanie Deans, bohaterce najbliższej z rzędu po-

wieści Scotta, *The Heart of Midlothian*. „Serce hrabstwa Midlothian" — t. j. więzienie edynburskie — mieści w swych murach nieszczęsną siostrę Jeanie, dzieciobójczynię Effie, a sama Jeanie, wędrując piechotą do Londynu przed oblicze królowej, by wybłagać ułaskawienie dla siostry, urasta nam w oczach do statury jakiejś chłopskiej Antygony szkockiej i podnosi całe dzieło na wyżyny prawdziwej wielkości tragicznej, — wielkości owianej zresztą i w tem arcydziele Scotta orzeźwiającem tchnieniem folkloru, żartu i gwarowych rozhoworów.

4.

Po tym zaiste szczytowym wysiłku całej głębokiej ludzkości genjuszu Scotta, jaki jest *The Heart of Midlothian,* wstępujemy zkolei pomiędzy szereg utworów, które nacechowane są raczej książkowem niż uczuciowem natchnieniem i raczej wyrobioną techniczną maestrją niż żywiołową siłą. Wędrując pośród tych dzieł, czytelnik z kontynentalnej Europy, nie mający do twórczości Scotta tego specjalnego stosunku co Szkot lub choćby Anglik, nie zatrzyma się dziś ani przy tak sławnem niegdyś *Ivanhoe,* które wyda mu się nieco dziecinnem widowiskiem kostjumowem na temat odległego średniowiecza, ani nawet przy *Kenilworth,* w którem kostjumy są wspanialsze, bo renesansowe, ale treść znowu jest przeładowana szczegółami czysto dekoracyjnemi, a akcja romansowa — krzywda i śmierć biednej Amy Robsart — nadmiernie melodramatyczna. Jeszcze mniej

zainteresują go takie dzieła jak *The Fortunes of Nigel* lub *Peveril of the Peak,* choć pociągają Anglika obfitością anegdotycznych szczegółów z życia Londynu za Shakespeare'a czy za Restauracji. Przy całej wyższości swej wiedzy historycznej Scott w dziełach tego okresu według naszego dzisiejszego poczucia stoi naogół na poziomie literackim nie wyższym niż jego brawurowy, ale jakże płytki francuski naśladowca Aleksander Dumas. Dumasowską także w fantastycznem nieprawdopodobieństwie szalonego wiru przygód jest wielce poczytna niegdyś powieść o przygodach szkockiego żołnierza we Francji za Ludwika XI — *Quentin Durward;* i ona, tak poważnie kiedyś brana jako wzór literacki dla całego rodzaju, poszła dziś, jak *Ivanhoe* i *Kenilworth,* nieodwołalnie do rąk młodzieży i nie powraca między starszych, mimo wszystkich swoich zalet werwy dramatycznej w opowiadaniu i barwności w obrazach historycznych. Nie powraca może i dlatego, że wszystkie te tak powszechnie znane i niegdyś tak poczytne dzieła uległy zbanalizowaniu właśnie przez ogromną swą popularność w całym świecie.

W inną zgoła sferę znowu się przenosi, i poważniejszą uwagę dzisiejszego czytelnika zwraca na siebie twórczość Scotta w następnych dwóch powieściach, *St. Ronan's Well* i *Redgauntlet.* W *St. Ronan's Well,* stara się Scott, jak pisze jego przyjaciółka Lady Louisa Stuart, „być jaknajmniej podobnym do samego siebie", i odrzucając wszelkie elementy romantyczne, daje nam nawskróś nowożytny obraz rozwoju małego zdrojowiska w Szkocji z własnych

swoich czasów, obraz obficie upstrzony zabawnemi spostrzeżeniami humorysty, ale zarazem zaprawny głębszą niż może kiedykolwiek u Scotta ironją. Tragedja życia wchodzi na scenę w szatach komedjowych, jak się to często dzieje w najznakomitszych nowoczesnych powieściach psychologicznych, np. u Mereditha.

W świecie współczesnym Scottowi poruszamy się także w nawpół-autobiograficznej, a nader ujmującej powieści *Redgauntlet*. Obok *Heart of Midlothian* to bodaj najrzewniejsze ze wszystkich jego dzieł. Z serdecznemi wspomnieniami o starym Edynburgu, o ojcu, o pierwszej miłości, o początkach praktyki adwokackiej, łączą się ostatnie echa romantycznej tradycji powstań stuartowskich: na naszych oczach melancholijnie w nicość się rozpływa ostatnia próba wprowadzenia wygnanego potomka Stuartów na ziemię szkocką. Nie brak znowu miłej okrasy rodzimego humoru, a nie brak też urozmaicenia w rodzaju zgoła odmiennym, bo makabrycznym; wpleciona niesamowita opowieść *Wandering Willie's Tale* może iść w zawody z arcydziełami groteskowej wyobraźni Edgara Allana Poe czy E. T. A. Hoffmanna. W całości *Redgauntlet* promienieje przedwieczorną purpurą tego samego słońca, które w jego promiennym wschodzie oglądaliśmy w *Waverley*.

Jesteśmy bowiem już bliscy zachodu tego słońca. Częściowy jego rozbłysk oglądamy jeszcze w powieści *The Talisman,* przenoszącej nas w tę samą odległą epokę średniowiecza co *Ivanhoe,* ale dziś niemal że wyżej niż *Ivanhoe* cenionej. Na tle nieco papierowych może dekoracyj Palestyny umiał tu Scott odtworzyć z nadzwyczajnem odczuciem i życiem stosunki międzynarodowe we wielojęzycznym obozie krzyżowców XII wieku. I udało mu się to, choć jako prawowierny protestant widział w wyprawach krzyżowych tylko „nawskróś nieracjonalne przedsięwzięcie" *(an undertaking wholly irrational).*

Taksamo jak chwalony dziś bardzo *Talisman,* częściowem tylko światłem jaśnieje dla człowieka naszych dni tak sławna niegdyś powieść jak *Woodstock.* Pisana wśród najgorszych przeciwności, jakie Scotta w życiu spotkały, w podziw nas wprawia doskonałością techniki, niezawodną pewnością intuicji historycznej i spokojną dojrzałością sądu moralnego. Ale też taksamo jak najbliżej z nią spokrewnione *Kenilworth,* powieść przy sile dramatycznego ujęcia fabuły razi brakiem głębi, nie okupionym nawet przez piękne opisy uroczych wzgórz koło Oxfordu i położonego pośród nich starego dworu.

Te i inne jeszcze zalety *Woodstock,* to ostatnie naprawdę już blaski genjuszu. Zrujnowany przez bankructwo swego drukarza i swego nakładcy, pracując z samobójczem iście poświęceniem ponad siły, by honorowo spłacić swe długi, Scott umie nas jeszcze zainteresować hieratyczną sztywnością świata bizantyńskiego w XI wieku w powieści *Count Robert of Paris;* ale chyba ani tego ani innych dzieł powieściowych jego ostatnich lat nikt poza ojczyzną autora dziś inaczej jak w wyjątkach czytać nie może. Doskonały wybór takich wyjątków z całego cyklu powieści Scotta zestawił w samym roku jubileuszo-

wym zdolny powieściopisarz naszych dni, Hugh Walpole, oddając przez to prawdziwie żywotną usługę pamięci mistrza. [1]

5.

Stanęliśmy u kresu wędrówki nie bez poczucia pewnego smutku; bo ileż to dzieł niegdyś gorączkowo czytanych przez całą Europę i Amerykę, wypadło dziś całkiem pominąć milczeniem, a ile innych jeszcze do niedawna sławnych, wyraźnie musieliśmy uznać za wyblakłe — w naszych oczach! Ale nie uczcilibyśmy Scotta należycie w sto lat po jego śmierci, gdybyśmy nie wspomnieli o jednem jeszcze dziele, o którem zazwyczaj głucho zupełnie, gdy się o nim mówi jako o pisarzu, a które silniej może od innych za serce nas chwyta, gdy je dziś poznajemy. To dzieło, to jego *Dziennik* osobisty *(Journal),* prowadzony bez myśli o publikacji przez szereg ostatnich lat życia. Pisząc tylko dla siebie, Scott tutaj nie popada nigdy w tę fałszywą romantyczną deklamację, którą czasem grzeszył w powieściach; notując zwięźle wypadki i wrażenia, nie rozpisuje się i nie rozgaduje; a czyniąc sam ze sobą rachunek sumienia, odsłania nam dziś z poza grobu całą rdzenną szlachetność, męską stanowczość i miłującą dobroć swej zacnej duszy. Z najgłębszem wzruszeniem czy-

[1] *The Waverley Pageant.* The best passages from the novels of Sir Walter Scott, selected, with critical introductions, by Hugh Walpole, with notes by Wilfred Partington. Londyn, Eyre and Spottiswoode, 1932 (str. XL + 662, 8-ki).

tamy o jego walce z pokusami rozpaczy po katastrofie finansowej; ze współczuciem i podziwem obserwujemy, jak nawet żal po stracie żony rozmyślnie w sobie tłumi, by wytrwać w zdolności do pracy dla odszkodowania swych wierzycieli. Zestawiając ten *Dziennik* z klasyczną biografją Scotta przez jego zięcia Lockharta, dopiero w całej pełni rozumiemy ten sentyment, z jakim do Scotta jako człowieka odnosili się i odnoszą jego brytyjscy rodacy; rozumiemy ten krzyk serca, jaki dobył się z piersi znakomitego poety następnej generacji, lorda Tennysona, gdy dedykując pamięci Scotta jedną ze swych ballad, wyraził żal, że już nie mógł poznać tego „wielkiego i dzielnego człowieka", tego „gentlemana z krwi i kości":

O great and gallant Scott,
True gentleman, heart, blood, and bone!
I would it had been my lot
To have seen thee, and heard thee, and known!

Ale powróćmy raz jeszcze do pisarza. Scott jako poeta epicki bardziej chyba bezpowrotnie i całkowicie należy do przeszłości niż jako powieściopisarz; długie powieści poetyckie stały się prawie zupełnie niemożliwemi do czytania dla dojrzałego czytelnika naszych dni, a ponoś i młodzież tych powojennych czasów snadniej jeszcze entuzjazmować się może prozą powieściową, niż poezją. Z tej mgły, która coraz głębiej w siebie wchłania nawet piękno *Pieśni ostatniego minstrela* i *Damy Jeziora,* żywo się wybijać nie przestają swym blaskiem tylko te małe klejnociki czysto lirycznego natchnie-

nia, które Scott w postaci krótkich piosenek rozrzucił po swych romansach poetyckich i powieściach. By wspomnieć choć o jednej takiej perle, nigdy chyba, póki serce ludzkie bić jest zdolne dla prawdziwej poezji, nie może pójść w zapomnienie ta mała piosenka, którą śpiewa, konając, obłąkana Madge Wildfire w *The Heart of Midlothian,* — piosenka o „dumnej Marysi" („Proud Maisie"), co chodzi po lesie i żąda od ptaszka wróżby, a zamiast przepowiedni wesela słyszy przepowiednię pogrzebu.

Ta i inne czarowne piosenki Scotta są echami pieśni gminnej, w którą po odległych zakątkach kraju wsłuchiwał się za młodu, i której zabytki zebrał i wydał w swych pięknych tomach *Minstrelsy of the Scottish Border.* Jako wydawca i jako twórca, wierszem i prozą rozsławił Sir Walter Scott ojczyznę swoją i jej tradycje w całym świecie, jak nikt przed nim ani po nim. Nie dziw, że Szkocja pozostaje mu tak głęboko i trwale wdzięczną. Co jednak jest dziwne i zastanawiające, to że my dziś, przerzucając bibljotekę jego dzieł, zatrzymujemy się ze szczególnym podziwem i uznaniem nie przy uwielbianych dawniej wzorach szablonowego romantyzmu międzynarodowego, ale przedewszystkiem przy tych rzeczach, które najgłębiej tkwią wszystkiemi korzeniami w rodzinnej ziemi autora i w bezpośredniej, bliskiej mu, szkockiej rzeczywistości. Zachwycamy się dziełami jak *Old Mortality, The Heart of Midlothian i Redgauntlet* bardziej niż takiemi głośnemi powieściami, jak *Ivanhoe, Kenilworth,* lub *Woodstock,* mimo że domieszka gwary szkockiej utrudnia nam zrozumienie tamtych

powieści, tak jak utrudnia nam zrozumienie cudownych pień lirycznych genjalnego szkockiego chłopa-poety, Roberta Burnsa.

Jeżeli tak jest, — a jest tak niewątpliwie w opinji najpoważniejszych dziś w świecie znawców, — to potwierdza się w ten sposób zaiste wspaniale jedna krzepiąca nam serce prawda; ta mianowicie, że najwyższe dokonania ducha ludzkiego dojrzewają nie jako płody jakiejś bezkrwistej abstrakcji, lecz w ścisłej łączności z macierzystym żywiołem rodzimym; że więc narodowość, taksamo jak osobistość, jest jednym z ożywczych pierwiastków działania twórczego.

V.

WIELCY POWIEŚCIOPISARZE ANGIELSCY XIX WIEKU Z PERSPEKTYWY DZISIEJSZEJ.

1.

Era triumfującej cywilizacji mieszczańskiej w Anglji, a więc poromantyczna doba XIX wieku, była nietylko czasem bujnego rozkwitu pomyślności gospodarczej i wspaniałego rozwoju potęgi politycznej, ale stała się także prawdziwie heroicznym okresem piśmiennictwa. Równoczesne niemal pojawienie się całego szeregu wielkich pisarzy i myślicieli, jak Macaulay i Carlyle, Dickens i Tennyson, Browning i Ruskin, już w umysłach współczesnych utrwaliło przekonanie, że epoka ta wartością swego dorobku literackiego staje narówni z wielką epoką shakespearowską. Nasuwała się nawet ta dalsza analogja, że w obu wypadkach wystąpieniu na widownię znakomitych indywidualności pisarskich sprzyjał panujący wśród społeczeństwa indywidualistyczny pogląd na świat — w XVI wieku bujny indywidualizm renesansu, a w XIX ideologja nowoczesnego liberalizmu.

Z końcem XIX wieku jednak, w miarę, jak liberalizm jako hasło polityczne i gospodarcze począł się wyczerpywać i ustępować ustawodawstwu socjalnemu nawewnątrz, a dążeniom imperjalistycznym nazewnątrz, słabło także przeświadczenie o górującej wielkości literatury angielskiej tego stulecia. Wpływy kulturalne kontynentu europejskiego wnosiły w atmosferę duchową Anglji subtelność intelektualną nieznaną klasykom ery mieszczańskiej; napór mas robotniczych i ich krzyczących potrzeb na aparat państwowy i na doktrynę społeczną podważał w korzeniu dawną wysoką ocenę osobistości i jej dokonań; wreszcie miarki dopełniły wielkie rozczarowania, które w XX wieku przyniosły ciężkie czasy po wojnie światowej, z upadkiem przemysłowej hegemonji Anglji w świecie i chronicznem bezrobociem, z powszechną trwożną niestałością stosunków i niepewnością jutra.

Jeszcze długo przed wojną, w samem zaraniu stulecia, ocena wielkich pisarzy ubiegłego wieku uległa była wśród młodej inteligencji angielskiej głębokiemu obniżeniu. Ponieważ sam pierwszą bezpośrednią znajomość z cywilizacją angielską zawierałem właśnie w owych pierwszych latach stulecia, w czasie niebywale niskiego kursu wielkości wiktorjańskich w opinji inteligentnego ogółu, więc miałem prawo w dwadzieścia zgórą lat później, wykładając w Uniwersytecie praskim o Anglji współczesnej,[1] odtworzyć w przybliżeniu cały zespół tych zmienionych sądów o wielkich pisarzach XIX wieku, i uczyniłem

[1] R. Dyboski: *Some Aspects of Contemporary England.* Three Lectures. („The English-Speaking World Series", Nr. 1. Prague, The Anglo-American Club Union of Czechoslovakia, 1928), p. 61—63.

to w następujących urojonych słowach wykształconego Anglika z ostatnich lat przedwojennych: „Macaulay wywołuje dziś u nas uśmiech swą zarozumiałą i ślepą wiarą w liberalizm mieszczański XIX-go wieku jako kres postępu ludzkiego i najwyższy cel Opatrzności w dziejach rodzaju ludzkiego. Carlyle, to siła moralna daleko większa i myśliciel głębszy, ale zbyt on konwulsywny w swej retoryce, zbyt nieobliczalny w swych zmiennych nastrojach i zbyt gorzko negatywny w krytyce, by dziś dawać zadowolenie lub móc być pomocnym. Podobnież Dickens, jeden z najszlachetniejszych miłośników człowieczeństwa, stracił swój smak dla nas przez swe częste wulgaryzmy, swą tanią uczuciowość, upodobanie do prymitywnego melodramatu i wybujałej karykatury. Thackeray, subtelniejszy pisarz i psycholog, ale piszący prawie tylko „o lordach i ich lokajach", swym widnokręgiem społecznym wydaje się być niebezpiecznie bliskim tego snobizmu, który sam napiętnował. Trzeci wielki talent powieściopisarski epoki, pani George Eliot, reprezentantka pokolenia, które ubóstwiało naukę przyrodniczą, jest zgoła nazbyt dogmatycznie mądra i na chłodno intelektualna dla nas, ludzi dzisiejszych. Jej poprzedniczki, Karolina i Emilja Brontë, osobistości niewieście o żywiołowej sile instynktów, opanowanej przez szlachetną potęgę woli, są w swej metodzie literackiej — pierwsza beznadziejnie staroświecką, druga nadmiernie pierwotną. Z pośród poetów Tennyson jest bodaj jeszcze bardziej drażniący niż Macaulay w swem bałwochwalstwie własnej epoki,

bo u niego gra w tem jeszcze dodatkową rolę silny element próżności osobistej. Browning, przewyższający go staturą intelektualną o tyleż, o ile Carlyle przewyższa Macaulaya, zanadto jest dziennikarzem poetyckim, zbyt ściśle jest związany z jednodniowemi zagadnieniami swego czasu i miejsca; a hałaśliwość jego niesłabnącego optymizmu ostatecznie staje się nużącą, a nawet wydaje się pustą. Swinburne jest nie do zniesienia mowny i deklamatorski, a jego polityczny entuzjazm dla wolności i rewolucji po całym świecie zbyt jest egzotyczny, by budzić prawdziwą sympatję. Idee Ruskina znowuż zostały doprowadzone do absurdu i do załamania w praktyce społecznej, a w trakcie tych usiłowań stało się oczywistem, jak mętnym myślicielem był właściwie sam Ruskin. Morris i Rossetti, zarówno jak inni apostołowie Piękna, od Waltera Patera do Oskara Wilde, pełni są pretensjonalności nieznośnej w naszych demokratycznych dniach. Wreszcie natarczywy imperjalizm Kiplinga jest nazbyt niesubtelny dla pokolenia, które przeżyło gorzkie nauki wojny boerskiej i jest pochłonięte zagadnieniami reformy społecznej; z dzieł Kiplinga nie więcej niż jedno czy dwa mają w sobie tworzywo trwalszego rodzaju".

Bożyszczami pokolenia, co tak śmiało i stanowczo sądziło wielkich pisarzy ubiegłego wieku, byli: Jerzy Meredith, co przepoił salonowy dialog swych powieści wyrafinowaniem intelektualnem i wykwintną ironją; zadomowiony w Anglji Amerykanin Henry James, co dorównał mistrzom francuskim

w drobiazgowej aż do znużenia analizie psychologicznej; wreszcie wielki Tomasz Hardy, co w przeciwieństwie do życiowego optymizmu ery mieszczańskiej pierwszy wniósł do powieści angielskiej wzniosły, filozoficzny tragizm. A obok tych zjawisk, rodzajem swej wielkości tak bardzo dalekich od rdzennego wiktorjanizmu, poczynały się już żarzyć blaskiem sławy nowe bogi: Wells i Shaw, Bennett i George Moore, Galsworthy i Conrad, — dzisiaj wielkości uznane, a w znacznej części nawet już historyczne.

Wśród tych perypetyj nowych kultów literackich jakiejż dalszej ewolucji ulegała sama sława znakomitości XIX wieku? Otóż nie brak dowodów na to, że po dłuższym okresie skrajnej przeciw niej reakcji zbliżamy się do oceny bardziej zrównoważonej i do pewnego renesansu uznania dla tych przymiotów, które w pisarzach XIX wieku pozostają wielkiemi. A więc pojawiają się wśród chaosu eksperymentów formalnych poezji powojennej książki o Tennysonie, oddające hołd należny jego klasycznej doskonałości formy myślowej i rytmicznej.[1] Ostatnio zaś, w dobie niebywałych przeobrażeń formy literackiej powieści i wielkiego fermentu pojęć co do samej istoty tego rodzaju literackiego, ukazuje się książka wykwintnego pióra jednego z członków starej, konserwatywnej rodziny arystokratycznej Cecilów, usiłująca określić stałe i bezsporne wartości kilku najznakomitszych powieściopisarzy owej epoki.[1] Książka to rozważna, pisana spokojnie i poprostu, równie daleka od fanatycznego wstecznictwa, jak od snobistycznej afektacji postępowości; z pewnością na długi czas będzie miała znaczenie podstawowe w historyczno-krytycznej ocenie wielkiego powieściopisarstwa angielskiego. Dlatego warto jej poświęcić nieco szczegółowej uwagi.

[1] Harold Nicolson: *Alfred Tennyson*, Londyn, Constable, 1923; Hugh I'Anson Fausset: *Alfred Tennyson*, Londyn, Selwyn & Blount, 1923.

2.

„Jak dziś wyglądają w oczach czytelnika". Za punkt wyjścia do wstępnego rozdziału na ten temat bierze autor fakt dziwny, ale niewątpliwy: że mianowicie trudniej jest zdobyć się na sympatję i zrozumienie dla epoki bezpośrednio minionej, niż dla dawniejszych. Jak romantycy byli najniesprawiedliwsi dla klasycystów XVIII wieku, tak samo król Edward VII i jego pokolenie najmniej mogli zrozumieć królową Wiktorję i jej czasy. Za dużo tu jeszcze owego żywego a wiekuistego antagonizmu między starymi a młodymi, między ojcami a dziećmi, który jest stałem zjawiskiem w całych dziejach ludzkości, a za mało owego historycznego dystansu, który jest warunkiem oceny spokojnej i zrównoważonej.

Starając się jednak dzisiaj, w sto lat po *Pickwicku,* spojrzeć wreszcie naprawdę z historycznego punktu widzenia na wielkie powieściopisarstwo an-

[1] Lord David Cecil: *Early Victorian Novelists.* Essays in Revaluation. Londyn, Constable, 1934, s. 332.

gielskie XIX wieku, dostrzegamy przedewszystkiem fakt, który stwierdzono już przed lordem Cecilem: stwierdził go i poparł imponującemi zestawieniami materjału faktycznego zmarły niemiecki uczony Wilhelm Dibelius w swem monumentalnem dziele o sztuce powieściopisarskiej angielskiej.[1] Jest to mianowicie fakt, że do połowy ery wiktorjańskiej trwa jeden okres w rozwoju powieści angielskiej, okres łączący się ściśle z jej przeszłością dawniejszą, a potem zaczyna się inny. Klasyczny humorysta Fielding w wieku XVIII, romantyk Scott u progu wieku XIX, i wielki realista Dickens w dalszych jego dziesięcioleciach, przy całych głębokich różnicach, jakie ich dzielą, należą jednak do tejsamej tradycji i jeden zasadniczy typ techniki powieściopisarskiej reprezentują. Tasama rozległość widnokręgu i zajmująca fabuła, tasama obfitość postaci i wypadków, tasama luźność kompozycji, tesame konwenanse co do figur i losów bohatera i bohaterki, tesame wreszcie rażące błędy i w stylu i w treści: tesame momenty sentymentalizmu i melodramatyczności, tosamo systematyczne przemilczanie rozległych i ważnych dziedzin życia ludzkiego, — tensam inhibicjonizm w sferze erotycznej, biegunowo przeciwny ekshibicjonizmowi pisarzy dzisiejszych, — tosamo unikanie głębszych zagadnień intelektualnych, filozoficznych czy religijnych. Odcinają się ci pisarze i swem bogactwem i swem ubóstwem wyraźnie zarówno od wielkich Francuzów, jak od mistrzów rosyjskich. Pierwszą osobistością autorską, zbliżoną w swej zasadniczej koncepcji powieści do wielkich pisarzy kontynentu europejskiego, jest pani George Eliot, i dlatego na niej książka lorda Cecila się kończy, bo od niej zaczyna się historja nowoczesnej powieści angielskiej o typie ogólno-europejskim.

[1] Wilhelm Dibelius: *Englische Romankunst.* (W zbiorze „Palaestra", Nr. 92 i 98, Berlin, Mayer & Müller, 2 t., 1910, 2 wyd. 1922). Dzieło to stanowiło podbudowę historyczną do wielkiej monografji Dibeliusa o Dickensie: *Charles Dickens.* Lipsk, Teubner, 1916, 2 wyd., 1926.

Przedmiotem podjętej tutaj „nowej oceny" *(revaluation)* jest zatem owa wcześniejsza grupa pisarzy, którzy są bardziej specyficznie angielscy i już przez to samo bardziej oryginalni: Dickens, Thackeray, Trollope, siostry Brontë, pani Gaskell. Są oni zresztą i w absolutnym sensie słowa obdarzeni niezwykle wysoką miarą oryginalności i twórczego natchnienia; pełno w nich żywej i samorzutnej imaginacji, gdy u późniejszych raczej przeważa obserwacja i refleksja; łączy ich też właściwy im przeważnie w wysokim stopniu dar humoru, którego późniejszym zazwyczaj niedostaje. Silną podnietą zresztą i dla imaginacji i dla humoru była okoliczność, że w owym wcześniejszym okresie powieść w opinji publicznej jest *par excellence* „lekką literaturą", pisaną „dla zabawy", a nie stała się jeszcze przyjętą powszechnie formą roztrząsania najpoważniejszych problemów społecznych czy myślowych, jak za naszych czasów. To też łatwiej owe wcześniejsze powieści poddają się ocenie według kryterjów czysto estetycznych i literackich; łatwiej na nie spojrzeć wyłącznie jako na dzieła sztuki, i — to główna teza lorda Ce-

cila — z takiego właśnie egzaminu wychodzą one dziś naogół zwycięsko.

3.

Na czele szeregu rozpatrywanych postaci oczywiście stanąć musi ten, co za życia był uznanym królem w powieściopisarstwie angielskiem swego wieku, i w najklasyczniejszem znaczeniu popularnym pozostał: Charles Dickens. Nietylko sam jest nadal czytany w Anglji przez wszystkich w okresie nabywania elementów literackiego wykształcenia, nietylko figury z jego powieści stały się tak samo przysłowiowemi, jak figury z Biblji, ale także książki o nim — np. entuzjastyczne studjum, napisane w r. 1906 przez pokrewnego mu bujną i gorącą naturą Chestertona [1] — wychodzą wciąż w nowych wydaniach, a najdrobniejsze nowe przyczynki do znajomości biografji czy korespondencji pisarza zawsze mogą liczyć na zaciekawienie.

Z tem wszystkiem właśnie brak polemiki o walory literackie Dickensa świadczy, że także uznanie wielkich i jaskrawych jego wad jako pisarza przesiąkło już jako komunał w świadomość ogółu. Nieskładność i wielotorowość fabuły, bezcelowość całego mnóstwa najudatniejszych nieraz figur, mieszanie najsztuczniejszego melodramatu z najrzetelniejszym realizmem, patetyczna deklamacja w scenach uczuciowych i żałosnych, wreszcie zdawkowość postaci pierwszoplanowych, oraz zupełna niezdolność do kreślenia charakterów psychologicznie zawiłych, intelektualnie subtelnych lub arystokratycznie dystyngowanych, oto lista głównych i notorycznych jego błędów i braków.

[1] G. K. Chesterton: *Charles Dickens*. Londyn, Methuen, 16 wyd., 1927. — Tenże: *Criticisms and Appreciations of the Works of Charles Dickens* (zbiór przedmów do dzieł Dickensa w wydaniu „Everyman's Library"). Londyn, Dent, 1933.

BIBLIOTEKA im. „SZOŁEM-ALEJCHEMA" W BIAŁYMSTOKU

Przeciwstawić im należy jako naczelną i najświetniejszą jego zaletę przedewszystkiem jedną właściwość, którą może najuchwytniej określił i zarazem najwyżej wychwalił Chesterton: że mianowicie Dickens, ten mistrz powieści realistycznej, wszystko, co tworzy, zabarwia niezrównanie bujną, fantastyczną imaginacją. Gdyby *Pickwick* był tylko rozległą panoramą rzeczywistej starej Anglji prowincjonalnej, gdyby inne powieści były tylko studjami nad rzeczywistem życiem na ulicach i po domach Londynu w połowie XIX wieku, Dickens nie byłby tym wielkim pisarzem, jakim jest: cechy wielkości, a zarazem niegasnący urok daje dziełom jego to właśnie, że taka osoba, jak Mr. Pickwick — ten „anioł w kamaszach", jak go nazywa jego sługa Sam Weller — nigdy na Bożym świecie istnieć nie mogła, że po ulicach Londynu w innych powieściach chodzą figury o skrajnej, zaiste baśniowej groteskowości i ekscentryczności. Atmosfera jego wyobraźni deformuje żywe postaci ludzkie równie dziwacznie i nieraz karykaturalnie, jak deformuje kontury ludzi i rzeczy mgła londyńska. Ta przesada, to nie manjera Dickensa, ale poprostu żywioł rodzimy jego twórczości. I cały ten świat bajki dickensowskiej ma

w naszych oczach cielesność i siłę przekonywującą najpospolitszej rzeczywistości: w tem właśnie jego potęga i jego triumf.

Oczywiście ramami tego świata bajki są granice tego odłamu świata rzeczywistego, który Dickens znał najgruntowniej i z którym się zżył najrdzenniej. Magicznem życiem tchną jego arcy-fantastyczne figury i obrazy, gdy przedstawiają, choć w dziwnie przeobrażonej postaci, ten Londyn jego młodych lat, którego ulice były szkołą jego życia i stały się skarbnicą tematów jego sztuki. Gdy opuszcza teren tego Londynu XIX wieku i usiłuje pisać o innem środowisku, innej epoce i innych ludziach, — a czyni to niestety nierzadko, — wtedy zaraz się zaczynają wręcz katastrofalne niepowodzenia artystyczne, tem większe, że Dickens jako produkt świeżej urbanistycznej cywilizacji swej klasy w żadnej starej tradycji kulturalnej korzeni nie ma, a ciekawości intelektualnej tyle nie posiadał, by swe małe wykształcenie historyczne i literackie systematycznie rozszerzać i uzupełniać.

Z fantazją, którą Dickens umiał rozświetlić osnute na pospolitej rzeczywistości obrazy, kojarzy się ściśle istota największego jego daru — h u m o r u. Wszyscy, co usiłowali określić ten naczelny talent najznakomitszego z humorystów świata, musieli ostatecznie wyznać swą bezsilność i stwierdzić poprostu, że sprężyną tego humoru jednak jest właściwie przesada, że Dickens stale nas bawi groteską i karykaturą, że zatem i tu chodzi o swobodną grę fantazji, przeinaczającej rzeczywistość. Definicja

tak sformułowana wygląda poczęści jak zarzut; istotnie nie brakło poważnych krytyków, co dowodzili, że Dickens niemniej fatalnie szarżuje w momentach komicznych, jak w melodramatycznych. Ale w tej dziedzinie już niezmienny czar sukcesu wniwecz obrócił wszelkie zastrzeżenia krytyczne: śmiech pokoleń przygłuszył wszystkie głosy nagany. Co więcej, opinje czyto jednostek, czy całych narodów, dla których humor Dickensa (według często u nas powtarzanego określenia) jest „za dziecinny", — obracają się dziś ostrzem swem przeciwko krytykom samym: zdolnością zrozumienia Dickensa mierzy się poziom kultury humoru u danej osoby czy w danem społeczeństwie. Twórca sam stał się prawodawcą swojego rodzaju tworzenia, tak samo, jak niegdyś Shakespeare stał się źródłem nowej teorji dramatu. I tak samo, jak u Shakespeare'a jego anarchiczny stosunek do starych reguł dramaturgji, tak u Dickensa owa jego stała skłonność do groteski i karykatury stają się rzeczami ubocznemi i formalnemi wobec tej głębi prawdziwej ludzkości, którą tchnie cała twórczość i jednego i drugiego, i która pozwala Shakespeare'owi śmiało wplatać dialogi komiczne pomiędzy najwznioślejsze momenty tragedyj, a Dickensowi opromieniać serdeczną aureolą rozrzewnienia najkomiczniejsze figury i sytuacje.

Jeden zaś triumf, który nie przypadł w udziale Shakespeare'owi, odniósł Dickens właśnie przez swą mieszaninę najświetniejszych zalet i najjaskrawszych błędów: że mianowicie stał się klasykiem nowoczesnej demokracji angielskiej, i że dobrą, wartościową

literaturę, którą przecież jego powieści w ostatecznym bilansie są, uczynił u mas demokratycznych popularną i wprowadził w ich widnokrąg na miejsce całego mnóstwa wszechwładnej przedtem tandety. Że zaś ta twórcza imaginacja, którą tak celuje, jest, jak słusznie mówi lord Dawid Cecil, „może nie jedynym przymiotem, potrzebnym dla wielkiego powieściopisarza, ale w każdym razie przymiotem naczelnym", więc nie brakło dla wielkości Dickensa uznania nietylko ze strony mas, ale także ze strony umysłów wybranych: nie kto inny, jak Tołstoj, uznał go za mistrza sztuki powieściopisarskiej.

Ale ani w poczytności u mas, ani w uznaniu u ludzi wybitnych, ani wogóle w żadnym fakcie natury literackiej nie leży sekret niespożytej siły, z jaką Dickens działa na wszystkie pokolenia i wszystkie kraje. Leży on w prostej, a całą jego twórczość przenikającej wierze w górującą wartość dobrych, życzliwych impulsów natury ludzkiej, — w wartość tych właśnie pierwiastków osobistości człowieka w przeciwieństwie do wszelkich idei abstrakcyjnych, zasad teoretycznych czyli instytucyj społecznych. Że zaś Anglicy w swej nawskróś nie-intelektualnej i nielogicznej naturze zawsze więcej wierzą w człowieka, niż w abstrakcje — *men not measures!* — więc Dickens jest i pozostaje szczególnie im bliski i drogi.

4.

Thackeray nigdy ani w Anglji, ani poza Anglją nie był nawet w przybliżeniu tak popularny, jak Dickens. Daleko większa subtelność i doskonałość jego kunsztu powieściopisarskiego w czterech arcydziełach: *Vanity Fair, Pendennis, Esmond* i *The Newcomes* raczej stała na przeszkodzie szerokiej popularności; to też znajdował zawsze wielbicieli raczej wśród smakoszów literackich i erudytów, jak zmarły niedawno stary profesor Saintsbury, autor najbardziej entuzjastycznej książki o nim.[1] Saintsbury porównywał Thackeraya z mistrzami francuskimi, których jako autor dwutomowej historji powieści francuskiej znał szczególnie dobrze. W istocie aromat dzieł Thackeraya, to aromat specyficznie książkowy i literacki; a jego umiar i dobry smak mają w sobie coś intelektualnego na sposób francuski. Nie bije od nich tą instynktowną i pełną temperamentu żywotnością, co od wadliwych a wiecznie młodych dzieł Dickensa. Groteskowe postacie Dickensa, choć strojem i obyczajem wyraźnie przynależne do swej epoki, mają niegasnącą powszechną aktualność; delikatnie wycieniowane, realne figury Thackeraya pieczęć swego wieku noszą nieoddzielnie. Że zaś dzisiejszy czytelnik ma za mało czasu i zazwyczaj za mało wykształcenia, by się zdobyć na potrzebną pół-historyczną postawę, więc Thackeray czytany jest coraz mniej.

Do mniejszej jego popularności przyczynia się też fakt, że i jego widnokrąg, jak widnokrąg Dickensa, jest ograniczony w pewien specyficzny sposób, i to w sposób mniej sympatyczny niż u Dickensa.

[1] George Saintsbury: *A Consideration of Thackeray* (zbiór wstępów do dzieł Thackeraya w wydaniu oxfordzkiem, 1908). Londyn, Oxford University Press, 1931.

O ile Dickens jest skłonny zwracać uwagę jednostronnie na tę rdzenną dobroć natury ludzkiej, w którą wierzy, o tyle Thackeray z jednostronnym, acz łagodnym sceptycyzmem uwydatnia szarzyznę ogółu dusz ludzkich, słabość charakterów, małość motywów, złudzenia egoizmu. Pełni uznania dla przenikliwości obserwatora, tak bystro chwytającego te właśnie rysy u każdej ze swych figur, jednak mamy niemiłe poczucie, że brak tu czegoś do całkowitego obrazu natury ludzkiej. Niema w jego kreacjach tej niekonsekwencji i nielogiczności rzeczywistej natury ludzkiej, którą fantastyczne i karykaturalne figury Dickensa odzwierciedlają może lepiej, choć ich zwierciadło jest zwierciadłem krzywem. W jednostronnej akuratności spostrzeżeń Thackeraya jest monotonja, którą Dickens nie grzeszy nigdy.

Zapewne, monotonni — i to jeszcze daleko bardziej! — są i inni wielcy mistrze powieści psychologicznej, jak Dostojewskij i Proust; jest zato u nich — i jest także u Thackeraya — coś ze zwartości filozoficznej syntezy. Cała bogata panorama figur i wypadków w jego wielkich powieściach służy jednemu widocznemu celowi — ma ilustrować pewne ogólne właściwości natury ludzkiej. *Vanity Fair* — „jarmark próżności" — ten tytuł największego jego dzieła, to zarazem najdoskonalsze określenie tego wspólnego tematu całej jego twórczości. I nawet pod-tytuł tego arcydzieła — *a novel without a hero* — „powieść bez bohatera" — da się także zastosować do pozostałych dzieł autora: bo wszędzie w nich całe szeregi pierwszoplanowych figur pełnią jednakowo

ważne funkcje w stosunku do naczelnego artystycznego celu i dominującej ideowej tezy, i nigdzie w nich żadna postać nie ma statury prawdziwie heroicznej.

Takie operowanie masami rozmaitych osób i masami różnorodnego materjału powieściowego z jednego punktu widzenia wymaga wielkiej sztuki kompozycyjnej, i Thackeray tę sztukę posiadał. Cały rozległy obraz swego świata powieściowego umie połączyć w jednolitą całość swym indywidualnym sposobem opowiadania, swoistym doborem faktów, swoistem (lekko ironicznem) akcentowaniem konturów i kolorów. Taksamo, jak świadomą sprawą jest ta stała ironja — z latami zresztą coraz bardziej łagodniejąca — taksamo świadoma jest pozornie niedbała swoboda stylu i doboru wyrazów, przez to właśnie tak doskonała, że jej nigdy jako osobnego wysiłku artystycznego, oddzielnego od treści dzieła, nie odczuwamy.

Z temi wszystkiemi zaletami jednak nie jest Thackeray artystą literackim bez skazy. Nietylko że jego świat powieściowy jest, jak się rzekło, rażąco niezupełny i jednostajny; ale jego sposób opowiadania ma pewne określone wady. Tak jak jego wejrzenie na rzeczy ludzkie rychło staje się wejrzeniem łagodnego, ale doświadczonego starszego człowieka, tak i jego styl narratorski ma w sobie coś z cech starszego wieku, mianowicie pewną staroświecką rozwlekłość, gadatliwość i skłonność do powtórzeń, szczególnie w refleksjach moralnych, które wskutek tego nieraz trącą banałem. Ponadto zaś w jego zazwyczaj arcy-subtelnej charakterystyce figur dadzą

się czasem dostrzec pewne niespodziane i rażące odskoki od właściwej linji: pojawiają się one przedewszystkiem tam, gdzie moralne zasady i konwenanse epoki biorą górę nad psychologiczną intuicją autora i każą mu przypisywać moralnie słabym figurom wykroczenia większego kalibru, które nie leżą wcale w ich naturze, albo też wyrażać się o ich lżejszych grzechach tonem potępienia, które znowuż nie leży wcale w dobrotliwej i wyrozumiałej naturze samego Thackeraya. Szczególnie surowym, wbrew swojemu prawdziwemu usposobieniu, staje się Thackeray, gdzie chodzi o zagadnienia moralności płciowej; bo w tej dziedzinie era mieszczańska nie znała żartów ani tolerancji, szczególnie w Anglji. A jak czasem gani ostrzej w słowach swych dzieł, niż w głębi swej duszy, tak i chwali czasem nieszczerze, gdzie jego oko widzi słabe strony cnoty, ale etykieta wieku wyraźnego uznania dla cnoty wymaga; to znowu dzieje się szczególnie, gdzie występują „dobre niewiasty" w jego powieściach. Od tych drobnych usterek arcydzieła Thackeraya byłyby tylko mogły być wolne, gdyby ich autor nie był się narodził w mieszczańskim i moralizującym wieku XIX, lecz w arystokratycznym, intelektualnym i wolnomyślno-toleranckim wieku XVIII. Niedarmo atmosferę tego wieku ukochał tak gorąco, że nietylko w nim umiejscowił najdoskonalszą od czasów Waltera Scotta powieść historyczną angielską — *Esmond* — ale że uczynił jego wybitne osobistości przedmiotem szeregu świetnych studjów biograficznych w swych znakomitych *Wykładach o humorystach angielskich.*

5.

Zarówno Dickens, jak Thackeray, należą do uznanych wielkości angielskich XIX wieku o światowej sławie; i mimo głębokich różnic, dzielących ich indywidualności, ukazują się nam dziś obaj pod pewnemi względami jako typowi przedstawiciele swej epoki.

Z ram typowych konwenansów literackich, towarzyskich czy moralnych ery mieszczańskiej wyłamują się zupełnie dwie autorskie postacie kobiece, równie surowo odosobnione od całego świata literackiego swych czasów, jak odosobniona od wielkich ośrodków ludności była ponura wiejska plebanja ich ojca na samotnem i gołem wzgórzu wśród pustych, rozległych pastwisk dla owiec i srogich nadmorskich skał północno-wschodniej prowincji Yorkshire.

Siostry Brontë — na kontynencie Europy dopiero od znakomitej francuskiej książki księdza Dimneta (1910) nieco bliżej znane w swej odrębności, w ojczyźnie swej po zdobytym przez jedną z nich za życia sukcesie literackim miały pojedynczych pełnych uniesienia chwalców i gorących wielbicieli — entuzjastycznie rozsławił je Swinburne w r. 1877; — ale zdawać się mogło, że rażące nieudolności stylistyczne i kompozycyjne ich utworów, widoczny w nich brak zarówno kultury literackiej jak znajomości świata, śmieszne nieprawdopodobieństwa, staroświeckie motywy, melodramatyczne deklamacje i naiwność techniki opowiadania, wtrącą je niebawem w zupełne zapomnienie.

A jednak dzieje się wręcz przeciwnie. Gdy takie

wielkie światła, jak Thackeray i George Eliot, ledwo się dziś jeszcze tlą wśród mroków pełnej szacunku obojętności angielskiego świata czytającego, sława i dziwna jakaś aktualność sióstr Brontë w naszem stuleciu wciąż rośnie; mnożą się wydania ich powieści, wydobywa się z zapomnienia i gorąco uwielbia ich poezje, pojawiają się coraz nowe o nich studja: w dwunastu ostatnich latach tylko można było po bibljografjach angielskich naliczyć dziewięć poważnych o nich monografij w formie książek,[1] prócz nieustającego potoku artykułów po wszystkich czasopismach literackich.

Przyczyną tego rozkwitu sławy obu pisarek w kilkadziesiąt lat po ich śmierci jest z pewnością nietylko reakcja przeciw zasadom i konwenansom XIX wieku, każąca dzisiejszym pokoleniom zachwycać się właśnie niekonwencjonalnością sióstr Brontë na tle ich epoki; jest nią też nietylko ów prąd feministyczny w nowszem życiu umysłowem Anglji, który wszakże i bezpretensjonalną Miss Jane Austen,

[1] E. Dimnet: *Les soeurs Brontë*, Paryż, Bloud et Cie, 1910 (w serji „Ecrivains étrangers"); ang. tłum.: *The Brontë Sisters*. Londyn, Cape 1927. — J. C. Clarke: *Haworth Parsonage: a Picture of the Brontë Family*. Londyn, Hutchinson, 1927. — Romer Wilson: *All Alone: the Life and Private History of Emily Jane Brontë*. Londyn, Chatto & Windus, 1928. — Rosamund G. Langbridge: *Charlotte Brontë, a Psychological Study*. N. York, Doubleday i Doran, 1929. — E. et G. Romieu: *La vie des soeurs Brontë*. Paryż, Gallimard, 1930. — E. F. Benson: *Charlotte Brontë*. Londyn, Longmans, 1932.— J. C. Willis: *The Brontës*. Londyn, Duckworth, 1933. — R. Fergusson: *Charlotte Brontë*. Londyn, Benn, 1933.

rówieśniczkę Waltera Scotta, wyniósł do rzędu największych nazwisk w dziejach powieści angielskiej. Jak u Jane Austen są po temu rzetelne powody w niezrównanej subtelności jej prostego i nieefektownego mistrzowstwa, tak u sióstr Brontë według powszechnego już dziś zrozumienia w grę wchodzi jeden najistotniejszy czynnik, każący zapomnieć o wszystkich formalnych wadach ich utworów — mianowicie żywiołowa szczerość głębokiej treści duchowej tych powieści i heroiczna wielkość duszy ich autorek. Obie one nie wahają się objawić nam te najtajniejsze, a zarazem najpotężniejsze siły instynktu, co odwiecznie władają samym rdzeniem natury kobiecej, i obie zarazem budzą w nas szacunek i podziw przez to, że jako córy wiekowej cywilizacji, choć żyjące w pustelniczem ubóstwie zdala od wykwintu kulturalnego, umieją wedle świadectwa tychże powieści owe wulkaniczne instynkty prawdziwie po stoicku opanować. Na ocenie sióstr Brontë przez potomność sprawdza się poprostu raz jeszcze to historyczne doświadczenie, że o prawdziwie wielkiej i trwałej sławie autora ostatecznie stanowi nietyle zewnętrzna wielkość jego sztuki, ile wewnętrzna wielkość jego ludzkiej osobistości.

Za najznakomitszą z trzech utalentowanych córek pastora Brontë, co wydawały poezje i powieści pod pseudonimami Ellis, Currer i Acton Bell, uchodziła bezsprzecznie jeszcze doniedawna najstarsza z nich Karolina (Charlotte), która też największego jeszcze za życia doczekała się powodzenia u czytelników. Wszystkie jej powieści są w swej

istocie autobiograficzne, czyto gdy w *Jane Eyre* odsłania nam najgłębsze tajniki swych przeżyć uczuciowych, czy gdy w *Shirley* układa żywy wizerunek z najskrytszych swych marzeń o piękności, swobodzie i dostatkach, a więc o wszystkiem, czego jej życie nie dało; czy też gdy pod nazwą *Vilette* kreśli barwny obraz tego światka brukselskiego, w którym się rozegrał dramat jej własnej młodocianej miłości, lub wreszcie w *The Professor* roi sobie idylliczny przebieg tego dramatu w sferze ideału.

Jakżeż przedstawiają się oku dzisiejszemu te wartości, któremi zdobyły sobie ustaloną już wysoką ocenę te tak intensywnie osobiście przeżyte dzieła?

Na tle twórczości innych pisarzy okresu — nawet tak znakomitych, jak Dickens i Thackeray — uderza nas dziś bardziej, niż kiedykolwiek, niezwykłość tych powieści. Jak słusznie i pięknie mówi lord Dawid Cecil, „znikł nam z przed oczu prozaiczny miejski świat z jego skomplikowaną strukturą a banalnemi motywami; zamilkły akcenty codziennej gadaniny, przepadły gdzieś gazety, mody, domy handlowe, księżne, służba, snoby... A zato wicher szaleje pod jakiemś pierwobytnem niebem, zaś w domu, z twarzami ostro zarysowanemi przy jaskrawym blasku ognia na kominku, surowe postacie ludzkie nieokreślonej klasy społecznej i epoki historycznej prawią sobie wzajemnie o wiekuistej miłości i nienawiści w słowach pełnych szczudłowatego patosu i zarazem pełnych oszałamiającej szczerości". Charlotte Brontë, taksamo jak Dickens i Thackeray, nie pisze o wielkich zagadnieniach filozoficznych czy

moralnych; ale nie pisze też o małych szczegółach codziennego, potocznego życia. Cała jej uwaga i całe natężenie jej twórczego natchnienia skierowane są na wewnętrzne życie duchowe osobistości. I to właśnie czyni ją przy całej staroświeckości tak dziwnie nowożytną, blisko pokrewną takim epikom subjektywizmu, jak Marcel Proust i James Joyce w naszych czasach. Tylko, że u niej nie mamy do czynienia z intelektualną analizą, lecz z głębokiem uczuciowem przeżywaniem opisywanych stanów duszy; boć to przecież zawsze w gruncie pod różnemi formami dusza jej własna. I świat zewnętrzny — nie wyłączając wszystkich pozostałych figur powieści poza bohaterką — zawsze tylko jej oczyma jest widziany. To daje jej dziełom głęboką i silną jedność mimo luźności, nieskładności i wielotorowości licho skleconej akcji; daje im też niezachwianą wewnętrzną prawdę mimo wszelkich romantycznych nieprawdopodobieństw, od których zawsze u niej roi się fabuła, i mimo drażniącej przesady, która cechuje zarówno jej wysłowienie, jak obfitą aparaturę symboliczną. Za rdzenną jej szczerość darowują jej krytycy angielscy nawet tę najfatalniejszą w oczach Anglika wadę, jaką jest — brak humoru, niedomaganie u kobiet piszących nierzadkie, a u niej właśnie w momentach intencji satyrycznej lub ironicznej nieraz aż do mimowolnego komizmu widoczne. Inny, niemniej pospolity u powieściopisarek błąd, — mianowicie niezdolność do kreślenia przekonywujących i prawdziwych figur męskich, — oczywiście także obcy nie jest pisarce tak nawskróś subjektywnej,

jak Charlotte Brontë: właśnie gdzie jej mężczyźni mają być jak najbardziej męscy, stają się groteskowymi w niekorzystnem znaczeniu słowa. Ale im więcej się wylicza takich wad i braków w szczegółach twórczości Karoliny Brontë, tem częściej i z tem większym podziwem wypada powracać do stwierdzenia dziwnej żywotności jej dzieł jako całości artystycznych. A tajemnicą tej żywotności pozostaje zawsze przenikająca te dzieła swym ogniem i wigorem osobowość autorki, — osobowość niezłożona i niebogata, ale nieporównanie silna swem dziwnem połączeniem prostoty żywiołowych uczuć ze stanowczością woli moralnej. Ta osobowość daje potęgę życia wszystkim jej figurom, nawet najnieprawdopodobniej pomyślanym; ona też daje osobne jakieś życie — *la vie des choses* — obrazom tła i środowiska, zawsze intensywnie nastrojowym, nieraz tchnącym niesamowitą grozą jak pustkowia rodzinnych okolic autorki. Przedewszystkiem jednak ta osobowość tchnieniem swem ożywia i rozpala obrazy przeżyć uczuciowych: ona to z długich dysput i gwałtownych nieraz sporów między rozkochanemi w sobie parami w trzech głównych jej powieściach uczyniła prawdziwe arcydzieła wieczystej ludzkiej tragikomedji miłosnej. A jeszcze żarliwiej bodaj w scenach samotnych rozmyślań jej bohaterek wyraziła się zdolność tej purytańskiej Angielki do odtwarzania całej okrutnej mocy namiętności.

6.

Jeżeli już w powieściach Karoliny Brontë mimo całej rezerwy jej silnego charakteru i mimo wstrętu jej północnej natury do wszelkich przejawów zmysłowości nasycone uczuciem pasmo scen toczy się jak jakaś rzeka rozpalonej lawy, to jeszcze wyższy stopień intensywności uczuciowej cechuje jedyną powieść jej wcześnie zmarłej siostry Emilji p. t. *Wuthering Heights* („Wietrzne góry").[1]

Emilja stawiana była zwykle na drugiem miejscu pośród trzech kobiecych talentów rodziny Brontë. W ostatnich latach jednak sława jej szybko przerasta sławę siostry, i oglądając dzisiejszy stan tej sławy w zwierciedle spokojnej i zrównoważonej książki lorda Dawida Cecila, nie bez zdziwienia widzimy, że samotny jej genjusz stoi w jego ocenie na najwyższej wyżynie ze wszystkich omawianych w książce znakomitych pisarzy: nietylko że w tym jednym jedynym rozdziale niema ani słowa krytyki i są same tylko ekstatyczne pochwały, ale co więcej, autor z całym zapałem broni doskonałości dzieła od tej strony, która w powieściach obu sióstr zawsze była uznawana za najsłabszą, t. j. od strony formy i stylu. „Jej forma jest dostosowana do treści jak rękawiczka" — to jego ostateczny werdykt.[2]

[1] Tłumaczenie polskie p. Janiny Sujkowskiej pod niefortunnym tytułem *Szatańska miłość* ukazało się niedawno w dwóch tomach w „Bibljotece Groszowej".

[2] W tym sensie też przeprowadził nową i entuzjastyczną analizę powieści nieznany autor „C. B. S." w rozprawce *The Structure of Wuthering Heights*. Londyn, Hogarth Press, 1926.

Wobec takiej postawy rozważnego krytyka zdumienie musi ogarnąć czytelnika przywykłego do wartościowań tradycyjnych i kształconego na wytrawnem mistrzostwie stylistycznem takich pisarzy, jak Thackeray lub George Eliot. Dla takiego czytelnika bowiem, gdy nieuprzedzony przystępuje do lektury dzieła Emilji, pierwsze wrażenie jest niemal że nieznośne. Atmosfera powieści jest jednostajnie ponura i gwałtowna jak te wichry jesienne, co wyły po pustkowiach Yorkshire wokół domu rodzinnego autorki. Fabuła rozgrywająca się w posępnym starym dworze, jak zdawkowe dawne *Schauerromane,* jest monotonnem pasmem wymyślnych okrucieństw z jednej, a bezsilnych cierpień z drugiej strony, ciągnących się przez dwa pokolenia. Centralna postać opowiadania, nieludzki Heathcliff, zadanie i cel całego życia widzi jedynie w mściwem znęcaniu się nad starszą, a potem zkolei i nad młodszą generacją rodziny ziemiańskiej, co go niegdyś jako przygarniętego znajdę sponiewierała. Prawie każda rozmowa w powieści jest pełną goryczy i uniesienia kłótnią, a niejedna kończy się bójką. I wszystko to jest opowiedziane w najnieskładniejszy w świecie sposób, poczęści przez usta osób postronnych, i z takiem pogmatwaniem chronologji, że porządek wypadków odtworzyć sobie tylko możemy przez przestawienie wszystkich niemal rozdziałów, przyczem wyobraźni wypada wypełniać wieloletnie luki w fabule.

A jednak „jest metoda w tem szaleństwie", jak powiedziałby Hamlet; jest, jak zaraz zobaczymy, pewna zasadnicza symetrja w bezładnej pozornie

budowie dzieła, i jest nadewszystko przenikająca je nawskróś jedność podstawowego nastroju, która sprawia, że bije od tej powieści czar, potężniejszy nawet od czaru powieści Karoliny Brontë. Gdy tam rozpala i porywa nas nieustające natężenie uczucia, tutaj jesteśmy pod nieprzepartą hipnozą tragicznego fatalizmu, tkwiącego korzeniami nie w wypadkach i okolicznościach, ale w samych podstawach charakterów. Niema chyba rzeczywiście w nowoczesnej literaturze powieściowej tak śmiałego, do samych utajonych fundamentów bytu sięgającego wyrazu na nierozerwalny związek dwóch przeznaczonych dla siebie istnień ludzkich, jak te słowa, które tu znalazła Emilja Brontë na określenie uczuć, łączących od dzieciństwa Heathcliffa z jego rówieśnicą Katarzyną, córką rodziny tak zawistnie później przezeń prześladowanej zato, że jej przesądy społeczne rozłączają go z ukochaną. Oto co już w trakcie wieloletniej waśni i opętańczych wybuchów nienawiści Heathcliffa Katarzyna mówi o nim i o sobie do swej powiernicy:

„Kocham go, Nelly, nie dlatego, że jest przystojny, ale że jest w i ę c e j m n ą, n i ż j a s a m a. Z czegokolwiek zrobione są nasze dusze, to moja i jego są jednakowe, a dusza mojego męża tak jest odmienna od mojej, jak światło księżyca od błyskawicy, albo jak mróz od ognia... Wielkie nieszczęścia mojego życia, to nieszczęścia Heathcliffa: śledziłam je i czułam każde z nich od początku; moja jedna myśl w całem życiu, to on. Gdyby wszystko inne przepadło, a on pozostał, istniałabym dalej; gdyby

wszystko inne pozostało, a on zginął, cały świat zmieniłby się w jedną ogromną obcą istność, i mnieby się zdawało, że do tego świata nie należę. Moja miłość dla męża, to jak liście na drzewach: czas ją zmieni — wiem o tem dobrze, — jak zima zmienia drzewa. Moja miłość do Heathcliffa podobna jest do wiekuistej opoki skalnej: mało z niej widocznej pociechy, ale jest konieczna. Nelly, ja j e s t e m Heathcliffem! On jest zawsze w moich myślach: nie jako radość, tak jak i ja sama dla siebie nie jestem zawsze radością; ale jako moje własne istnienie".

Ta łączność, a raczej mistyczna platońska jedność dusz dwojga ludzi przedstawia się autorce pod filozoficzną postacią nieprzepartego wzajemnego pociągu między usposobieniami biegunowo przeciwnemi: bo w kategorje biegunowości układał się impulsywnemu duchowi Emilji cały obraz świata. Akcja powieści porusza się, jak między dwoma przeciwnemi biegunami, pomiędzy sąsiadującemi ze sobą, a diametralnie różnemi siedzibami rodzinnemi: posępnym i owianym wichrami dworem *Wuthering Heights* na pustynnem wzgórzu, a idyllicznie spokojnym i pogodnym dworem *Thrushcross Grange* w zacisznej, lesistej dolinie. Ten sam obraz skrajnych przeciwieństw ukazują nam owe dwie główne osoby, niezmożoną tajemną mocą ku sobie wzajemnie ciążące. A więc łagodna Katarzyna miłośnie szuka w popędliwym Heathcliffie dopełnienia swej jaźni; a jego burzliwa natura widzi w niej upragniony ośrodek pokoju. Wspominając dziecinne ich zwady, opowiada nam Katarzyna, jak to ona szydziła z jego upodobania do wylegiwania się na słonecznej łące wśród ciszy dnia letniego; a on drwił z jej zwyczaju wysiadywania w gałęziach drzewa targanego wiatrem, w cieniu przelatujących po niebie chmur i wśród gwaru różnorodnego ptactwa. Ostateczną pieczęć na takiem pra-pokrewieństwie dwóch duchów może położyć tylko śmierć; spełnienie tak absolutnej jedności może przynieść tylko jakieś inne życie niż nasze ziemskie. To też Heathcliff na straszliwe zaklęcie Katarzyny na łożu śmierci i na ponowne, późniejsze wezwanie jej ducha podąża śmiercią samowolną na ten sam cmentarz i do tego samego grobu, co ona; i duchy ich, jak dantejski Paolo i Francesca, krążą w szumie wichrów jesiennych około opustoszałej starej siedziby rodowej na „wietrznych górach". Wśród żywotnego niepokoju wiekuistego bytu przeciwieństwa pociąganych ku sobie natur ludzkich znajdują wreszcie swe ostateczne pojednanie w wielkiej kosmicznej harmonji, co godzi wszystkie kontrasty.

Drugiem żywiołowo potężnem zawęźleniem obok tego mistycznego miłosnego związku dusz jest ten niemniej rdzenny związek, jaki w tej powieści łączy ludzi z ich rodzimem tłem krajobrazowem. Odzwierciedla się tu ta głęboka, instynktowna łączność, która samą autorkę na wieloletnich jej samotnych przechadzkach skojarzyła z pustynnemi wrzosowiskami surowego kawałka ziemi, wyznaczonego jej przez los na widownię życia i na miejsce grobu, a przyjętego przez jej stoicką wolę i ukochanego przez jej he-

roiczne serce, jak o tem świadczą najwznioślejsze słowa jej poezji.

I'll walk where my own nature would be leading,
It vexes me to choose another guide;
Where the grey flocks in ferny glens are feeding,
Where the wild wind blows on the mountain side.

I tak, jak dla jedności duchowej Heathcliffa i Katarzyny autorka umiała znaleźć przejmujące do głębi w swej prostocie słowa, tak dla tej jedności człowieka z rodzimą przyrodą znajduje nie mniej przejmujące w swej obrazowości symbole. Oto Katarzyna na śmiertelnej pościeli rozrywa poduszkę, na której spoczywa konająca jej głowa, i patrząc na ulatujące pierze, nieomylnie zgaduje, z jakiego ptaka pochodzi każde zosobna pióro, i opisuje te ptaki, ich loty i głosy, ich dolę i ich śmierć.

Takie są zasadnicze składniki utworu. Nie dziw, że porównania i z ogromem i z potwornościami tworów fantazji plastycznej Michała Anioła same się wobec takiego dzieła nasuwają. Nie dziw też, że dzisiaj, gdy samorzutność i żywiołowość w sztuce znowu stanowczo wyżej są cenione od refleksji i tradycji, sława Emilji Brontë sięgnęła swego zenitu. „Sama nazwa *Wietrzne góry*", mówi lord Cecil, „gdy ją przypadkowo posłyszymy na ulicy Londynu, sprawia, że cichną natychmiast hałasy pojazdów i gwar głosów ludzkich, a słyszymy wkoło siebie szum potoków, huk grzmotów i poświst wichrów nad pustkowiami".

Daleko istotnie od Londynu przenosi nas dzieło Emilji, i to nietylko od Londynu naszych czasów, ale także od Londynu ery dickensowskiej; tak daleko,

jak dalekie od Londynu przy ówczesnych powolnych komunikacjach były jej strony rodzinne i ich ludzie. Emilja Brontë jeszcze bardziej, niż Karolina, stoi poza tradycjami kulturalnemi, konwenansami moralnemi i zainteresowaniami intelektuanemi swej epoki cywilizacji; ale to jej odosobnienie nie jest zaściankowe, lecz właśnie uniwersalistyczne. Stoi poniekąd poza swym czasem i swem miejscem w historji jak wszystkie genjusze; i jak one wszystkie, zapatrzona jest poza swe bezpośrednie otoczenie ziemskie i jego drobne, codzienne sprawy w przestworza wszechświata i w bezkresy wieczności. I to kosmiczne jej jasnowidzenie jest właściwą treścią jej potęgi, tak jak stanowi potęgę największych poetów i największych mistyków. Bo poetyckiem i mistycznem w swej istocie jest natchnienie tej powieściopisarki. I ono też w najbardziej filozoficznym z jej wierszy lirycznych — *No coward soul is mine*... („Ma dusza się nie trwoży") — poddało jej w obliczu śmierci akcenty niesłychanej nawet u najśmielszych panteistów, odważnej i spokojnej ufności w wiekuiste życie jednostki jako cząstki tego Boga, który jest nieśmiertelną duszą świata. Tak samo w wielkiej powieści Emilji Brontë sceny śmierci kilku osób opowiadania nacechowane są jakąś przejmującą rzeczywistością, zgoła odmienną od tradycyjnej stylizacji scen konania u innych pisarzy: bo dla Emilji nietylko w poezji, ale i w życiu nie było naprawdę nic przerażającego w tem przejściu z jednej do drugiej fazy istnienia. W trzydziestym roku żywota według chlubnego świadectwa siostry „śmierć wydarła ją temu światu

oporną i walczącą, świadomą i niezłomną, a nawet pogodną do ostatka".

7.

Osobną niszę w tradycji literackiej ma w sąsiedztwie sióstr Brontë zapewnioną dla siebie raz na zawsze pani Elżbieta Cleghorn Gaskell za to, że w swoim życiorysie Karoliny odmalowała w doskonały sposób to posępne tło rodzinno-domowe i to ponuro wzniosłe tło krajobrazowe, które nam tak bardzo pomagają zrozumieć żywiołowość ich sztuki powieściopisarskiej i bohaterstwo ich natury moralnej.

Niezależnie jednak od tej wielkiej zasługi biograficzno-komentatorskiej twórczość pani Gaskell ma swoje walory samodzielne i trwałe, choć nie są to walory najwyższej miary. Rozgłos za życia zyskała sobie przez powieść *Mary Barton* (1848), która obok *Sybil* Disraëlego i późniejszych *Hard Times* Dickensa dawała pierwsze obrazy z nowoodkrytego wtedy dla literatury środowiska robotników przemysłowych. Ale pani Gaskell, wiodąca zaciszne i kulturalne życie jako małżonka duchownego światłej sekty unitarjan, choć sporo się czynnie zajmowała filantropją społeczną, nie nadawała się duchowo do głębszego ujęcia zagadnień świata robotniczego, choć tego po *Mary Barton* raz jeszcze próbuje na większą skalę w *North and South*. Taksamo nie nadawała się do śmiałego i wyprzedzającego swój wiek przedstawienia problemu kobiety uwiedzionej, o co pokusiła się w powieści *Ruth*, i również nie nadawała się do zobrazowania stosunków na wsi wśród ziemiaństwa, których panoramę chciała dać w powieści *My Lady Ludlow*. Natomiast na swym właściwym terenie znalazła się i prawdziwie klasyczne dzieło stworzyła, gdy rodzinne miasteczko Knutsford niedaleko Manchesteru wzięła za wzór do szeregu szkiców p. t. *Cranford*, które składają się na jedyną w swoim rodzaju epopeję życia małomiejskiego w Anglji ery mieszczańskiej. Jak niegdyś sama pani Gaskell, tak jej bohaterka wychowuje się w małem miasteczku pod opieką ciotki, starej panny, i w opowiadaniu tej bohaterki poznajemy osobliwy, przeważająco niewieści światek prowincjonalnego zakątka. „Przedewszystkiem miasto Cranford jest w posiadaniu Amazonek: wszystkie osoby, zajmujące domy powyżej pewnej ceny najmu, są kobietami. Jeżeli jakie małżeństwo osiędzie w mieście, to mężczyzna jakoś znika; albo poprostu na śmierć się zastraszy tem, że jest jedynym mężczyzną na zebraniach towarzyskich w Cranford; albo nieobecność jego tłumaczy się służbą w odległym garnizonie czy na okręcie, czy też interesami, prowadzonemi przez cały tydzień w wielkiem handlowo-przemysłowem mieście Drumble, położonem o dwadzieścia mil koleją od Cranfordu".

W tej małej rzeczypospolitej kobiecej utrzymywanie w porządku ogródka kwiatowego przed domem, czujna kontrola nad młodą i nieudolną służącą, pieczenie ciastek na popołudniowe przyjęcia herbaciane, wreszcie kolekcjonowanie i kolportaż ploteczek są głównemi zajęciami, a panującą atmosferą

jest *genteel poverty* — skromność materjalnych warunków życia, starannie maskowana przez dystynkcję manjer i pozory nonszalancji. Że zaś w minjaturowych ramach takiego żywota jest miejsce na całe bogactwo uczuć ludzkich i na całą głębię cierpień i radości, to udało się pani Gaskell ukazać w sposób, stanowiący o naprawdę niepospolitej wartości tego jej małego arcydzieła. Umie nas wzruszyć czyto opisem wizyty dwóch starych panien u zdziwaczałego starego właściciela folwarku, który niegdyś był przedmiotem młodocianych uczuć jednej z nich, czyto obrazem gorącej, cichej adoracji całego niewieściego towarzystwa dla dobrotliwego emeryta, byłego kapitana okrętu, co je wszystkie po rycersku traktuje jako wielkie damy; czy wreszcie historją zbiorowych wysiłków dobrych sąsiadek nad umożliwieniem otwarcia sklepiku z herbatą przezacnej cioci Matty, co straciła swe oszczędności przez bankructwo banku, w którym je złożyła. Niema w powieści większych sensacyj jak zjawienie się w miasteczku prestidigitatora włoskiego, który okazuje się wreszcie prostym Anglikiem i w biedzie i chorobie doznaje dobroci pań cranfordzkich; czy wkońcu powrót brata cioci Matty z długoletniej służby w Indjach, gdzie wprawdzie fantastycznych bogactw nie nagromadził, ale tyle zaoszczędził, by siostrze zapewnić spokojną starość. W zwierciedle tak drobnych i zgoła nie dramatycznych wypadków z rozrzewnieniem oglądamy tajniki dusz i serc ludzkich.

Ciasnym granicom, w których te głęboko ludzkie obrazki są zamknięte, poddawał się talent literacki

pani Gaskell dobrowolnie i z rozmysłem, gdyż odpowiadały one jej cichej i delikatnej kobiecej naturze, jednako dalekiej od żywiołowej siły uczucia sióstr Brontë i od filozoficznego intelektualizmu pani George Eliot. Była wzorową towarzyszką życia dla mężapastora i wzorową matką siedmiorga dzieci; nie było w niej ani krzty emancypanckiego buntu przeciw konwenansom. Tylko napisała przy tem wszystkiem około czterdziestu tomów powieści, nowel, rozpraw i artykułów; a że znalazł się wśród tego obfitego dorobku taki klejnocik, jak *Cranford,* to słuszny tytuł do szczerego i stałego uznania ze strony potomności. Nie chodzi w tym wypadku o genjalne porywy, sięgające poza czas i miejsce; ale jeżeli mamy do czynienia raczej z typową literacką przedstawicielką kraju i epoki, to w każdym razie ta typowa reprezentacja jest nawskróś udatna, nie skażona żadnym błędem przeciw dobremu smakowi i nie pozbawiona należytego związku rozumowego i uczuciowego ze sprawami ogólno-ludzkiemi; a więc zasługuje także na szacunek i uwagę czytelników nie-angielskich w innych krajach i późniejszych okresach, którzy znajdą do dziś w lekturze *Cranford* prawdziwą rozkosz estetyczną.

Kalibrem swej wielkości twórczość powieściopisarska pani Gaskell nie sięga poziomu takiej mistrzyni w tejsamej dziedzinie rodzajowych obrazków powieściowych, jak wspomniana już Jane Austen, dziś zgodnie stawiana bardzo wysoko. Porównanie nasuwa się samo, boć i Jane Austen porusza się rozmyślnie w ciasnych ramach bytu zaściankowego:

pisząc powieści współczesne w dobie wojen napoleońskich, nie wspomina w nich ani o tych wojnach samych, ani o wielkich przemianach społecznych, prowadzących od Anglji ziemiańsko-rolniczej do Anglji mieszczańsko-przemysłowej, ani nawet o dokonywującym się wtedy wielkim przewrocie romantycznym w literaturze. Ale Jane Austen na swym ciasnym terenie porusza się z instynktowną swobodą i przenikliwą intuicją prawdziwego genjuszu, i nie brak jej nigdy także tej szczypty filozoficznej ironji, która jest składnikiem wszelkiej genjalnej twórczości. Tych przymiotów, a przynajmniej tej wspaniałej ich pełni, co Jane Austen, pani Gaskell nie posiada; w szczególności jest nazbyt dobrotliwa i nazbyt dobrze wychowana, by być naprawdę ironistką w wielkim stylu, jak nią bywa czasem niemal aż do okrucieństwa Jane Austen, która „nie znosiła głupców lekkiem sercem" — *did not suffer fools gladly,* jak się mówi w Anglji. To też powieści pani Gaskell w całości są raczej podobne do akwarel, niż do obrazów olejnych, jak to trafnem porównaniem określa lord Cecil.

Ale akwarele, jak wiemy, pod ręką artystów, których naturę właściwym sposobem wyrażają, stawały się nieraz perłami sztuki malarskiej; a są przytem tej sztuki rodzajem może najbardziej typowym dla pewnych przymiotów duszy angielskiej. Są też rodzajem w pewnych swych przejawach *par excellence* kobiecym. Otóż wszystko to można powiedzieć także o powieściach pani Gaskell. Można też ze względu na jej rozmiłowanie w drobnych szczegółach każdego

kreślonego obrazu porównać jej powieści z innym jeszcze rodzajem sztuki malarskiej, również małym co do kalibru i zasięgu, a nieraz niepospolicie cennym jakością swych dzieł, — z rodzajem również w swoim czasie bardzo typowym dla angielskiej kultury artystycznej — mianowicie z malarstwem minjaturowem. *Cranford* jest arcydelikatną minjaturą w porównaniu z takiemi na wielką skalę obrazami życia prowincjonalnego, jak choćby w nowszych czasach powieści Arnolda Bennetta o „pięciu miastach garncarskich" Anglji środkowej.

Akwarelowe czy minjaturowe, jak jej figury i sceny ludzkie, są u pani Gaskell także opisy krajobrazu, właśnie dlatego tchnące tym prostym i skromnym wdziękiem, który cechuje najznakomitszych pejzażystów starej sielskiej Anglji. Całą atmosferę jej własnej sztuki zdaje się oddawać ten bezpretensjonalny obrazek jesiennego dnia na wsi, który wybrał jako charakterystyczny przykład lord Cecil:

„Był to jeden z owych cichych a uroczych dni jesiennych, gdy czerwone i żółte liście są jakby kołkami do rozwieszenia błyszczących od perlistej rosy pajęczyn; gdy żywopłoty przydrożne pełne są wlokących się poprzez nie ciernistych gałązek jeżyny, obciążonych dojrzałemi, lśniąco czarnemi jagodami; gdy powietrze pełne jest pożegnalnych gwizdów i pisków ptasich, brzmiących wyraźnie i krótko, — nie tak, jak długie, upojne pienia wiosenne; gdy wśród ściernisk słychać furkot skrzydeł kuropatwy, a po twardo ubitych drogach ostro dźwięczą kopyta końskie; gdy to tu, to tam jakiś liść spływa chwiejnym

lotem ku ziemi, choć niema jednego podmuchu wiatru".

Jak ten krajobraz, tak całe *magnum opus* pani Gaskell — *Cranford* — i niejeden szczegół w mniej doskonałych i dziś już nieczytanych jej utworach — jak *Sylvia's Lovers, Cousin Phillis, Wives and Daughters* — tchnie dziś tą samą naturalną świeżością, co w owych odległych latach, gdy dzieła te ujrzały światło dzienne owej Anglji wiktorjańskiej, do której tak rdzennie duchem swych należą.

8.

Niemniej typowe dla okresu wiktorjańskiego, niż powieści pani Gaskell, są liczniejsze od nich i szerszy widnokrąg społeczny obejmujące powieści niezmordowanie płodnego Antoniego Trollope (razem blisko 50 dzieł w trzydziestu pięciu latach 1847—1882). Nazwiska Trollope'a, który za życia był wielce popularny, przez długie dziesięciolecia po jego śmierci nikt nie byłby się ośmielił wymówić jednem tchem z nazwiskami Dickensa i Thackeraya; aż oto w naszem pokoleniu z małej garstki nieco zawstydzonych dziwaków gmina jego wielbicieli — *the Trollopians* — stała się potężnym klanem, obejmującym wybitnych przedstawicieli inteligencji i krytyki. „Renesans trollopowski" znalazł świetnego rzecznika w autorze znakomitej nowszej monografji o pisarzu,[1] i Trollope dziś jest wspominany z daleko

[1] Michael Sadleir: *Anthony Trollope, a Commentary.* Londyn, Constable, 1927.

większym szacunkiem niż jeszcze niedawno, gdy uchodził za uczciwego rzemieślnika powieściopisarskiego; co więcej, poczytność jego — według świadectwa katalogów takiej choćby serji popularnych przedruków, jak „Everyman's Library" — statecznie wzrasta na nowo, i łagodny, staroświecki jego dowcip — wciąż mrugający okiem pod adresem czytelnika w apostrofach i dygresjach — znajduje amatorów, którzy go przekładają nad gwałtowność groteskowych karykatur Dickensa lub subtelność thackerayowskiej ironji.

Najklasyczniejszą częścią obfitego dorobku Trollopa jest cykl siedmiu powieści, rozgrywających się w urojonem hrabstwie *Barsetshire*. Ma to być jedno ze starodawnych hrabstw rolniczych środkowej i południowej Anglji: poruszamy się głównie wśród mniejszego i większego ziemiaństwa i razem z niem patrzymy z ukosa na intruzów w postaci „nowobogackich" z handlu i przemysłu, co dla snobizmu nabywają siedziby wiejskie. Przedewszystkiem zaś z upodobaniem i powodzeniem kreśli Trollope rozmaite figury z duchowieństwa anglikańskiego, począwszy od biskupa i kanoników w stolicy diecezjalnej Barchester, a skończywszy na najbiedniejszych proboszczach wiejskich. I w tej dziedzinie także sympatje jego są po stronie starego konserwatywnego świata: z pobłażaniem patrzy na ludzkie słabości duchownych anglikańskich dawnego autoramentu, — na ich świeckie upodobanie do wygód życiowych i ich salonowy synekuryzm, przeważnie idący w parze z ziemiańskiem pochodzeniem i wysoką kulturą to-

warzyską, — zaś gorliwi przedstawiciele liberalnych reform organizacyjnych czy zelotyzmu rytualistycznego wraz z piętnem demokratycznych manjer noszą często cechy obłudy i karjerowiczostwa; nawet ascetyzm ubogiego proboszcza-społecznika ma w sobie coś niesympatycznie nieludzkiego w oczach autora.

Na plan drugi w porównaniu z cyklem barchesterskim ustępuje cykl inny, dziś zresztą także wysoko ceniony, mianowicie powieści parlamentarne, grupujące się wokoło tej, co nosi nazwę ich głównego politycznego bohatera: *Phineas Finn*. Na tle mniej blisko znanego Trollope'owi środowiska — Izby Gmin i Izby Lordów, redakcji „Times" i pałaców arystokracji w Londynie — przedstawiają one w gruncie ten sam proces dziejowy, co powieści barchesterskie: zmaganie się starego torysowskiego świata ziemiańskiego z nowym whigizmem, którego ośrodkiem ciężkości staje się stopniowo liberalizm mieszczański z domieszką młodszego radykalizmu społecznego i fermentującym dodatkiem nacjonalizmu irlandzkiego. Nie mógł Trollope znać mechanizmu wewnętrznego polityki tak, jak go znał wielki mąż stanu i zarazem najznakomitszy bodaj po dziś dzień autor angielskich powieści politycznych — Disraëli; ale ma znowuż tę wyższość nad Disraëlim, że nie stara się aktywnie służyć żadnej tendencji partyjnej, i nie mając przytem osobistych ambicyj politycznych, może kreślić wielki świat polityki z tą samą spokojną obserwacją drobnych szczegółów ogólno-ludzkiej natury i z tym samym dobrotliwym uśmiechem wyrozumiałości co światek barchesterski.

Cóż tedy widzimy dziś ponętnego i zajmującego w tych obrazkach epoki, która człowiekowi XX wieku mocą wyłuszczonego już na wstępie prawa reakcji musi się wydawać odleglejszą duchowo od jego naczelnych zainteresowań, niż choćby era rewolucji angielskiej XVII stulecia?

Mówi się o środkowych dziesięcioleciach wieku XIX-go jako o epoce triumfu r e a l i z m u w powieści europejskiej. Jakkolwiek słuszne może być to określenie w stosunku do literatury francuskiej lub niemieckiej, to do angielskiej tego terminu w ścisłem znaczeniu bynajmniej odnieść nie można, tak samo jak i w innych epokach i rodzajach opiera się ona szczególnie silnie wszelkim klasyfikacjom według — *izmów*. Widzieliśmy w trakcie tych rozważań, jak fantastycznie-groteskowy jest Dickens, jak moralizująco-krytyczny Thackeray, jak subjektywnie-uczuciowa Karolina Brontë. Jeżeli kogo z całej grupy tych wybitnych powieściopisarzy można naprawdę poczytać za objektywnego realistę, to jest nim właśnie Trollope, wolny od tendencyj reformatorskich i od wybujałości fantazji osobistej, a przytem obdarzony nadzwyczajną zdolnością do drobiazgowej obserwacji otaczającej rzeczywistości. Stąd panujący w jego twórczości umiar, stała w niej równowaga przy całej obfitości treści społecznej; stąd też brak tych rażących błędów artystycznych, które nierozerwalnie się kojarzą z manjerą indywidualną większych skądinąd powieściopisarzy epoki: niema u niego ani karykaturalnej przesady, ani płaczliwego sentymentalizmu, ani patetycznej retoryki, ani me-

lodramatycznej sensacyjności. Niema też charakterów całkiem czarnych ani całkiem białych, choć niema z drugiej strony tej melancholijnej skłonności do widzenia wszędzie tylko szarzyzny, co u Thackeraya. Trollope umie kreślić prawdziwie dobrych ludzi jako figury żywe i przekonywujące, a zarazem ludzi przeciętnych czynić zajmującymi i fabułom konwencjonalnym dawać żywotność prawdopodobieństwa.

Ale jeżeli niema u Trollope'a tych wad literackich i przerysowań indywidualnych, które cechują jego rówieśników, to brak mu także tej siły indywidualności samej, którą oni w wyższej od niego mierze posiadają. Stąd też doskonałemu objektywizmowi jego figur i sytuacyj niedostaje tej wewnętrznej iskry życia, która rozpala nawet najnieprawdopodobniejsze postacie i najbardziej naciągnięte epizody u Dickensa czy u sióstr Brontë; niema w jego tworach ani tej magji imaginacyjnej, ani tej dynamiki uczuciowej, które okupywały artystyczne niedomagania tamtych.

Nie jest zresztą Trollope całkiem wolny od typowo angielskich błędów, właściwych twórczości tamtych. A więc i jego powieści mają zazwyczaj luźną do ostateczności kompozycję, i akcja ich jest opowiedziana bez dbałości o organiczny układ i stopniowany rozwój. Brak mu nietylko tego zmysłu dla systematycznej struktury, którego Anglicy wogóle tak samo z reguły nie mają wcale, jak go z reguły w całej pełni posiadają Francuzi; ale brak mu także pomysłowości w zbudowaniu i związaniu fabuły, brak

właściwego natchnienia narratorskiego. Co więcej, brak tu wielkich idei przewodnich, spajających w całość nawet najbardziej nieskładne dzieła innych; brak jednolitości nastroju w opisywanych środowiskach i jednolitości głównych motywów w przedstawianych charakterach. Słowem, za dużo tej rozmaitości, którą nam ukazuje życie, a za mało tej jedności, którą w niem wykazuje sztuka.

Jeżeli do tego wszystkiego dodamy jeszcze brak tej nuty osobistej w stylu, która u większych pisarzy dźwięczy silnie nawet w niezręcznościach ich wysłowienia lub obrazowania, to zaiste trudno się domyślić, w czem koniec końców może leżeć ten czar, który Trollope ma właśnie dla najwybredniejszych i najsubtelniejszych czytelników angielskich naszej doby. Jedną z najbardziej staroświeckich cech jego sztuki powieściopisarskiej jest przecież także wielka powolność opowiadania, przymiot chyba szczególnie trudny do zniesienia dla szybko żyjącego człowieka dzisiejszego.

Można szukać wyjaśnienia tylko w tem, że powieści jego dają wierniejszy i zupełniejszy obraz świata, w którym żył, niż powieści kogokolwiek z wielkich jego rówieśników. Obraz ten zaś interesuje dzisiejszego czytelnika nietyle jako panorama historyczna — bo historycznego zmysłu i historycznego zaciekawienia dziś przecież jest mało, — ile jako widowisko organicznej całości społecznej; bo znowuż związki i stosunki społeczne wszystkich nas dziś bardzo żywo obchodzą. A Trollope, bystro podpatrując snobizm angielski, umie stosunki między

klasami społecznemi opisywać z nieprzepartą, choć spokojną, siłą komiczną. Jako epik wielkich przemian społecznych Trollope jest poprzednikiem równie spokojnego i zrównoważonego, jak on sam, Galsworthyego: opowieści barchesterskie, to historja zmierzchu dawnej hegemonji ziemiańskiej, a *Forsyte Saga* — historja zmierzchu późniejszej hegemonji mieszczańskiej. Galsworthy niewątpliwie jest znacznie bardziej filozoficzny; ale znowuż Trollope przewyższa go przez wszechobecność w jego obrazach powieściowych tego nawskróś dobrotliwego i miłego humoru, który jest największą i najbardziej ujmującą zaletą wiktorjańskiego staruszka.

9.

Pani George Eliot w opinji całego późniejszego XIX wieku stała niewzruszenie na wyżynach sławy literackiej jako trzecia obok Dickensa i Thackeraya uznana wielkość powieściopisarska epoki. Nie było na jej temat nawet sporów pomiędzy feministami i anty-feministami: tak jak już za życia otaczała ją aureola czci i chwały narówni z pierwszymi mężami ówczesnej Anglji, tak i po śmierci wielbiono ją za zalety niezależne od płci i niezależne także od miejsca, czasu i środowiska, — a więc za shakespearowską iście plastykę i głębię jej żywych ludzkich postaci, za dramatyczną siłę jej sytuacji powieściowych, za powagę i wielkość treści ideowej jej dzieł, wreszcie — *last not least* — za rzadką właśnie u kobiet piszących zdolność do humoru, i to

humoru klasycznego, bo pogodnego i spokojnego, a wolnego zarówno od szarży, jak od goryczy.

A jednak dziś pisma tej wielkiej autorki popadły w głębsze zapomnienie i zupełniejsze zaniedbanie w samej jej ojczyźnie, niż bodaj cokolwiek innego ze znakomitego dorobku powieściopisarskiego ery wiktorjańskiej. Nic nie pomagają staranne i pełne szacunku monografje angielskie, pojawiające się co pewien czas także po wojnie; nic nie pomagają entuzjastyczne głosy krytyków zagranicznych, którzy co kilka lat na nowo odkrywają wysokie walory twórczości George Eliot i posągowość jej osobistego charakteru.[1] W Anglji nikt z młodego pokolenia dziś powieści George Eliot czytać nie chce, i jeden chyba Thackeray wśród wielkości wiktorjańskich jest dla tej generacji czytelników tak zupełnie martwy, jak ona.

Czem tłumaczyć to zjawisko zapomnienia wielkiej

[1] Elizabeth S. Haldane: *George Eliot and her Times.* Londyn, Hodder & Stoughton, 1927. E. J. Pond: *Les idées morales et religieuses de George Eliot.* Paryż, Les Presses Universitaires, 1927.—J. Lewis May: *George Eliot, a Study.* Londyn, Cassell, 1930.—Emilie et Georges Romieu: *Le vie de George Eliot.* Paryż, Gallimard, 1930.—Minoru Toyoda: *Studies in the Mental Development of George Eliot.* Tokyo, Kenkyusha Company, 1931.—P. Bourl'honne: *George Eliot: essai de biographie intellectuelle et morale* („Bibliothèque de la Revue de littérature comparée", 88). Paryż, Champion, 1933. — Anne Freemantle: *George Eliot* (w serji „Great Lives"). Londyn, Duckworth, 1933. — M. L. Parrish: *Victorian Lady Novelists (George Eliot, Mrs. Gaskell, the Brontë Sisters).* Londyn, Constable, 1933.

pisarki, i to właśnie w dobie, kiedy znaczenie kobiet w literaturze i w całem życiu społecznem szersze zatacza kręgi i mocniej jest ustalone, niż kiedykolwiek dotąd?

Naczelną przyczyną niewątpliwie jest intelektualizm autorki, jedna z najwybitniejszych cech jej osobowości. George Eliot, nabywszy przez dziesięciolecia usilnej pracy nad sobą rozległe oczytanie, a w szczególności niepospolitą kulturę filozoficzną, dzieli głęboką wiarę wybranych duchów swej epoki w zbawczą potęgę myśli i oświaty. Zasadniczym problemem najrozleglejszego jej utworu — powieści *Middlemarch* — jest oddziaływanie myśli naukowej na życie; chodzi tam mianowicie o walkę młodego lekarza w mieście prowincjonalnem z zastarzałemi przesądami i antyhigjenicznemi nieporządkami wśród otoczenia; a jeżeli wysiłki doktora stają się „pracami syzyfowemi", to tylko dzięki pewnym słabościom charakteru samego bohatera. Wspomnijmy ponadto o tem, że w innych swych powieściach — jak *Adam Bede* lub *Felix Holt* — autorka lubi kojarzyć bohaterkę o wyższej kulturze umysłowej z bohaterem ze świata pracy fizycznej, niższym od niej wykształceniem; że często u niej — jak nieprzymierzając w *Emancypantkach* Prusa — toczą się w rozdziałach powieści dyskusje abstrakcyjne o zasadniczych zagadnieniach filozoficznych i społecznych, że wreszcie w jedynej jej powieści historycznej — *Romola* — jej erudycja źródłowa niejednokrotnie przytłacza sobą żywą treść tematu.

Tymczasem świat powojenny przeżywa erę przesilenia dawnego dogmatyzmu naukowego, erę rozczarowań co do społecznej dobroczynności nauki i oświaty, a zarazem erę rozpoczętej już przed wojną reakcji przeciw intelektualizmowi XIX wieku w imię takich sił nieracjonalnych, jak bergsonowska intuicja, a ostatnio w imię doraźnego działania społeczno-państwowego. Cóż więc dziwnego, że w takiej atmosferze musi zanikać zainteresowanie i sympatja dla pisarki, co z głębokiem przejęciem wyznawała racjonalizm i obejmowała swemi widnokręgami myślowemi cały niemal rozwój cywilizacji europejskiej od Greków do Darwina. „Ciotka Dantego!" powiedział raz ktoś na koncercie w Londynie na widok jej szlachetnego oblicza, zawsze pełnego poważnej zadumy. Przyjaciółka Herberta Spencera i towarzyszka życia pozytywisty Lewesa, — oto określenia już nie żartobliwe, ale w swej faktycznej ścisłości tem bardziej odstraszające dla człowieka o dzisiejszym typie psychiki.

Źródłem natchnień pani George Eliot nie była bujna wyobraźnia, jak u Dickensa, i nie były silne uczucia, jak u Karoliny Brontë, lecz były jej myśli, — były uogólnienia, jakie wysnuwała ze swych obserwacyj nad otoczeniem. Typy i problemy dopiero przyoblekała w szaty charakterów i sytuacyj; stąd, choć obrazy środowisk społecznych i wypadków życiowych w jej powieściach należą treścią swą do tych samych kategoryj zjawisk, co tło i akcja powieści Antoniego Trollope lub pani Gaskell, mają jednak treść ideową taką, jakiej tam szukaliśmy daremnie; u niej amant (jak Feliks Holt) będzie za-

razem agitatorem radykalnym, albo bohaterka (jak Dinah Morris w powieści *Adam Bede)* kaznodziejką sekciarską. Tymczasem dziś czytelnik Prousta, Joyce'a, Lawrence'a, nie chce bohaterów „z ideami", lecz żąda obrazów całej pełni życia instynktownego, podświadomego, żywiołowego. Powieści pani George Eliot są w tem niefortunnem położeniu, że nie odpowiadają przez swą „ideowość" ani konwenansom wiktorjańskim, ani dążnościom literackim dzisiejszym; na dzisiejszy smak w szczególności są w psychologji zbyt konsekwentne i w swej materjalnej strukturze zbyt celowe: w opisach krajobrazu czy społeczeństwa autorka zastanawia się nad geologicznem czy historycznem podłożem zjawisk, w portretach satyrycznych i scenach humorystycznych nad niezgodnością danego charakteru czy danej sytuacji z wyższemi koncepcjami moralnemi i rozumowemi. Zawsze jest rezonerką; jej kryterja etyczne przy całem jej oświeconem wolnomyślicielstwie religijnem są po purytańsku surowe, i taką jest jej analiza i ocena figur. W rezultacie w samem jej mistrzostwie psychologicznem, w równowadze jej sądów moralnych, w doskonałej symetrji formalnej jej powieści, — jest coś przygnębiającego i niewystarczającego. Klasyczne cechy jej sztuki w porównaniu z wybujałym barokiem Dickensa, pozostawiają — jak wszelki klasycyzm — wrażenie zubożenia treści życiowej przez diagnozę, choćby najprzenikliwszą, i przez abstrakcyjne uogólnienia, choćby najtrafniejsze.

Ale właśnie przez swe poważne właściwości myślowe, choć dziś tak niemile widziane, dzieła George Eliot wyprowadzają powieść jako rodzaj literacki w Anglji z dawniejszej fazy, w której służyła wyłącznie rozrywce i estetycznemu zadowoleniu czytelnika, na szersze tory nowożytnego rozwoju, który z powieści czyni narzędzie swobodnego wypowiedzenia się o wszelkich zagadnieniach współczesnej myśli i współczesnego życia. Pani George Eliot właśnie przez ten swój bagaż ideowy, który ją dziś robi niepopularną, otwiera nowy rozdział w dziejach powieści angielskiej — rozdział większych przeznaczeń gatunku i takich nowych jego mistrzów jak Henry James i Józef Conrad, jak Wells i Galsworthy.

To też, jak słusznie mówi lord Cecil, nie mamy dziś powodu żałować owej przewagi intelektualizmu w naturze pani George Eliot; bo choć uczynił on jej utwory artystycznie mniej żywotnemi dla czytelnika naszej doby, jednak zarazem nadał jej stanowisko pionierki i protoplastki w rozwoju angielskiego powieściopisarstwa, postawił ją w progu ery, w której literatura Anglji, taksamo jak cała jej kultura, zamienia świetne cechy swej narodowej odrębności wyspiarskiej na cechy powszechności ogólno-europejskiej i światowej.

VI.

KULTURA A POSTĘP SPOŁECZNY W ANGLJI XIX WIEKU.

1.

Dwa razy w XIX stuleciu Anglja uniknęła rewolucji: raz w r. 1832, gdy szerzone przez entuzjastów ideje rewolucji francuskiej przeniknęły stan średni angielski w nowo narosłych miastach przemysłowych i wytworzyły ideologję „nowych Whigów", czyli nowożytnego stronnictwa liberalnego, i gdy wreszcie ta nowa siła polityczna wymogła na starych Whigach reformę wyborczą, nadającą prawa polityczne całej klasie kupiecko-przemysłowej; a drugi raz w r. 1867, gdy po trzydziestu latach rządów mieszczańskich klasa robotnicza, co niegdyś razem z burżuazją tamtą reformę wywalczyła, z kolei sama prawo wyborcze otrzymała. Obie wielkie reformy były poprzedzone poważnemi objawami wzburzenia wśród tłumów: przed r. 1832 doszło nawet niejednokrotnie do krwawych rozruchów na tle ciężkiej sytuacji gospodarczej miast i jednostronnie agrarnej polityki ziemiańskich władców starej Anglji; a długo przed r. 1867 wyzysk mas robotniczych przez przedsiębiorców, wyzysk umożliwiany, a nawet wręcz faworyzowany przez liberalne ustawodawstwo nowej klasy rządzącej, wywołał rewolucyjny ruch Chartystów, domagający się bardzo radykalnych zmian w konstytucji. Chartyzm był poniekąd echem pomruków nadchodzącej burzy rewolucyjnej na kontynencie europejskim w czwartem dziesięcioleciu wieku XIX; na gruncie angielskim odebrał mu jego siłę poprostu wzrastający szybko dobrobyt przemysłowy, szczególnie odkąd go przyśpieszyło ustawowe przyjęcie zasady wolnego handlu w r. 1846. Ale mimo to nie brakło i przed rokiem 1867 niepokojących demonstracyj, i nie brakło w obliczu zarówno pierwszej, jak drugiej wielkiej reformy poważnych obaw przed rozprzężeniem wszelkich wiązadeł społecznych wskutek rozszerzenia władzy politycznej na nowe i nieznane żywioły. W r. 1832 car Mikołaj I mógł na dalekim tronie swego mroźnego despotyzmu wydać okrzyk trwogi: „Król angielski rzucił swą koronę w błoto!" — w r. 1867 sam Disraëli, śmiały twórca nowej demokratycznej reformy, mógł ją patetycznie nazwać „skokiem w ciemność"; a tosamo wyraził jeszcze przesadniej Carlyle, dając swej broszurze o tym temacie tytuł *Shooting Niagara — and after?* („Rzucamy się przez wodospad Niagary — a co dalej?").

Wielki Disraëli, przy całym swoim genjuszu, miał także sporą dozę cynizmu rzutkiego taktyka politycznego: przejęty ideą zmodernizowania i zdemokratyzowania tego konserwatyzmu ziemiańskiego, którego on, syn żydowskiego publicysty, stał się wodzem, pragnął przez swój epokowy gest pod adresem klasy

robotniczej pozyskać w niej sprzymierzeńca przeciwko swym mieszczańskim przeciwnikom w obozie liberalnym. Ale umysły dalsze od polityki czynnej, a zdolne do patrzenia na jej wypadki z filozoficzną rozwagą, zastanawiają się z niepokojem nad stanem ducha i nad stopniem dojrzałości tych warstw, którym w danej chwili jeden akt ustawodawczy daje pełnię praw politycznych. Takim umysłem w erze pierwszej reformy wyborczej był oxfordzki teolog Newman; w nastaniu epoki mieszczańskiego liberalizmu, wykarmionego na hasłach rewolucji francuskiej, widzi on niebezpieczeństwo upadku tradycyjnych autorytetów już nietylko politycznych i społecznych, ale intelektualnych i religijnych. I przed tem niebezpieczeństwem anarchicznego rozkładu wszystkich dawnych pewników i powag, szlachetny Newman i wielu z jego przyjaciół szuka ratunku w Kościele katolickim.

W dniach drugiej reformy, w r. 1867, widmo anarchji nawiedziło inny wybitny umysł Anglji wiktorjańskiej i pamiętny zeń dobyło odzew. Wykwintny poeta i essayista Matthew Arnold (1822—1889), był jednym z najświatlejszych ludzi epoki. Syn znakomitego pedagoga (kierownika i reorganizatora sławnej szkoły internatowej w Rugby), sam przez trzydzieści zgórą lat życia inspektor szkół rządowych, poznawszy na podróżach służbowych wielkie ówczesne postępy szkolnictwa w takich krajach kontynentu europejskiego, jak Francja, Holandja, Szwajcarja i Niemcy, a znając z drugiej strony z codziennego doświadczenia zawodowego stan umysłowy demokracji angielskiej, — Arnold z przeraźliwą jasnością widzi, jak cienką w otaczającej go Anglji jest jeszcze warstwa ludzi prawdziwie wykształconych, jak bardzo ciemne i nieokrzesane jeszcze są te masy, w których ręce ma się teraz dostać straszliwe narzędzie władzy politycznej, — prawo wyborcze. Ale widzi jeszcze więcej: widzi poważne niedomagania kulturalno-intelektualne tych także warstw, które dotąd luzowały się u steru, — a więc ziemiaństwa i mieszczaństwa, — i w trwożnem poczuciu, że jednego tym klasom wszystkim razem nie dostaje, podnosi swój głos ostrzegawczy w traktacie pod tytułem *Culture and Anarchy* („Kultura i anarchja", 1869).

Dużo wody przepłynęło w Tamizie popod mosty londyńskie od owych czasów. Dalsze dziesięciolecia przyniosły stopniowe ustawodawcze urzeczywistnienie prawie wszystkich tych demokratycznych postulatów, które niegdyś w najzapamiętalszym rewolucyjnym ferworze wystawiali w swych sławnych „sześciu punktach" chartyści; prawo wyborcze już po wojnie światowej stało się naprawdę powszechnem, obejmując i kobiety narówni z mężczyznami; a rewolucji w Anglji, jak nie było, tak niema, choć był nawet strajk generalny w r. 1926; i w r. 1935 król Jerzy V obchodził swe srebrne gody z koroną w państwie, które pozostaje czystą demokracją parlamentarną na tle Europy, rządzonej już po dyktatorsku, lub przynajmniej nawpół po dyktatorsku.

Ale właśnie dlatego dziś może bardziej, niż kiedykolwiek dotąd, pora jest zastanowić się nad tem, czemu też nie ziściły się niespokojne przewidywania

myślicieli wiktorjańskich, a raczej jak to kierownicy losów narodu umieli zawczasu skorzystać z ich ostrzeżeń. Te ostrzeżenia zaś i zawarte w nich pozytywne nauki warto rozpatrzeć, jako zawsze jeszcze nie spóźnione i dziś nawet szczególnie aktualne dla różnych ustrojów kontynentalno-europejskich, nawet tych, co już wyszły ze swego „kryzysu demokracji" na grunt „planowych" rządów mniej lub więcej dyktatorskich.

Dlatego z uznaniem należy powitać nowe, nader starannie komentowane wydanie książki A r n o l d a w serji klasyków teorji wychowania *(Landmarks in the History of Education,* Cambridge University Press, 1932). Wydanie to opracował i znakomitym wstępem poprzedził prof. J. D o v e r W i l s o n, który oprócz tego, że jest wybitnym shakespearologiem, rozporządza niemniejszem, niż sam Arnold, doświadczeniem pedagogiczno-socjalnem, bo był również przez szereg lat inspektorem szkół. W świetle zarówno jego uwag, jak samego tekstu Arnolda, przekonywująco występuje najaw zasadnicza doniosłość, głęboka słuszność i pełna w dniu dzisiejszym żywotność niedługiej, ale prawdziwie klasycznej rozprawki *Culture and Anarchy.*

2.

Wielką część studjum Arnolda zajmuje charakterystyka głównych warstw społecznych tej Anglji, jaką widział wokoło siebie. Charakterystyka to nader przenikliwa, choć rozmyślnie może, w interesie

naczelnej tezy autora, zabarwiona pesymistycznie. Trzy wielkie grupy społeczne, stanowiące zarazem główne zbiorowe siły polityczne — konserwatywne ziemiaństwo, liberalnych mieszczan i socjalizujących robotników, — Arnold nie zawahał się opatrzyć jednakowo niepochlebnemi etykietami, określając ich jako „barbarzyńców", „filistynów" i „pospólstwo".

B a r b a r z y ń c a m i więc nazywa tych niepokalanych gentlemanów ze szlachty ziemskiej, urodzonych do rządzenia krajem i od wieków do tego wychowanych przez szkoły w Harrow, Eton, przez Uniwersytety w Oxfordzie i Cambridge. Zastrzega się odrazu, że wyrażenia „barbarzyńcy" nie stosuje do nich w znaczeniu jednostronnie ujemnem; boć jako człowiek o wielkiej kulturze historycznej pamięta przecież, jak wiele świat zawdzięcza owym barbarzyńcom, co pojawili się na widowni dziejów w epoce wędrówki ludów i odnowili i odmłodzili Europę. Wnieśli oni ze sobą w atmosferę europejską bujny indywidualizm w miejsce karności cesarskiego Rzymu; wnieśli namiętność do polowania i innych sportów na wolnem powietrzu; wnieśli wskutek tego tężyznę fizyczną i piękny wygląd zewnętrzny; a pod łagodzącym wpływem chrześcijaństwa wyrobili w swoich wojowniczych stosunkach życiowych ducha rycerskiego i kodeks dworskiej uprzejmości w obejściu. Oto zespół zalet, które po barbarzyńcach odziedziczyły nowoczesne arystokracje europejskie, a w szczególnie doskonałych formach arystokracja angielska. Wszystkie owe walory składają się na pe-

wien typ zewnętrzny ogłady, który istotnie do dziś dnia jest w najwyższym stopniu charakterystyczny dla Anglika o tradycji rodzinnej ziemiańsko-szlacheckiej, czy go spotkamy w salonach europejskich, czy w puszczy podzwrotnikowej wśród dzikich. Tylko, że zdaniem Arnolda — który o niejednego lorda otarł się już za młodu w szkole internatowej ojca w Rugby — z tą nieskażoną kulturą zewnętrzną zazwyczaj nie idzie w parze żadna głębia kultury wewnętrznej, kultury myśli i uczucia. „Odrobiny więcej duszy" — *a shade more soul* — brak mu bardzo nawet w najwykwintniejszych kobiecych typach klasy szlacheckiej. U mężczyzn poważniejsze zainteresowania aż nazbyt często zamykają się w kręgu polityki, do której ci ludzie przez urodzenie są przeznaczeni, a która w ich rękach, dzięki ustalonym przez tradycję formom swej etykiety, staje się rodzajem wytwornej gry sportowej; a zainteresowania mniej poważne, uprawiane w wolnych chwilach, równie często ograniczają się niemniej ściśle do samego sportu we właściwem znaczeniu słowa, w tych przeróżnych jego formach, które Anglja właśnie tak doskonale wykształciła. Wobec twórczych poczynań duchowych arystokrata, któremu odziedziczona ziemia zapewnia wygodną egzystencję, zawsze z konieczności zajmuje postawę dyletanta (czasem zresztą w najpiękniejszem znaczeniu tego wyrazu); nowe idee mogą go raczej bawić i zajmować, niż przejmować i poruszać. Arystokracje — według Arnolda — to dzieci ustalonych stosunków społecznych, dobre dla epok statycznego skupienia, a nie dla epok dynamicznego

rozwoju. I dodaje wręcz bezlitośnie, że pogoda Greka wynikała z harmonji w bogatym świecie jego myśli, a pogoda nowoczesnego szlachcica wynika z braku wszelkich myśli.

Zdawaćby się mogło, że korzystniej wypadnie ocena klasy drugiej — mieszczańskiej, — z którą Arnolda łączyła społeczna bliskość, i którą przez dziesięciolecia swego wieku męskiego widział u steru rządów w okresie bezsprzecznie potężnego rozwoju gospodarczego i politycznego Anglji. Ale i tu werdykt wypada na ogół ujemnie. F i l i s t y n i — tak się autorowi podobało ich nazwać niemieckim wyrazem studenckim, zapożyczonym z prozy Heinego — filistyni rażą go tępotą swego myślenia i ciasnotą swych pojęć. Od bogatego fabrykanta do lichego pastorzyny sekciarskiego, zamknięci są nieprzeniknionem duchowem obmurowaniem podwójnego zadowolenia z siebie; jako wyznawcy najjałowszej, bo czysto protestanckiej ortodoksji religijnej czują się wybrańcami Boga, a jako żołnierze zwycięskiej armji przemysłu i handlu czują się wybrańcami losu. Dziesięciolecia szybkiego rozwoju techniki fabrycznej w Anglji, od drugiej połowy wieku XVIII, skojarzyły ich pojęcie postępu z pojęciem ulepszeń mechanicznych i organizacyjnych; i kult maszynerji przeniósł się także w dziedzinę ich myślenia społecznego i politycznego. Zaś egoizm stanowy, dążący wciąż tylko do zapewnienia przedsiębiorczej jednostce *maximum* swobody działania gospodarczego w ramach państwowości, wyjałowił ostatecznie ich pojęcie państwa na obraz i podobieństwo jałowości ich

protestanckiego dogmatu religijnego. Pozbawieni w swej świadomości klasowej tego impulsu bojowego, który posiadała w swej tradycji szlachta, nie są zdolni przeciwstawić stanowczo siły tego państwa, które opanowali, nawet objawom anarchji, godzącym w podstawy ich własnego bytu. Ich poważniejsze zainteresowania ograniczone są do interesów gospodarczych i do fanatyzmu wyznaniowego, a zainteresowania ich chwil wolnych wyczerpują się w dbałości o wygody domowe i w arcy-przyzwoitych, równie nudnych jak obłudnych herbatkach towarzyskich w gronie współwyznawców Mamony i Biblji.

Wreszcie warstwa trzecia — sięgająca po czynny udział w życiu politycznem klasa robotnicza. O jej możliwościach wiedział Arnold najmniej. Oglądał ją przecież, pisząc swoje studjum, zaledwie w dwa lata po przyznaniu jej praw obywatelskich, a na kilka lat przed udzieleniem związkom zawodowym robotniczym tych ustawowych przywilejów, które zrobiły z nich fundament i ośrodek dążenia politycznego ku nowoczesnym reformom socjalnym. Cóż więc dziwnego, że w tem stadjum embrjonalnem ruchu robotniczego, widzi on w tej klasie tylko nieartykułowane i nierozwinięte p o s p ó l s t w o *(populace)*, i tak też zbiorowo ją nazywa. Klasa ta nie posiada w tym czasie jeszcze ani doświadczenia, ani uświadomienia dwóch innych klas, scharakteryzowanych poprzednio; i wskutek tego tkwiące w niej siły skłonne są wyładowywać się w gestach gwałtownych a bezpłodnych. Jedynym wyrazem poważniejszych zainteresowań stanu robotniczego narazie są hałaśliwe

a puste demonstracje uliczne; zaś głównym ośrodkiem lżejszych zainteresowań chwil wolnych jest — piwo. Były już wtedy zarodki politycznej organizacji robotniczej, świadomie dążącej do władzy; ale ta część klasy pracującej w oczach Arnolda jest równie zaślepiona kultem maszynerji, jak mieszczaństwo przemysłowo-handlowe, a więc myśli o problemach politycznych także w mechanistyczny, zatem „filistyński“ sposób; ten zaś odłam, który jeszcze nawet tyle dojrzałości nie posiada jest skłonny do wybuchów anarchji, i stanowi w danej chwili źródło najbardziej bezpośrednich niebezpieczeństw społecznych.

3.

W takich, na ogół ujemnych rysach przedstawiał się Arnoldowi w r. 1869 obraz angielskiej rzeczywistości społecznej. Jakież umiał po tej krytyce dać pozytywne wskazania?

Nie widząc w żadnej z trzech opisanych warstw społecznych pełnej zdolności do kierowania losami całego społeczeństwa, Arnold zwraca swe oczy ku tej idei, którą w jego umyśle po wieloletnich doświadczeniach jako inspektora szkół rządowych musiała otaczać szczególniejsza chwała i siła — ku idei P a ń s t w a jako całości. „Trzeba się wznieść ponad ideę hegemonji politycznej tej czy owej klasy ku idei całej społeczności, zorganizowanej w państwie, a tam znajdziemy ośrodek światła, siły i powagi“. Nie bez zdziwienia my, ludzie XX w., słyszymy w tych słowach z przed lat kilkudziesięciu przygrywkę do tych

haseł solidaryzmu społeczno-państwowego, które dziś na całym naszym kontynencie zdobywają sobie uznanie, i które we Włoszech i gdzieindziej usiłuje się urzeczywistnić przez syndykalistyczną przebudowę społeczeństwa, czyli, jak to u nas niedawno ktoś nazwał, przez „uizbienie całego narodu".

Ale nie zapominajmy, że ten dziwnie proroczy głos Arnolda rozległ się w Anglji ery liberalnej, w której samo pojęcie państwa miało postać zgoła odmienną od dzisiejszej. To też obok krytyki poszczególnych warstw społecznych sporo miejsca w traktacie Arnolda zajmuje niemniej stanowcza krytyka panujących pojęć o celach i istocie państwowości.

Nawiązując do tego, co powiedział o kulcie maszynerji jako panującym czynniku umysłowości mieszczańskiej, dowodzi Arnold, że to samo bałwochwalstwo maszynerji, a więc ubóstwienie środków zamiast celu, znajduje wyraz także w rozpowszechnianym od czasów rewolucji francuskiej entuzjaźmie dla w o l n o ś c i. W wolności widzi się cel dla siebie, gdy w rzeczywistości wolność jakiegokolwiek rodzaju i w jakiejkolwiek dziedzinie może być tylko środkiem do osiągnięcia jakiegoś celu. Samą konstytucję angielską, ten chlubny wytwór pozytywny wiekowego doświadczenia narodu, wiek liberalny pojmuje czysto negatywnie jako system hamulców i rękojmi równowagi, mających uniemożliwić, by jakakolwiek władza przeszkadzała swobodnej grze energij osobistych. Cały ustrój państwowy w tem ciasnem ujęciu ma być, jak to często wówczas triumfująco głoszono, jednem wielkiem stwierdzeniem za-

sady wolności osobistej. Była to ostateczność, jak trafnie widział Arnold, a jak widział mało kto inny w owej epoce, — ostateczność biegunowo przeciwległa dawnemu porządkowi hierachiczno-feudalnemu, porządkowi, który ze swą ideologją organizacji i subordynacji był przez wiele wieków filarem konstytucji angielskiej. I tak jak w wygasłych ekstremach feudalizmu tkwiło niebezpieczeństwo tyranji, — czy to w formie autokratyzmu królów, jak za Tudorów i Stuartów, czy to w formie oligarchji rodów magnackich, jak za rządów partji Whigów w XVIII wieku, — tak znowuż w ekstremach liberalizmu tkwiły groźne możliwości anarchji, czy to anarchji egoizmów indywidualnych kapitalistycznego mieszczaństwa, czy też anarchji egoizmu klasowego masy robotniczej.

To tak niebezpieczne w swych skrajnych zastosowaniach, liberalne pojęcie państwa sprzeciwia się według Arnolda nietylko dawniejszej doktrynie państwowej angielskiej, ale także tradycyjnej doktrynie kontynentalno-europejskiej i antycznej, która ujmuje państwo jako zbiorową i korporatywną organizację narodu, organizację wyposażoną w silną władzę dla wspólnego dobra, i panującą nad wolą jednostek w imię interesu szerszego niż interes jednostki.

Że liberalne pojmowanie państwa tak powszechnie się przyjęło w angielskiej społeczności wieku XIX, to łatwo wytłumaczyć właściwościami psychicznemi każdej z osobna z trzech scharakteryzowanych już głównych klas społecznych. Arystokracja dziedziczyła właściwą każdej arystokracji niechęć do ja-

kiegoś państwowego autorytetu, wyższego od autorytetu społecznego własnej klasy; mieszczaństwu chodziło tylko o to, by państwo nie stawało w drodze jego zwycięskiemu pochodowi ku bogactwu; a klasa robotnicza w Anglji nie znała obowiązków państwowych i dyscypliny państwowej nawet w tej elementarnej formie, w jakiej je poznawały masy na kontynencie Europy przez powszechną służbę wojskową. Stąd więc rozpowszechnienie i popularność liberalistycznej koncepcji państwa wśród całego ogółu społeczeństwa, daleko poza granicami społecznemi stanu średniego i poza granicami politycznemi partji liberalnej.

4.

Uważając w tym stanie rzeczy za swój obowiązek obudzić na nowo i uzasadnić w umysłach narodu pojęcie państwa nie wyłącznie jako krynicy wolności, ale jako siedziby autorytetu i ośrodka rozumnego ładu społecznego, Arnold w tym celu sięga najgłębszych pokładów swej myśli historjozoficznej, i my w ślad za nim musimy się teraz cofnąć dalej wstecz w historję Anglji niż dotychczas.

Wspominało się już kilkakrotnie, że w Anglji ani pod tchnieniem rewolucji francuskiej, ani pod nowszem tchnieniem rewolucji rosyjskiej jakoś do rewolucji nie doszło. Ale trzeba sobie teraz przypomnieć, że Anglja miała swoją rewolucję dawno przed Rosją i przed Francją: półtora stulecia przed głową Ludwika XVI padła na szafocie głowa Karola I Stuarta, a nad krajem przewaliła się w ciągu środkowych dziesięcioleci XVII wieku i rewolucja i długoletnia, krwawa wojna domowa i dyktatura i restauracja i nowy, ostateczny przewrót r. 1688, który wydał monarchję konstytucyjną. Rewolucja angielska, na którą socjologowie i filozofowie historji za mało zwykle zwracają uwagi, tem się przedewszystkiem różniła i od francuskiej, i od rosyjskiej, że oprócz tła politycznego i społecznego miała doniosłe tło religijne. Była rewolucją kalwińskiego radykalizmu protestanckiego drobnej szlachty i mieszczaństwa przeciw hierarchicznemu anglikanizmowi arystokracji i dworu, zbliżonemu ustrojem i duchem do katolicyzmu. I chociaż ostatecznie anglikanizm wraz z hierachją biskupią powrócił na piedestał religji państwowej, jednak różne formy dyssydenckie protestantyzmu pozostały panującą formą religji wśród drobnomieszczaństwa i klasy robotniczej, a w XVIII wieku wzmocnił ją jeszcze nowy potężny ruch metodyzmu, jako reakcja przeciw racjonalizmowi ery Oświecenia. Co jednak ważniejsze od różnic dogmatycznych i ustrojowych, to że surowa kalwińska moralność rewolucjonerów XVII wieku wycisnęła odtąd niezatarte swoje piętno już nietylko na psychice tej warstwy średniej, której była główną cechą, ale na całym charakterze narodowym angielskim. Purytanizm czyli rygoryzm moralny stał się tego charakteru żywotnym składnikiem; a źródłem jego surowych nakazów etycznych na długi czas dla szerokiego ogółu narodu stała się Biblja. Niedarmo rewolucyjny dyktator Cromwell na swym pomniku

obok gmachu Parlamentu w Westminsterze stoi z mieczem w jednej, a książką w drugiej ręce: tą książką jest Biblja; naród angielski w okresie rewolucji, jak słusznie powiedział jeden z historyków, stał się na całe pokolenie narodem tej jednej książki. Wszakże i największe dzieło poezji owego czasu, *Raj utracony* Miltona, bezpośrednio z Biblji czerpie swe natchnienie. Tu źródło owego jedynego w świecie oswojenia całego narodu z księgami biblijnemi, — oswojenia, wyrażającego się dziś jeszcze w ciągłych aluzjach biblijnych w druku i w mowie. Tu także źródło pewnego zacieśnienia i usztywnienia widnokręgów intelektualnych u mniej wykształconych warstw społeczeństwa, co w prowincjonalnych zakątkach Anglji, Walji, Szkocji, a szczególnie Stanów Zjednoczonych trwa jeszcze po dzień dzisiejszy. Że zaś w tej biblijnej sztywności sądu i ciasnocie myślenia Stary Testament wysuwa się na pierwszy plan obok Nowego i czasem nad nim przeważa, więc Matthew Arnold ten kardynalny fakt nowoczesnej psychiki angielskiej nazywa *hebraizmem,* posługując się tym dogodnym i zrozumiałym symbolem na określenie najogólniejszych następstw moralnych danego zjawiska. Chodzi o to, że z purytańskiego nastawienia ducha wynikła zasadnicza i powszechna skłonność Anglji nowoczesnej do stawiania czynu w skali uznanych wartości nad myślą i moralności nad intelektem. Całe wychowanie angielskie przez trzy stulecia było — i po części jeszcze jest — skierowane raczej na wyrobienie charakteru niż umysłu, i w rezultacie naród cały celuje raczej energją niż inteligencją. Wielkie były dziejowe owoce tej przewagi pierwiastka działania nad pierwiastkiem rozumowania: były niemi potężne zdobycze geograficzne i techniczne, polityczne i ekonomiczne, które stworzyły dzisiejsze Imperjum Brytyjskie. Wielka też musiała być śmiałość człowieka, który w obliczu tych zdobyczy moralnego hartu Anglików odważył się hebraizmowi duszy purytańskiej przeciwstawić inny ideał.

Na tę śmiałość zdobywa się w r. 1869 zupełnie samotny w tym względzie Matthew Arnold, przeciwstawiając hebraizmowi — *hellenizm,* gloryfikacji moralności — gloryfikację intelektu. „Pęd do czynu i pęd do wiedzy", to w jego oczach dwie wiekuiście rywalizujące i jednakowo doniosłe siły historyczne, które pod nazwami hebraizmu i hellenizmu najwymowniej ze sobą skontrastować można. Panującą ideą hellenizmu jest poznawanie, panującą ideą hebraizmu — postępowanie; w centrum jednego znajduje się świadomość, w centrum drugiego — sumienie. Po panowaniu ideału helleńskiego nad światem przyszło panowanie chrześcijaństwa, które jest zreformowanym systemem hebrajskim, wzmocnionym moralnie przez wielki osobisty przykład Chrystusa. Ale droga postępu cywilizacyjnego świata, to droga nieustannej alternacji między biegunem hebrajskim a helleńskim. Już w samych początkach chrześcijaństwa do takich podstawowych dokumentów, jak Listy św. Pawła lub Ewangelja św. Jana, wszedł znaczny wkład ożywczej myśli helleńskiej — wkład w naszych czasach tak usilnie akcentowany przez profe-

sora Zielińskiego; a w późniejszych wiekach, jakież mamy obrazy przemian? Po dogmatyźmie katolickiego średniowiecza następuje swoboda intelektualna hellenizmu renesansowego, a po nim znowu jako reakcja moralna hebraizm protestancki Reformacji. Sama Reformacja, jak pięknie mówi Arnold, jest hebraizującem dziecięciem rozbudzonego intelektu renesansowego; jej hebraizm pozostaje wprawdzie tendencją panującą w Anglji, ale na szerokim świecie europejskim nigdy całkiem nie przytłumił hellenizmu Odrodzenia. Wszędzie na kontynencie XVIII i XIX wieku wartości intelektualne są cenione conajmniej narówni z moralnemi; tylko w Anglji moralne stale górują w ocenie. Wynikiem tego — tak się Arnoldowi wydaje — stają się groźne początki zamętu w angielskich sprawach publicznych; i dlatego nawołuje on do wskrzeszenia intelektualizmu w Anglji, do przywrócenia elementowi hellenizmu jego dostojnego miejsca obok pierwiastka hebraizmu w kulturze narodowej.

Zalecając narodowi te nowe drogi duchowe, stawia mu przed oczy przykład Greków, nietylko jako przykład jasności i skuteczności w rozumowaniu, ale przedewszystkiem jako przykład doskonałej wszechstronności ich ideału człowieka i doskonałej harmonji w całem jego życiu duchowem. Grecy wierzyli i pojmowali, że najistotniejsza prawda rzeczy musi być zarazem najwyższem pięknem, i na tej zasadzie opierali równowagę duchową, daleką od tego jednostronnego fanatyzmu, w który my popadamy czy to w moralizowaniu, czy nawet w samem rozumowaniu. To

też za greckim przykładem kwintesencją nawoływań Arnolda staje się nie jedno hasło, lecz dwa: *sweetness and light*, „słodycz i światło", a więc harmonja myśli i jej jasność, połączenie pięknego ładu w rozumowaniu z prawdziwą treścią. Ścisłe skojarzenie tych dwu naczelnych właściwości kultury myślowej ma dokonać regeneracji ducha narodowego, a ta będzie podstawą do doskonalszego w przyszłości działania. Z całą gorliwością entuzjasty wartości intelektualnych stara się Arnold przekonać Anglików swego wieku o tym najtrudniejszym dla nich do przyjęcia punkcie: o potrzebie nowego pierwszeństwa myśli przed czynem pośród nadmiernie zmechanizowanej cywilizacji. „Działać i ustanawiać — mało to przyniesie pożytku, jeżeli nie wiemy dobrze, jak działać i co ustanawiać..." „Sam wysiłek dostrzeżenia i zgłębienia prawdy, to już początek do tego, by jej zapewnić przewagę, to gotowanie drogi dla niej..." „Religja mówi: Królestwo Boże jest wewnątrz was; i kultura w podobny sposób pokłada doskonałość ludzką w pewnym stanie wewnętrznym, w rozwoju i panowaniu w nas naszej ludzkości właściwej, w odróżnieniu od naszej natury zwierzęcej. A funkcja to szczególnie ważna w naszym świecie nowoczesnym, którego cała cywilizacja w znacznie wyższym stopniu od cywilizacji Grecji i Rzymu jest mechaniczną i zewnętrzną, i zdąża do tego, by coraz bardziej taką się stawać". „Kultura niestrudzenie stara się nie o to, by cokolwiek się spodoba jakiejś niewyrobionej osobistości ludzkiej, stało się prawidłem, według którego ona się kształtuje; ale, by

docierać coraz bliżej do poczucia tego, co jest naprawdę piękne i godne, i przekonać ową niewyrobioną osobę żeby to właśnie jej się spodobało".

Oto kilka charakterystycznych wyjątków z programowego rozdziału rozprawy, proklamującej hasła „słodyczy i światła", jako naczelne cele twórczych dążeń kulturalnych. Dziwnie i osobliwie te hasła i te argumenty brzmieć musiały w uszach pokolenia, pochłoniętego gorączką szybkiego i widocznego postępu ku materjalnemu bogactwu i politycznej potędze. Dziwnie też i zastanawiająco brzmią ze wznowioną aktualnością w uszach naszych dzisiaj.

5.

Zanim do tej dzisiejszej aktualności upomnień Arnolda przejdziemy, zapytajmy się przedewszystkiem, czy głos jego, w r. 1869 zupełnie prawie odosobniony, pozostał głosem wołającego na puszczy, czy też dokonał się jaki zwrot ku podniesieniu kultury myślowej obok kultury czynu w Anglji, i czy wyraziło się to w jakiś dodatni sposób w losach społecznych i politycznych narodu angielskiego w ciągu dalszych dziesięcioleci.

Odpowiedź historji — ku chlubie Anglji — jest niewątpliwie twierdząca. Obok demokratyzacji bezsprzecznie intelektualizacja stała się cechą górującą rozwoju rzeczy angielskich, i zbawieniem Anglji się stało, że obie dążności rozwojowe szły w parze.

Nietylko myśliciele, ale i czynni politycy podzielali snać trwogę Newmana i Arnolda przed anarchją,

jako możliwem następstwem emancypacji ustawodawczej mas niedojrzałych duchowo. I oto wśród natłoku wielkich spraw międzynarodowych i wewnętrznych, które zajmują pierwszy plan angielskiego życia politycznego w pamiętnych latach współzawodnictwa między Gladstonem a Disraëlim, staje odrazu, jako pierwszorzędna i pilna, sprawa doskonalenia systemu wychowania narodowego i nigdy odtąd z tego frontowego stanowiska nie ustępuje. Oddają sobie ją z rąk do rąk liberali i konserwatyści przy zmianach rządów, i z jednakową gorliwością jej służą. Już w trzy lata po nowej wielkiej reformie wyborczej Disraëlego, rządy Gladstone'a przynoszą epokową ustawę szkolną r. 1870, która tworzy trwały fundament pod powszechne i przymusowe, państwowe nauczanie elementarne i kładzie ostateczny kres analfabetyzmowi w Anglji. A w trzydzieści lat później, po całym szeregu drobniejszych ulepszeń ustawowych, zkolei rząd konserwatywny czyni drugi wielki krok naprzód przez ustawę r. 1902, która stworzyła w Anglji gęstą sieć nowożytnych państwowych szkół średnich o typie demokratycznym obok nielicznych dawnych instytucyj elitarnych tego stopnia. Wreszcie trzeci krok, już po wojnie światowej, przypadł znowuż w udziale liberałom, których tworem była ustawa fisherowska z r. 1918, korzystająca z doświadczeń wieloletniego wspaniałego rozwoju różnorodnych uniwersytetów ludowych w Anglji i ujmująca w ramy państwowe całą wielką i doniosłą sprawę pozaszkolnego kształcenia dorosłych.

A to jeszcze bynajmniej nie wszystko. Równomiernie i potężnie obok tego rozwoju państwowego szkolnictwa wszystkich stopni, biegnie przez drugą połowę wieku XIX w Anglji organizacja wykształcenia uniwersyteckiego. Stare wszechnice arystokratyczne w Oxfordzie i Cambridge modernizują i demokratyzują się pod wpływem współzawodnictwa młodego Uniwersytetu londyńskiego; za przykładem Londynu powstają liczne Uniwersytety prowincjonalne we wszystkich większych ośrodkach miejskich; a sam Uniwersytet londyński rozrasta się w jedyne w świecie, olbrzymie zbiorowisko kilkudziesięciu wyższych zakładów naukowych. Do wszystkich zaś nowych i dawnych szkół wyższych dostęp dla prawdziwie zdolnych jednostek z klas uboższych jest obecnie umożliwiony przez potężnie rozwinięty i nader umiejętnie zorganizowany system stypendjów rządowych, samorządowych i prywatnych.

Poza samemi instytucjami, nie można nie wspomnieć jeszcze o olbrzymiej i nieprzerwanej fali tej wspaniałej literatury popularno-naukowej angielskiej, która stała się wzorem dla całego świata, i która swym sposobem podawania wiedzy najszerszym rzeszom istotnie doskonale spełnia żądania Arnolda *sweetness and light,* bo przedstawia rzeczy najtrudniejsze i najzawilsze z przedziwną umiejętnością doboru faktów, z pogodnym i spokojnym ładem myślowym i z nieskażonym dobrym smakiem w wysłowieniu i ujęciu stylistycznem. Do tej wybornej literatury, znakomicie uprzystępniającej zagadnienia najważniejsze i najcięższe, naród angielski tak przy-

wykł, że staje się rzeczą naturalną i przyjętą tą właśnie drogą się do niego udawać, gdy się go chce dla jakichś nowych idej pozyskać. I oto pięćdziesiąt zgórą lat temu grono młodych myślicieli społecznych, chcąc przygotować opinję publiczną do przebudowy ustroju w duchu socjalistycznym, łączy się w „Towarzystwo Fabjańskie" i przez serję popularnych publikacyj poczyna wychowywać naród indywidualistów do zrozumienia socjalizmu.

Jakież są owoce społeczne tych wielorakich, ogromnych wysiłków nad wykształceniem intelektualnem nowoczesnej demokracji angielskiej?

Są bogate i piękne. By zacząć od rzeczy zewnętrznych, mamy na to jednomyślne świadectwo wszystkich najbystrzejszych obserwatorów angielskiego życia społecznego na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci, że ogłada w formach obejścia, uczynność w pożyciu, subtelność w rozumowaniu i delikatność w mowie porobiły naprawdę zadziwiające postępy wśród angielskich mas pracujących. Daleko do dzisiejszego ich stanu od sposobu życia i myślenia owego „pospólstwa" z r. 1869, które tem właśnie mianem widział się zmuszonym piętnować Arnold. Niemniej daleko od jego „filistynów" do dzisiejszej klasy średniej. Nauczyli ją od tego czasu kultu piękna w życiu codziennem Ruskin i William Morris, nauczyła potrzeby głębszej wiedzy fachowej konkurencja przemysłu niemieckiego i amerykańskiego, nauczyła wreszcie poszanowania dla nauki i dla myśli abstrakcyjnej ta rosnąca warstwa inteligencji akademickiej, która w życiu angielskiem dziś na obraz i podobień-

stwo społeczeństw kontynentalnych coraz donioślejszą zaczyna odgrywać rolę.

Obok „pospólstwa" i „filistynów", także i o „barbarzyńcach" raz jeszcze trzeba wspomnieć. I oni daleką przebyli drogę od wytwornej obojętności dawnego ziemianina angielskiego wobec wszelkich spekulacyj ideowych do tej intuicyjnej wrażliwości na wszelkie prądy duchowe w świecie, którą właśnie konserwatyści angielscy w swej światłej a obrotnej polityce międzynarodowej dziś umieją okazywać. Jeżeli dzisiaj na naszych oczach rozpływa się w nicość tak ważne przez cały XIX wiek stronnictwo liberalne, to nietylko dlatego, że liberalizm jako system się przeżył i że indywidualność Lloyd-George'a go dobiła, ale i dlatego, że „barbarzyńcy" z prawej i „pospólstwo" z lewej strony dojrzeli do przyjęcia w swój program najcenniejszych idej, a w swe szeregi najcenniejszych ludzi z łona przeobrażonego „filistynizmu". Konserwatyzm angielski dziś operuje najszczytniejszemi elementami klasycznej ideologji liberalnej, a socjalizm pracuje najlepszemi mózgami z dawnego obozu liberalnego. Ani jedno, ani drugie nie byłoby możliwe bez tej nowej fali intelektualizmu, której Arnold dla swej Anglji pragnął, a którą jej organizacyjne wysiłki społeczeństwa w ostatnich dziesięcioleciach dały.

Arnold także przepowiedział, że wzrastająca kultura myślowa wpłynie dodatnio na kulturę działania. Słuszności tej przepowiedni dowodzą takie wielkie fakty polityczne, jak ten, że w dojrzałej przez wychowanie Anglji przełomowe reformy socjalne

Lloyd-George'a w ostatnich latach przedwojennych przechodzą spokojnie drogą ustawodawczą bez wstrząsów rewolucyjnych; jak ten, że kraj, nie znający obowiązkowej służby wojskowej, zdobywa się z tym samym spokojem na ogromne wysiłki organizacyjne i ofiary ludzkie wojny światowej; jak wreszcie ten, że konwulsja społeczna strajku generalnego w r. 1926 przechodzi łagodnie w atmosferze dobrodusznej osobistej usłużności i żartobliwych rozmów pomiędzy stronami walczącemi. A w świeżej jeszcze pamięci są takie imponujące zaiste dowody dojrzałości gospodarczego myślenia przeciętnego obywatela angielskiego, jak fakt, że gdy funt odstąpił od parytetu złota, ceny detaliczne w kraju nie drgnęły, bo zrozumiano intencję międzynarodową tego manewru walutowego i usiłowano dopomóc do jej ziszczenia; i jak ten drugi fakt, że gdy przystąpiono do wielkiej konwersji wewnętrznych pożyczek wojennych ze znaczną stratą na oprocentowaniu papierów państwowych, rząd mógł spokojnie zaufać ogółowi obywateli: nikt prawie nie zażądał wypłaty kapitału pożyczkowego, choć wszystkim dano pełną oficjalną po temu możność.

6.

Przekonawszy się, że nauki Arnolda nie poszły na marne w Anglji po-wiktorjańskiej, szukajmy jeszcze wkońcu odpowiedzi na pytanie, w czem leży ich aktualność dla dzisiejszego świata poza-angielskiego, i czy naprawdę warto było dla nas wyciągać

je z ich papierowego grobu i z ich angielskiej powłoki.

Przecież w Europie kontynentalnej czyn tak nie przeważał nad myślą, jak w Anglji wiktorjańskiej; przecież Niemcy mogli się chwalić, że wojnę prusko-francuską wygrał niemiecki nauczyciel ludowy, a we Francji aspiracje całej elity swej generacji wyrażał Renan, pisząc swą sławną modlitwę do Pallas Ateny na Akropolu. Co więcej, wytworzył się nawet nastrój rozczarowania wskutek jawnej bezpłodności kultury intelektualnej, gdy staje ona wobec próby czynu: Francji rządy całych pokoleń świetnych intelektualistów nie ocaliły od najcięższych kataklizmów politycznych, gospodarczych i moralnych; Rosję w otchłań bolszewizmu wtrąciły nieudolne rządy rewolucyjnej inteligencji, a w całej środkowej Europie dziś stoimy wobec klęski masowego bezrobocia nadmiernie licznej inteligencji akademickiej oraz wobec niemniejszej klęski notorycznego niedołęstwa wykształconej i dyplomowanej biurokracji. W obliczu tego wszystkiego nie ma wagi przekonywującej w oczach ogółu nawet ten odosobniony fakt, że platońskie marzenie o dobroczynnych rządach filozofa nad państwem na naszych oczach świetnie urzeczywistnił wielki prezydent Czechosłowacji, Tomasz Masaryk. Bo przecież i o Masaryku możnaby powiedzieć, że lwią część swojej zasługi i chwały zawdzięcza nietyle swej kontynentalno-europejskiej inteligencji, ile swojemu anglosaskiemu trainingowi charakteru.

Czy więc może nie byłoby właściwem wskazywać

dzisiejszej Europie drogę, nie jak Arnold swej Anglji, od kultu czynu do kultury myśli, lecz przeciwnie od walorów kultury intelektualnej do walorów charakteru i działania?

Otóż istotnie robi się to na różne sposoby w Europie dzisiejszej. Samo jej rozmiłowanie w dyktaturach jest przecież wyrazem tęsknoty za zbawczą stanowczością czynu. Wychowanie dzisiejsze, wzorując się na dawnych tradycjach wychowania angielskiego, wszędzie kładzie nacisk na umiejętności praktyczne i na wyrobienie charakteru raczej, niż na wiedzę teoretyczną i pamięciową. Wyrasta pokolenie ludzi, co otwarcie gardzą już nietylko wiedzą faktyczną, ale spekulacją myślową. Na zawsze pozostało mi w pamięci wrażenie grzmiącej mowy, którą w auli naszego Uniwersytetu Jagiellońskiego wypowiedział zmarły wkrótce potem filolog-faszysta, Luigi Valli, i w której wciąż kontrastował *il piccolo pensiero umano* z ubóstwianą *azione*.

Tu już ujawnia się ta jednostronność, w którą ponoć w każdej swej fazie na nowo popadają zbiorowe dążenia społeczeństw. Rządy dyktatorskie w Europie istotnie są opanowane pasją bezustannego, doraźnego działania; ale jakość tej „radosnej twórczości“ na różny sposób i bynajmniej nie jednoznacznie nam ilustruje doświadczenie ostatnich lat choćby tylko we Włoszech, Rosji i Niemczech. Jedną z głównych cech tego działania jest właśnie to, co Arnold wytykał Anglji swego wieku: bałwochwalstwo maszynerji. Odziedziczony po triumfach wynalazczych wieku XIX entuzjazm dla techniki — wzmocniony

jeszcze w naszych dniach przez widok gigantycznych dokonań Ameryki i niemniej gigantycznych poczynań Rosji — rozszerza się na kult maszynerji w innych dziedzinach: maszynerji administracyjno-dekretowej i maszynerji organizacyjno-ekonomicznej, które do spółki mają uczynić życie społeczne rajem. Wśród tego wszystkiego, szeregowiec obywatel staje się coraz bardziej biernym materjałem, objektem różnych działań udoskonalonej maszyny państwowej, począwszy od wychowania, a skończywszy na pochowaniu.

Otóż jeżeli istotnie mamy iść ku nowej erze absolutyzmu, — czy to absolutyzmu jednostek, czy w każdym razie absolutyzmu administracji państwowej, — to czy nie jest może na czasie upomnieć się o to, żeby ten absolutyzm był „oświeconym" przynajmniej w tym samym stopniu, co absolutyzm monarszy XVIII wieku? Czy spora doza hellenizmu, — spora doza kultury naukowej, myślowej i formalnej — nie zdałyby się tej coraz bardziej wszechmocnej biurokracji, która przecież bynajmniej nie wszędzie i nie zawsze składa się z tak wyszkolonych ekspertów i tak skończonych gentlemanów, jak sztab urzędniczy angielskiego *Civil Service*? Czy naprawdę wobec kryzysu edukacji, wyrażającego się w nadprodukcji inteligentów, mamy się chwycić tego rozpaczliwego środka, co prezydent Roosevelt wobec kryzysu rolnictwa: to znaczy drastycznie ograniczyć przestrzeń uprawną, a nawet zaorywać jakimś pługiem bezlitosnym gotowe już urodzaje?

Jeżeli do takich ostateczności w dziedzinie polityki edukacyjnej ma nie dojść, to trzeba, żeby się dokonało pewne przewartościowanie wykształcenia i w oczach rządzących i w oczach rządzonych. I w tym względzie przyda się przykład angielski. W Anglji wykształcenie jest cenione za to, że podnosi wartość człowieka jako osobistości i jako członka społeczeństwa; niema tam natomiast tego formalnego bałwochwalstwa dyplomu, co w wielu biurokratycznych ustrojach na kontynencie Europy. Otóż i u nas pod naciskiem kryzysu słabnie w ostatnich czasach przeświadczenie o wysokiej wartości formalnego cenzusu naukowego, i zjawisko to może będzie miało także swoje dobre wyniki. Gdy upadnie wśród mas nawyk do patrzenia na wyższe wykształcenie z czysto użytkowego punktu widzenia jako na drogę do karjery, to może z drugiej strony podniesie się ocena czysto duchowych wartości tego wykształcenia, i to podniesie się nietylko u rządzonych, ale i u rządzących. Może wtedy rządy lepiej zrozumieją, o ile wyższą wartość ma człowiek wykształcony jako obywatel, o ile lepiej państwem rządzić można, gdy się ma możność uzyskania posłuchu i współpracy na zasadzie inteligentnego zrozumienia intencyj rządu, a nie tylko na zasadzie rozkazującego apelu do tego, co w starej absolutystycznej Austrji nazywano *der beschränkte Untertanen-Verstand*. Dopiero gdy i sam absolutyzm wszechwładnego państwa będzie naprawdę oświeconym, i możliwie oświeconą, a przez to zdolną do współpracy z rządem będzie rzesza obywatelska, można będzie z większym niż dziś spokojem i z lepszą ufnością w przyszłość patrzeć na te głębokie przeobra-

żenia, którym na naszych oczach nieuchronnie ulega urobione przez wiek XIX pojęcie wolności politycznej. Dlatego dziś, jak za Arnolda, renesans intelektualizmu i wniesienie większej kultury myślowej w życie polityczne i społeczne leżałyby i u nas i wszędzie indziej w świecie w prawdziwym interesie narodu i państwa.

VII.

TRAGIZM ŻYCIA I BOHATERSTWO CZŁOWIEKA W TWÓRCZOŚCI JÓZEFA CONRADA.

1.

Olśniewające zaiste w swej rozległości i wszechstronności jest samo bogactwo treści materjalnej w tej panoramie świata, która roztacza się przed nami w monumentalnych dwudziestu dwóch tomach zebranych dzieł Józefa Conrada. Nietylko szumią w nich fale wszystkich oceanów świata, które autor jako żeglarz przemierzył, ale huczy wielojęzyczny gwar wszystkich różnobarwnych rojowisk ludzkich po pięciu częściach globu, których jako prawdziwy nowożytny Odyseusz poznał „i miasta i myśli". Najwspanialszy bodaj z tego Polaka kosmopolita wśród wszystkich nowożytnych pisarzy angielskich: większy daleko w tym kosmopolityźmie niż stary Maryat, którego marynarska prostoduszność przy Conradzie prostactwem się staje; większy niż Kipling, dla którego „ciężar na barkach białego człowieka" wśród wielokolorowej „młodszej braci" innych ras jest magiczną formułą całej filozofji cywilizacji. Conrad jako żeglarz, raz wraz się mierząc z tajemniczą potęgą morza, zgłębia filozoficznie cały tra-

gizm tych zmagań i w poczuciu tego tragizmu gorącem sercem kocha okręt, — już nie jako narzędzie, ale jako towarzysza i współbojownika człowieka w tej straszliwej walce. Conrad jako wędrowiec z niemniej głębokiem zrozumieniem i odczuciem najchętniej się porusza na odwiecznych pograniczach odmiennych światów kulturalnych Wschodu i Zachodu, — czy to na umiłowanych przez niego szczególnie wyspach archipelagu malajskiego, gdzie z rycerskim Malajem oko w oko staje bogaty w stare fortele kupiec arabski i bezwzględny spekulant-kolonizator z Europy; czy to w Ameryce Południowej, gdzie anglosaski zmysł organizacyjny ściera się z bezwładem zgnuśniałego w żarach podzwrotnikowych elementu łacińskiego; czy wreszcie w skupieniach emigrantów rosyjskich, tworzących wyspy eurazjanizmu w pośrodku europejskiego Zachodu.

Zuchwalstwem wydać by się mogło w tej oszałamiającej obfitości różnorodnych postaci i losów ludzkich, których tłem jest dosłownie świat cały, bo wszystkie jego morza i lądy, — chcieć szukać jakichś elementów jednakowych i stałych, zasadniczych i prostych. A jednak nieprzeparcie nasuwa się spostrzeżenie, że taka właśnie jedność ideowa w całej wielkiej i rozmaitej twórczości Conrada istnieje.

Człowiek w walce z żywiołem — oto niewątpliwie główny i najczęstszy temat powieści Conrada, — temat równie niewątpliwie natchniony przez tę podwójną samotność, w jakiej Conrad zmagał się z życiem: samotność Polaka - emigranta wśród obcego świata i samotność żeglarza na ogromnych morzach. Żywiołem, z jakim u Conrada bohaterska jednostka walkę swą życiową toczy, jest czasem owo właśnie morze; czasem jakieś społeczeństwo ludzkie innej rasy i cywilizacji, i przez to dla samotnika niesamowite i demoniczne; czasem wreszcie są nim jakieś ciemne i słabe strony własnej natury, — najczęściej chciwość, bo ta głównie gnała europejczyków do krain zamorskich.

Typem bohatera - samotnika, w rozpacznych tych zapasach z żywiołem się zmagającego, najczęściej — w pierwszych i naczelnych przynajmniej utworach Conrada — jest *déclassé,* jednostka wyrzucona poza nawias własnego narodu, kraju, kręgu społecznego, czy z własnej winy, czy z woli losu.

Końcem zaś walki między jednostką a żywiołem — ze straszliwą a niepojętą pewnością — zawsze jest niepowodzenie i katastrofa człowieka.

Przez tę żelazną konieczność tragicznego wyniku usiłowań ludzkich, nieubłaganie panującą nad światem jego dzieł, Conrad staje we wzniosłem sąsiedztwie najgłębszego z tragików nowożytnych, Fryderyka Hebbla, w którego pantragicznym systemie myślenia cały proces światowy jest tylko pasmem wciąż ponawianych buntów jednostek przeciwko wszechmocy bytu zbiorowego, z nieuchronną każdej jednostki klęską ostateczną.

Gdy zaś patrzymy na galerję zdeklasowanych i wyrzuconych poza orbitę normalnego życia bohaterów conradowskich, nasuwa się obok analogji z losami pisarza samego także to porównanie, od którego sam Conrad gwałtownie się odżegnywał, porów-

nanie z rdzennie tragicznym genjuszem Dostojewskiego; wszakże jego bohaterowie w równie beznadziejnej samotności wygnańców ze społeczeństwa szukają drogi do niebios ideału moralnego przez otchłań moralnego piekła.

2.

Spójrzmy na kilka wybitnych przykładów, ilustrujących tę stałą naczelną antytezę: człowiek—żywioł!

A więc *Fantazja Almayera:* obraz stopniowej dekadencji białego człowieka i ostatecznego wchłonięcia go przez otaczający żywioł za sprawą małżeństwa z kobietą innej rasy; a jako kwintesencjonalny wyraz tragicznej *nemesis* — ucieczka ukochanej córki, którą ojciec chciał pozyskać dla cywilizacji białych, a która w malajskim kochanku widzi wyższą szlachetność. I zaraz potem jako dalszy i jaskrawszy już wizerunek o tem samem założeniu *Wyrzutek na wyspach,* gdzie nieuchronnym losem białego awanturnika jest zupełne spodlenie, a narzędziem przeznaczenia stają się wszystkie zjednoczone potęgi okrutnej natury podzwrotnikowej. Stąd już krok tylko do przerażających i bezlitosnych w swej skupionej mocy, analogicznych obrazów ruiny białego człowieka w takich krótszych utworach, jak *Placówka postępu,* a nadewszystko jak przeżyte szczególnie głęboko przez samego autora, zwięzłe a sugestywne arcydzieło, *Jądro ciemności.*

Dalej *Murzyn z załogi Narcyza,* ten konający wśród białych czarny samotnik, co nie umrze, zanim nie stanie się duszą buntu wśród całej załogi, — najbardziej wstrząsający może wśród dzieł Conrada obraz bezbrzeżnego smutku a zarazem gigantycznej siły takiego heroizmu samotności.

Następnie *Lord Jim,* najwyraźniejsza znowu może wypowiedź osobista a zarazem najwyższe w swej szlachetności ujęcie moralne problemu. Za chwilę słabości na tonącym okręcie bohater dobrowolnie i honorowo pokutuje całem życiem wygnania, a wreszcie i śmiercią, która równa się heroicznemu samobójstwu. Później w *Ocaleniu* podobna postać bohatera i tasama rycerskość i ofiarna wdzięczność po stronie Malajów.

Z nad morza w głąb lądu i w inne, dalekie strony świata przenosi się Conrad w *Nostromo,* by nam ukazać Anglika, co z kopalni srebra chce zrobić ośrodek prawdziwej cywilizacji wśród fermentów Ameryki łacińskiej i wkońcu nad krańcem przegranej zwycięża wraz z najlepszemi siłami miejscowego ludu, ale nie bez tragicznych ofiar pośród najlepszych jego synów.

Wreszcie dwa studja nad zagadkami psychiki rosyjskiej: *Tajny ajent* i *W oczach Zachodu:* wysiłek rewolucyjny i żywiołowa moc despotyzmu; podwójny tragizm sprawy rewolucyjnej, i w maksymaliźmie jej ideologji i w życiowej nieudolności jej praktyki; i większy może jeszcze tragizm służby mniemanej dla ładu i prawa przez służbę dla władzy, co pod prawną maską kryje bezdnię zła i rozkładu.

3.

Już w *Nostromo* zamiast zmiażdżonej bezlitośnie ofiary losu ujrzeliśmy ostatecznie zwycięzcę i wybawcę. To zapowiedź znamiennego zwrotu, który dokonywa się w drugiej połowie twórczości Conrada: coraz częściej teraz w niej jako bohaterowie pojawiają się zbawcy i triumfatorzy, — choć nieraz zwyciężeni w płaszczyźnie materjalnej rzeczywistości, ale wyraźnie zwycięzcy duchem. Z drugiej strony złe moce bywają teraz reprezentowane — może dla dramatycznego uwypuklenia myśli artystycznej — nie przez jakiś żywioł otaczający, lecz przez ucieleśniony symbol w postaci złego, demonicznego człowieka. Takim w powieści *Los* jest spekulant de Barral, co chce się mścić na całej ludzkości za więzienie, do którego powiodły go własne ambicje finansowe; ale ofiary jego mściwej zawiści — córka i jej ukochany — ostatecznie triumfują. W *Zwycięstwie* znowu para ludzi, których miłość dźwignęła razem na wyżyny szlachetności, ginie jako ofiara uosobionego pierwiastka złego; ale ich triumf moralny głosi równie wymownie sama opowieść, jak go głosi jej tytuł.

Ten nowy, pozytywny typ bohatera zwycięskiego może najpiękniej i najplastyczniej ukazany nam jest w opowieści ponoć nawpół autobiograficznej — *Smuga cienia.*

Młody kapitan obejmuje swe pierwsze dowództwo na okręcie żaglowym, zatrzymanym przez ciszę morską na wodach syjamskich. Moce przeciwne nabierają tajemniczej osobowości: zdają się być wcielone w trupie starego kapitana, co jakby zagradzał drogę okrętowi. Wkońcu życie młode odnosi zwycięstwo nad śmiercią, ale kosztem całej młodości. Kapitan dojrzał w swych walkach wewnętrznych, ale „czuje się starym".

Tak nawet w momentach najbardziej stanowczej afirmacji moralnej, w momentach niemal bliskich optymizmu moralnego, wielki tragik Conrad nietylko nie zapomina, że życie do ostatka jest walką, w której niema chwili spokojnego wytchnienia (jak to stwierdza kapitan Giles w końcowej rozmowie z bohaterem *Smugi cienia),* ale nie zapomina przedewszystkiem i o tem, że ofiarami tej walki są — i w jego przekonaniu być muszą — najwyższe dobra tego życia, wszystko, co w niem możemy nazwać szczęściem.

I z wiekiem ponoć nacisk w twórczej myśli Conrada od pojęcia moralnego triumfu znowu przesuwać się począł w kierunku głębokiego tragizmu całej sprawy ludzkiego żywota. „Kołyska przemawia do grobu" — tem filozoficznem godłem opatrzył Galsworthy tęsknoty Conrada za Polską w ostatnich latach jego życia. Głos „kołyski", głos doby wcześniejszej, wolno nam ponoć rozpoznać i w tem, że w dziejach tych lat ostatnich — jak *Złota Strzała,* jak niedokończone *Oczekiwanie,* — wyobraźnia pisarza unosi się wciąż nad temi miejscami na wybrzeżu Morza Śródziemnego, gdzie rozpoczęła się jego własna karjera żeglarska, i nad tą epoką napoleońską, której złotą legendę wyniósł z polskiej

tradycji rodzinnej. Przedewszystkiem jednak echem wcześniejszej myśli conradowskiej, powrotną falą potężnego tragizmu jego pierwszych arcydzieł, jest to, że w ostatniej powieści, jaką całkowicie wykończył: *Tułacz,* — powieści również nad francuskiem wybrzeżem śródziemnem i również w epoce Napoleona się rozgrywającej, — Conrad powraca stanowczo do swego dawnego typu bohatera-wyrzutka: stary ex-korsarz, w chwili dla otaczających go istot krytycznej, zdobywa się na poświęcenie życia i ginie w tej aureoli heroizmu, która oplata skronie wszystkich najpierwszych Conrada bohaterów, — wszystkich, jak ten korsarz, do ostatka walczących, i wszystkich przez los, świat i życie wreszcie powalonych.

Ta aureola dziś, po pierwszych dziesięciu latach nieśmiertelności, na zawsze już opromienia postać samego twórcy owych wielkich powieści; bo rozumiejąc go w naszych ciężkich czasach coraz lepiej, widzimy w nim nietylko genjalnego artystę i szlachetnego myśliciela, ale prawdziwie bohaterskiego człowieka.

VIII.

ARNOLD BENNETT
(1867—1931).

1.

Zmarły z końcem marca r. 1931 w 64. roku życia Arnold Bennett od lat dwudziestu zgórą cieszył się uznanem stanowiskiem w literaturze angielskiej. Był jednym z „wielkiej piątki" najznakomitszych powieściopisarzy swego pokolenia: nazwiska jego nigdy nie brakło w monografjach czy artykułach tam, gdzie tylko padały nazwiska: Kipling, Wells, Galsworthy, Conrad.[1] Mógł sypać, jak z rogu obfitości — i sypał aż do końca! — tuzinkowemi powieściami, zdawkowemi nowelami, jałową essayistyką, płaskiemi artykułami dziennikarskiemi, rzemieślniczą krytyką literacką: nic go już nie mogło pozbawić pozycji, którą sobie zdobył w młodszych latach.

A zdobył ją sobie nie przez boski przypadek natchnienia czy żywiołowy wybuch genjuszu, lecz ściśle według powziętego zgóry planu, z całą determinacją, konsekwencją i wytrwałością typowego dorobkiewi-

[1] Np. Abel Chevalley: *Le roman anglais de notre temps* (Londyn, 1921, Oxford University Press), rozdz. VII: *Les cinq grands romanciers contemporains* (Kipling, Wells, Bennett, Galsworthy, Conrad).

cza literackiego. Podobnie jak pokrewny mu duchem poprzednik, równie jak on płodny Antoni Trollope w erze wiktorjańskiej, Bennett przenosi żywcem w dziedzinę twórczości literackiej całą szacowną a poziomą umysłowość handlowo-przemysłowego *self-made man'a* epoki mieszczańskiej, zdecydowanego wywalczyć powodzenie w walce o byt i dobić się majątku jako widomej jego oznaki.

Bennett o powodzeniu myślał, zanim jeszcze obrał literaturę jako właściwą doń drogę. Kształcony do karjery prawniczej za przykładem ojca, i przekonawszy się na kilku wczesnych próbach o możliwościach zarobkowych, tkwiących w dziennikarstwie, później w Londynie, w zetknięciu z malarzami, muzykami i literatami artystycznej dzielnicy Chelsea popada pod urok sztuki wielkiej, na światowy rynek obliczonej, i wraz poczyna z zawziętą systematycznością kształcić się na powieściopisarza tego wielkiego kalibru, głównie przez lekturę mistrzów realizmu francuskiego, jak Flaubert, Goncourtowie, Maupassant. Poprzez niepowodzenia odrzuconych pierwszych nowel pnie się niezmordowanie w górę ku oficjalnemu uznaniu, cynicznie oddziaływa na umocnienie swej pozycji przez redakcję płytkiego czasopisma kobiecego *Woman,* nie żenuje się zarzucać rynku sensacyjnemi romansidłami na wzór Eugenjusza Sue, Wilkie Collins'a i Conan Doyle'a. Ale nie waha się też już po ukończeniu nowicjatu literackiego przesiedzieć osiem chudych lat w Paryżu, pracowicie pogłębiając i potęgując swą władzę nad rzemiosłem, i śląc w świat ze swego skromnego domku

w Fontainebleau nieprzerwany dalszy szereg tomów — pośród nich autobiografję, wydaną już w 35-tym roku życia, a zatem świadczącą w sposób niemal komiczny o planowości tego żywota i celowości tej karjery literackiej.

2.

Wśród mistrzów raz na zawsze postawiła Bennetta piąta czy szósta z rzędu jego powieść *The Old Wives' Tale* (1908). Obok niej na wyżynę trwałej i niespożytej wartości literackiej wznoszą się z pośród nieprzejrzanego szeregu późniejszych jego książek jeszcze dwa tylko dzieła: trylogja powieściowa *The Clayhanger Family* (1910—1916) i odosobnione jak monolit w swej doskonałości, jednotomowe arcydzieło jego lat ostatnich, *Riceyman Steps* (1924).

Do „Opowieści o starych kobietach" *(The Old Wives' Tale)* impuls podobno dał widok śmiesznej, afektowanej, otyłej, starszej damy w jakiejś restauracji paryskiej. Uprzytomniając sobie, że w tę tragikomiczną postać z biegiem długich lat i przejść życiowych zmieniła się istota może niegdyś powiewna, urocza i dowcipna, Bennett postanowił zrekonstruować w powieści cały bieg takiego pasma przemian we wszystkich jego fazach. Bierze sobie z pełnym rozmysłem za wzór ten typowy obraz całokształtu życia kobiecego, jaki nam dał Maupassant w powieści *Une Vie,* i dublując temat, kreśli z drobiazgowym i nieubłaganym realizmem w ramach jednej powieści równoległe życiorysy dwóch sióstr z prowincjonal-

nej, mieszczańskiej rodziny angielskiej, od ich kolebki do grobu. Odmienne usposobieniem, bardzo różne też przechodzą koleje: ale ani w życiu jednej, co poślubia subjekta z firmy sukienniczej ojcowskiej i przez długie dziesięciolecia nigdy nie opuszcza rodzinnego miasta, ani nawet w życiu tej drugiej, co idzie w świat za ukochanym a lekkomyślnym mężczyzną i potem przez trzydzieści samotnych, prozaicznych lat w Paryżu prowadzi skromny pensjonat, niema naprawdę krzty romantyzmu, ani efektownego bohaterstwa; jest tylko bohaterstwo tego żelaznego wytrwania i tego niezachwianego panowania nad sobą i nad swemi losami, które tym Angielkom w krew weszło z ich mieszczańskiem pochodzeniem i wychowaniem.

Obok samych dwóch postaci naczelnych, posągowych w swej zupełnej wolności od wszelkiej poetyckiej pozy i od konwencjonalnej czułostkowości tradycyjnego angielskiego stylu powieściowego, drugą główną zaletą tego bodaj największego ze wszystkich dzieł Bennetta jest złożony z mozajkowych szczegółów obraz środowiska prowincjonalnego. Już w jednej powieści poprzedniej *(Anna of the Five Towns,* 1902) Bennett przedstawiać zaczął, a po *Old Wives' Tale* jeszcze na kilka zawodów przedstawiał ponownie życie mieszczańskie tego okręgu, w którym sam się urodził i wyrósł, t. j. „Pięciu Miast" w hrabstwie Staffordshire, w Anglji środkowej, stanowiących centrum angielskiego przemysłu ceramicznego. Ukazując nam w tysiącach scen, opisów i widoków nietylko stałą panoramę tych *pottery towns,* ale prowadząc nas w powieściach swych poprzez cały ich rozwój nowoczesny od grupy małych, nawpół sielskich i nawpół rzemieślniczemi jeszcze, staroświeckiemi sposobami pracujących miasteczek prowincjonalnych do tego wielkiego, zjednoczonego kompleksu maszynowo-fabrycznego, jakim się w przeciągu ostatnich kilkudziesięciu lat stały, Bennett zyskał sobie chwałę jednego z grupy wielkich regjonalistów nowoczesnej powieści angielskiej. Nakładając lokalny koloryt z gorącem umiłowaniem i nawskróś rzetelną znajomością przedmiotu, dał nam poznać te miasta garncarskie niemniej gruntownie niż Tomasz Hardy swych wieśniaków z południowego zachodu Anglji, lub młodsza Sheila Kaye-Smith prowincję Sussex. I nie szczędząc w swym obrazie dymów i mgieł, sadzy i szarzyzny, potrafił w nas jednak obudzić poczucie tej swoistej poezji, jaką dla niego tchnie to mrowisko żmudnej i jednostajnej pracy przemysłowej z całą jej tępą pospolitością. A potrącając mimochodem o wielkie wypadki w dziejach narodowych i światowych, których echa nawet wśród gwaru tego prowincjonalnego świata przemysłowego słyszeć się dają, umiał konsekwentnie zaznaczyć, jak rdzennym składnikiem organizmu społecznego potężnej Wielkiej Brytanji nowożytnej są te tak bardzo typowo angielskie miasta.

3.

Autor *Old Wives' Tale* poczuł się w położeniu, które Goethe określa słowami: *Wem der grosse Wurf gelungen...* Nabrał rozmachu do twórczości na

większą skalę, i nie sprzeniewierzając się obranemu raz rodzinnemu *milieu,* postanowił dać coś w rodzaju epopei swoich ukochanych *Five Towns* i ich mieszczaństwa. Obrał formę powieściowej kroniki rodzinnej — tę formę, którą wsławiły w całym świecie takie arcydzieła jak *Buddenbrooks* Tomasza Manna i *Forsyte Saga* Galsworthy'ego — i ujął ją w najprostszy możliwy schemat: w pierwszej części swej trylogji *(Clayhanger)* przedstawił pochodzenie i młodość swego bohatera, w drugiej *(Hilda Lessways)* spędzony zdala od niego okres młodości bohaterki, a w trzeciej *(These Twain)* pożycie małżeńskie „tych obojga", jak ich oschle nazywa tytuł.

Naczelny problem biograficzny całości, to problem drugiej generacji dorobkiewiczowskiej rodziny mieszczańskiej, — a więc jedna z najbardziej charakterystycznych dla dzisiejszego świata odmian odwiecznego konfliktu między starymi a młodymi. Stary Darjusz Clayhanger, co w twardej szkole ciężkiej pracy fizycznej i biedy wyrósł na właściciela wielkiego przedsiębiorstwa drukarskiego, starym patrjarchalnym obyczajem prowadzi tyrańskie rządy nad swą rodziną. Synowi nie wolno zostać architektem (do czego czuje powołanie), bo musi objąć po ojcu stworzoną przez niego drukarnię; nie wolno mu także się żenić według własnego wyboru, nawet gdy już dobiega trzydziestki. Tymczasem przed tym synem przez znajomość z domem architekta w sąsiedztwie otwierają się podwoje innego świata: widzi tam szczęście rodzinne w złagodzonej formie wesołej kamaraderji między rodzicami a dziećmi, widzi dbałość

o piękno w codziennem otoczeniu na miejsce tej tandetnej brzydoty, która tak wybitnie cechowała jego małomieszczańskie *home;* widzi żywe i rozległe zainteresowania intelektualne zamiast tego ciasnego i płaskiego utylitaryzmu, który był całą treścią myślową życia dla mieszczaństwa wiktorjańskiego; widzi wreszcie pewien szeroki gest, a nawet pogodną lekkomyślność w sprawach pieniężnych, w przeciwieństwie do tej surowej oszczędności, która była kamieniem węgielnym etyki mieszczańskiej XIX-go wieku.

Wszystko to pociąga dorobkiewiczowskiego syna z nieprzepartym czarem; uosobieniem tego czaru staje się goszcząca u architektów przyjaciółka córki domu, Hilda Lessways. W jej postaci chciał autor ucieleśnić cały ten romantyczny urok, jaki nieznane środowiska społeczne i odmienne warunki życia mają dla syna pracowitej a zabitej deskami prowincji. W tym celu otoczył autor figurę Hildy aureolą jakiejś intrygującej czytelnika tajemnicy osobistej. Ale wymyślanie romantycznych tajemnic nie udawało się Bennettowi, tak samo jak nie udawało się niegdyś Dickensowi, gdy pod koniec swej karjery, olśniony sukcesami Wilkie Collins'a, na takich tajemnicach całą budowę powieści osnuwać usiłował. U Bennetta cała druga część trylogji historją życiową bohaterki wyjaśnia zagadkowe zniknięcie z widowni w samem zaraniu młodocianej miłości między nią a bohaterem. Wyjaśnienie jest dość trywjalne i żadnych nowych widnokręgów psychicznych przed nami nie odsłania. Padła ofiarą demonicznej

suggestji, z jaką działał na nią zły i egoistyczny człowiek — typowy „czarny charakter“ ze staroświeckiego romansu. Ale kochała naprawdę zawsze tylko Edwina, który, sam przez śmierć ojca uzyskawszy swobodę działania, wyzwala ją i poślubia.

W części trzeciej na miejsce prastarego problemu pierwszej — kontrastu między starymi a młodymi — staje drugi, niemniej odwieczny, problem różnic, nieporozumień i starć, wyłaniających się niespodzianie w codziennem pożyciu pary, co zawarła małżeństwo z gorącej miłości. Clayhanger *junior,* choć młodzieńczemi aspiracjami wyrywał się z ciasnoty rodzinnego otoczenia, duchem jednak pozostał prowincjonalnym mieszczaninem i odziedziczył pewne zalety i wady ojca: zarówno jego pracowitość i obowiązkowość, jak skłonność do tyranji domowej i instynkt oszczędnościowy. Hilda z drugiej strony wbrew oczekiwaniom męża okazuje się niemniej spragnioną władzy w domu i bezwzględnie zdecydowaną ukształtować stosunki domowe według swych życzeń; co więcej, zdecydowaną jest urobić według nich samo usposobienie męża. Jako istota, co przyszła ze świata szerszych i mniej rygorystycznych poglądów, choć przetrawiona ogniem ciężkich doświadczeń życiowych, ale dlatego tylko tem bardziej stanowcza, — usiłuje z męża zrobić nowoczesnego, wielkoświatowego arystokratę przemysłowego o rozleglejszych widnokręgach i liberalniejszej etyce gospodarczej. Oczywiście udaje się jej ta edukacja w zupełności, ku niemałemu zdumieniu samego bohatera: jesteśmy świadkami stopniowej kapitulacji jego starowiktorjańskiej duszy, i żegnamy go ostatecznie jako właściciela okazałej rezydencji wiejskiej i powozu, a zczasem i „niezbędnego“ a modnego samochodu.

Tak to kultura mieszczańska nowoczesnej Anglji handlowo-przemysłowej w miarę wzrastającego dobrobytu nawraca ku formom życia starej kultury ziemiańsko-szlacheckiej. Kończymy lekturę *Rodziny Clayhangerów* pod wrażeniem dziwnego podobieństwa do naszej *Rodziny Połanieckich.*

Na widowni powieści pozostaje tylko jeden wzruszający przeżytek z dawnych czasów skromniejszego życia, surowej pracowitości i nudnej powagi. Jest nim siostra bohatera, Maggie, co prowadziła gospodarstwo jeszcze za życia ojca, a później pod kawalerskiem berłem brata, zanim pantofel żony przytłumił jego autokratyzm. Naturalnym i wyznaczonym przez los udziałem Maggie jako starzejącej się panny staje się rezygnacja ze wszelkich osobistych pretensyj do życia w imię ideowej abstrakcji — „dobra rodziny“. A więc ciocia Madzia zrzeknie się swego udziału w majątku ojcowskim, by nie rozdrabniać ojcowizny, — zrzeknie się nawet własnego pokoju, a zato opiekować się będzie dziećmi Edwina i Hildy w czasie, gdy rodzice będą w podróży lub na zabawach, — wszystko tylko dla tego jednego wystarczającego powodu, „że jest ciocią Madzią“, jest tym dogodnym meblem domowym, niezbędniejszym bodaj nawet niż sakramentalny samochód.

4.

W ostatniem wielkiem dziele, które nagle wśród powodzi drugorzędnych pojawiło się u schyłku życia Bennetta, autor ze środowiska swych „pięciu miast“ — przenosi się w serce Londynu, i to tego Londynu nieznanego, ciemnego i ubogiego, co bezbrzeżnym oceanem otacza Londyn znany, świetny i bogaty. *Riceyman Steps,* to podobno rzeczywista nazwa zapadłej małej uliczki w jednostajnej, rozległej i nieciekawej dzielnicy mieszkaniowej Londynu pracującego — w Clerkenwell. Powieść jest właściwie jednym, dręcząco rozciągniętym obrazem sytuacyjnym. Jak w *Old Wives' Tale* autor zdublował maupassantowski temat *Une Vie,* tak tu zdublował prastary literacki temat skąpca, znany nam w klasycznej formie z Molière'a. Na tle obskurnego małego sklepiku oglądamy parę skąpców — męża i żonę, — figury o groteskowej niemal niesamowitości. Całą treścią powieści jest podstępna walka między nimi o każdy kawałek dobytku materjalnego, który jedno stara się uchronić przed konsumcją ze strony drugiego, — w szczególności o żywność. Ukrywając przed sobą wzajemnie dosłownie każdy kąsek strawy, dosłownie też wkońcu oboje umierają z głodu. Gwiazda Balzac'a widomie przyświeca temu ponuremu a znakomitemu dziełu: jest ono zaiste potężnym pomnikiem działającej i w naszych czasach władzy tego mistrza mistrzów nad umysłami potomnych powieściopisarzy wszystkich narodów.

Jak w „Rodzinie Clayhangerów“ rzewna drugoplanowa postać Maggie, tak w *Riceyman Steps* sympatję czytelnika nieprzeparcie sobie zjednywa głęboko po ludzku pojęta postać biednej służącej Elsie, gnębionej przez parę skąpców, ubogiej na duchu, ale rozumem serca bogatszej od swych służbodawców. Rozrzewniając się snać nad swym własnym tworem, poświęcił jej Bennett osobną krótką powieść *Elsie and the Child,* jakby epilog do *Riceyman Steps,* gdzie nam ukazuje jej dalszą egzystencję, jeszcze nędzniejszą niż przedtem, ale opromienioną przez aureolę macierzyństwa.

Obserwując, jak w *Riceyman Steps* dawny, nieubłaganie trzeźwy realizm Bennetta przesunął się ku makabrycznemu już naturalizmowi, stawiamy sobie ze zdwojonym naciskiem to pytanie, które nasuwa cała jego twórczość właśnie w najwyższych swych przejawach. Pytanie to, do którego nas pobudza wszelki ponoś czysty realizm czy naturalizm w sztuce, na ustach „człowieka z ulicy“ przybiera postać prostych wyrazów: *„I cóż?“*

Jeżeli świadomy wysiłek artysty w dziele sztuki ogranicza się do sumiennego odtwarzania objektywnych faktów; jeżeli doborem faktów przedstawionych nie kieruje jakaś widoma myśl przewodnia, ustanawiająca wśród nich skalę wartości i nadająca ich zespołowi jakiś kierunek; jeżeli obraz życia nie układa się pod ręką artysty w coś, co możemy nazwać kompozycją, i nie staje się wyrazem jakiegoś określonego na świat poglądu, czy to tradycyjnego czy subjektywnego, — to zawsze musi pozostać w umyśle widza czy słuchacza lub czytelnika przykre wrażenie jałowości duchowej, posmak bezcelo-

wości artystycznej, poczucie bezideowości samej teorji estetycznej naturalizmu. Dzieło wydaje się nam niepotrzebnem powtórzeniem rzeczywistości, a osobistość autora — pozbawioną twórczego pierwiastka.

Tej krytyce, dotyczącej samej istoty naturalizmu, podlegają niewątpliwie poniekąd nawet największe utwory Bennetta. Ze wszystkich znakomitych pisarzy angielskich ostatnich dziesięcioleci on — właśnie przez swój bezkompromisowy i absolutnie beztendencyjny realizm — najmniej nas zadowala myślowo. Choćbyśmy się z ich tezami i tendencjami nie zgadzali, wolimy zapalczywego doktrynera jak Wells, zasadniczego tragika jak Józef Conrad, nawet zadumanego historjozofa jak Galsworthy, niż takiego idealnie doskonałego fotografa literackiego.

Ale wbrew swojemu własnemu programowi artystycznemu Bennett sam stał się mimowolnym przykładem na to, że zasada fotograficzna w prawdziwej sztuce jest niemożliwością. Jak się starałem wykazać w powyższych uwagach o głównych jego dziełach, wyłaniają się z ich niezmiernego bogactwa pozornie czysto objektywnych, realistycznych szczegółów jednak zręby samodzielnych i osobistych ideowych koncepcyj, czy to na temat pewnych niespożytych przymiotów rasowej duszy angielskiej (jak w *Old Wives' Tale*), czy to pewnej odwiecznej prawidłowości w rozwoju stosunków rodzinnych i społecznych (jak w *Clayhanger Family*), czy wreszcie potencjalnej siły fatalnego tragizmu w pewnych elementarnych skłonnościach natury ludzkiej (jak w *Riceyman Steps*).

IX.

JOHN GALSWORTHY
(1867—1933).

1.

Ktokolwiek miał szczęście zetknąć się osobiście ze zmarłym wielkim pisarzem angielskim — a wielu z nas zbliżyło się do niego w czasie kongresu PEN-Klubów w Warszawie w r. 1930, — ten musiał odnieść nadewszystko wrażenie, że miał do czynienia ze skończonym i doskonałym typem „gentlemana" angielskiego. Cechowały znakomitego powieściopisarza wszystkie zalety tego, urabianego przez wieki typu elity naszej cywilizacji: a więc wysoka i wszechstronna kultura umysłowa, wolna od pedanterji i doktrynerstwa, bo połączona z kulturą towarzyską światowca i rozległym widnokręgiem podróżnika; wytworna swoboda nieuprzedzonego spojrzenia na rzeczy, wyniesiona ponad wszelki fanatyzm czy szowinizm, a owiana szlachetną humanitarnością; w formach zarówno wyrażenia jak obejścia — nieskażony dobry smak, niezdolność do nietaktu lub pospolitości; a jako podstawa tej formalnej zalety — szlachetny umiar, powściągliwość w wypowiadaniu sądów, wstydliwość w objawianiu uczuć, niechęć nawet

do popisywania się inteligencją, — słowem, rezerwa posunięta tak daleko, że na ekspansywniejszego Europejczyka z kontynentu musi czasem robić wrażenie konwencjonalizmu w opinjach, chłodu w życiu uczuciowem, dumy w stosunkach z ludźmi.

Przymioty prawdziwego „gentlemana" cechują Galsworthy'ego także jako pisarza. Staranne unikanie wszelkiej przesady i wszelkiego efekciarstwa nadają jego dziełom pewną rozmyślną bezbarwność, a dostojna swoboda poglądów wytwarza atmosferę jakiejś niemal nieludzkiej bezstronności. Gdy się chce określić ten rodzaj doskonałości, którym tchną w każdym szczególe dojrzałe jego utwory, nasuwają się przeważnie określenia negatywne; a więc niema tam ani sensacyjnej obfitości wypadków, ani natarczywych apelów do uczucia; niema z drugiej strony ani nadmiaru przytłaczających akcję refleksyj, ani przesubtelnienia drobiazgowej analizy psychologicznej; niema wyrażeń jaskrawie namiętnych lub rażąco wulgarnych, jak też niema przerafinowanej delikatności i afektacji w wysłowieniu; niema przewlekłych opisów przyrody ani pustego komizmu sytuacyjnego; jest sporo umiejętnych niedomówień w opowiadaniu i nastrojowych przemilczeń w dialogach.

Ten długi katalog wad, których pisarz uniknął, mógłby ktoś niechętny streścić w twierdzeniu, że niedostaje zatem utworom Galsworthy'ego pomysłowej fabuły i werwy narratorskiej, interesującej charakterystyki psychologicznej i bogactwa wyobraźni w przedstawieniu tła, wreszcie dramatycznej siły

uczucia i żywiołowego humoru. Mógłby nawet przytoczyć po jednym nowszym pisarzu angielskim, który każdej zosobna z przytoczonych właściwości ma w sobie więcej, od R. L. Stevensona, W. M. Thackeray'a i Dickensa, do Mereditha, Tomasza Hardy i Conrada. A jednak minąłby się zupełnie z właściwą oceną pisarza, bo są w Galsworthym pewne naczelne i właściwe mu wartości pozytywne, które nadają mu bezsprzecznie tytuł do wielkości, a jego arcydziełom zapewniają trwałość. Wartości te z prawdziwie francuską zwięzłością, dobitnością i jasnością określił francuski historyk literatury angielskiej L. Cazamian, gdy powiedział o nim: *Son tempérament est celui d'un artiste complet, achevé par les émotions d'un coeur noble et les inquiétudes d'une pensée courageuse.*

Tak — głęboka zdolność do ludzkiego współczucia, a zarazem boski niepokój myśli, zmagającej się mężnie z najstraszliwszemi zagadnieniami epoki, — to te dwa przymioty naprawdę wielkiej duszy, któremi zdobył sobie Galsworthy ustaloną dlań dziś w literaturze angielskiej godność: godność epika potężnych przemian społecznych swego wieku.

2.

Do zadań epika wielkich przemian w warstwach reprezentujących naród przygotowało ruchliwy umysł Galsworthy'ego jego pochodzenie i wychowanie. Syn wybitnego adwokata londyńskiego, urodzony w rezydencji wiejskiej w hrabstwie Surrey, kształcił

się w sławnej starej szkole internatowej w Harrow i w Uniwersytecie Oxfordzkim, a więc wśród elity młodzieży ze sfer ziemiaństwa, patrycjatu kupiecko-przemysłowego i majętnej inteligencji. Poznał zatem do gruntu ową „wyższą klasę średnią" *(upper middle class)*, wśród której w swych dziełach najczęściej i najswobodniej się porusza, a znajomość tę uzupełnił mniej gruntowną, lecz rozległą orjentacją wśród obcych narodów Europy kontynentalnej i Ameryki, nabytą na licznych i dalekich podróżach.[1]

Wrażenia z tych środowisk obcych — europejskich i amerykańskich — odtwarza Galsworthy w pierwszych swych próbach powieściowych *(From the Four Winds, Jocelyn, Villa Rubein)*, wydawanych pod pseudonimem „John Sinjohn".

Na grunt angielski wstępuje dopiero w powieści *The Island Pharisees* (1904) i więcej go odtąd nie opuszcza. Powieść ta — pierwsza, która zjednała autorowi uznanie i rozgłos — jest właściwie tylko pasmem uwag krytycznych nad różnemi niedomaganiami moralnemi społeczeństwa angielskiego, i to uwag, nie nacechowanych jeszcze tą dojrzałą równowagą i tą wnikliwością co późniejsza krytyka społeczna Galsworthy'ego. Brzmi w nich jakby coś z cudzoziemskiej animozji przeciw „obłudnemu Albjonowi", której echem jest także sam tytuł. Bo też

[1] Na wielotygodniowej podróży okrętem żaglowym z Australji do Anglji poznał się jako młody autor w r. 1893 z dozgonnym swym później przyjacielem, wtedy oficerem okrętu, Józefem Conradem, i zachęcił go do wstąpienia na drogę zawodowej twórczości literackiej.

sporo do powiedzenia ma w tej powieści cudzoziemiec. Jest nim bezdomny włóczęga i rycerz przemysłu, Ferrand, Francuz. Spotkamy się jeszcze z tym ptakiem niebieskim w twórczości Galsworthy'ego; tutaj ku zgorszeniu towarzystwa angielskiego opiekuje się nim bohater powieści, Shelton, i w rozmowach między nimi dwoma roztacza się krytyka moralna tego angielskiego świata ziemiańskiego, na który przez pryzmat krytyczny spojrzymy jeszcze w kilku późniejszych dziełach autora. Jedynym właściwie konkretnym wypadkiem powieści jest zerwanie zaręczyn przez bohatera, który nie może sumienia swego pogodzić z konwenansami, przyjętemi w otaczającem go towarzystwie. Protest to jałowy, tak samo zresztą jak i próby stworzenia ustalonej egzystencji dla łotrzyka francuskiego, który okazuje się niezdolnym do osiadłego życia. Układ społeczny z wszystkiemi swemi wadami trwa niewzruszenie mimo buntu ze strony szlachetnej i głębszej jednostki, a jej osądy zachowują tylko wartość — spostrzeżeń.

3.

Ze sfery ziemiańskiej, do której zresztą jeszcze nieraz powróci, przeniósł Galsworthy w najbliższej powieści swe wejrzenie krytyczne na sferę wyższego mieszczaństwa, której miał się stać wielkim dziejopisarzem. Dobiegając czterdziestki, tworzy Galsworthy w powieści *The Man of Property* (1906) jedno ze swych arcydzieł, zdaniem wielu krytyków

najdoskonalszy wogóle ze wszystkich utworów, jakie napisał. W kilkanaście lat później ta powieść miała się połączyć z dwiema dalszemi w monumentalną całość kroniki rodzinnej *The Forsyte Saga*. Poznajemy tedy już tutaj, odrazu w pierwszym rozdziale, w postaciach całej galerji jej przedstawicieli ową sławną rodzinę Forsytów, której nazwisko miało się stać symbolem całej epoki i całej klasy. Pochodząc ze wzbogaconych chłopów z rolniczego hrabstwa Dorset, z których jeden z końcem XVIII wieku przeniósł się do miasta, Forsytowie w chwili, gdy ich poznajemy, t. j. w r. 1886, — bo tę dokładnie datę autor daje początkowi swojej epopei, — są potężnie rozrośniętą dynastją kapitalistyczną, złożoną z przedsiębiorców handlowych i przemysłowych, bankierów i giełdziarzy, adwokatów i właścicieli nieruchomości miejskich. Już reprezentują w sposób typowy tę potęgę polityczną i społeczną, do której po wielkiej reformie wyborczej r. 1832 i po zaprowadzeniu wolności handlu w r. 1846 urosło mieszczaństwo angielskie; już są nietylko rodem, ale gatunkiem. „Forsytowie", mówi ironicznie Jolyon, który się wyłamał z pod tradycji familijnej, — „to uprzywilejowani pośrednicy, potentaci handlu, to filary społeczeństwa, kamienie węgielne konwenansu, to wszystko co najbardziej godne podziwu w naszem życiu zbiorowem!" I ten sam Jolyon w dalszych słowach z nieubłaganą ścisłością i przenikliwością określa naczelne cechy typu forsytowskiego: „Posiadają oni w niezwykłym stopniu te dwie właściwości, które są prawdziwym probierzem członka rodu Forsytów —

zdolność nie-oddawania się nigdy całkowicie, z duszą i ciałem, czemukolwiek na świecie, a powtóre, zmysł dla własności". Istotnie, bije od całej rodzinnej zbiorowości Forsytów, gdy ich poznajemy, mieszczańska, dorobkiewiczowska moc zupełnego panowania nad sobą w dążeniu do wytkniętych przez własną wolę celów życiowych, oraz siła przekonania, że najwyższym takim celem jest ten, co przyświecał niezmiennie całej owej wielkomieszczańskiej Anglji XIX wieku: zdobywanie majątku. Ten cel w ich oczach zawiera w sobie wszystkie najwyższe wartości życia ludzkiego: pod kategorję własności podciągają bezlitośnie także najcenniejsze dobra duchowe, do których majątek otwiera drogę dla elity społecznej. „Sztuka, literatura, religja", mówi cytowany już dwukrotnie Jolyon, „pozostają przy życiu dzięki tym niewielu szaleńcom, co w takie rzeczy wierzą, i tym licznym Forsytom, co robią z nich użytek handlowy..."

Szczytowym wyrazem forsytyzmu jest główna postać trylogji — Soames Forsyte. W nim dochodzi do zenitu już nietylko ta kultura woli, która ich wiodła ku coraz nowym zdobyczom materjalnym, ale także ta kultura towarzyska i umysłowa, którą w ciągu pokoleń nabyć umieli. Soames jest wykwintnym i subtelnym znawcą nowoczesnego malarstwa i prawdziwym miłośnikiem jego piękna. Ale z tem znawstwem i miłośnictwem, umiejącem nawet w pozornej ekscentryczności nowych kierunków w sztuce wyczuć nowe i wysokie wartości estetyczne dnia jutrzejszego, nierozerwalnie się kojarzy w tej mie-

szczańskiej naturze równie subtelny zmysł dla wartości handlowych owego dnia jutrzejszego: Soames jest mistrzem w kupowaniu obrazów lekceważonych i zapoznanych, które później zyskują sławę i sprzedają się drogo.

W tem zaś skojarzeniu psychiki handlowca z kulturą, w tem rozciągnięciu pojęcia własności na dobra duchowe nie poddające się jego władzy, tkwi zarazem zarodek zguby Forsytów, i właśnie życie Soamesa ma się stać klasycznym przykładem ich tragedji. Oto żona Soames'a, Irena, w swym niewytłumaczonym i niezmiennym uroku kroczy przez karty trylogji jakby jakieś milczące, nieuchwytne, eteryczne widmo absolutnego Piękna: z nią wkroczył w krąg rodu Forsytów jakiś tajemniczy, niepokojący pierwiastek, nie znający uległości dla tych praw, któremi oni swe życie normują. I anarchizm tego pierwiastka w stosunku do żelaznych prawideł forsytowskiego bytu nieprzeparcie poczyna działać: na naszych oczach rodzina, której tradycją była nieubłagana solidarność w sprawach wspólnego interesu, poczyna się dzielić na dwa obozy: naprzeciw przedstawicieli zwartego mieszczańskiego poglądu na świat podnoszą głowę indywidualiści, ekscentrycy, esteci, jak malarz Jolyon, późniejszy drugi mąż Ireny, jak kuzynka June, co zakończy dni swe jako niepoprawna artystka i niepraktyczna filantropka. Irena staje się ośrodkiem tego nowego obozu, i na małżeństwie z nią załamują się wszystkie typowo forsytowskie plany życiowe Soames'a. Miłości Ireny dla architekta Bosinney kładzie wprawdzie kres

śmierć tego idealisty, który, złamany materjalnie i moralnie przez machinacje Soames'a, ginie na ulicy pod kołami samochodu. Koniec powieści *The Man of Property* pozostawia jeszcze Soames'a pozornie panem swego domu i nawet swej żony: ale nie pozostawia w czytelniku już wątpliwości, że prawdziwe jego panowanie się skończyło, że forsytowski plan świata i życia uderzył o jakieś niepokonane granice, że, co więcej, poczyna kruszyć się i murszeć na wewnątrz. Koniecznym i logicznym dalszym ciągiem tego procesu będą dalsze niepowodzenia życiowe Soames'a, które się niebawem rozpoczną od utraty wymarzonej siedziby wiejskiej na rzecz jednego z niesympatycznych mu Forsytów, a wkrótce potem i ostatecznej utraty żony na rzecz drugiego z owego przeciwnego obozu, grupującego się około Ireny.

Ale do dziejów samego zmierzchu forsytyzmu Galsworthy narazie jeszcze nie przystąpił: miały go do tego nakłonić dopiero wstrząśnienia okresu wojny i gwałtowne metamorfozy świata powojennego. Przed wojną, będąc tymczasem ciągle jeszcze otoczony widowiskiem nienaruszonej pozornie potęgi starej Anglji mieszczańskiej, Galsworthy po pierwszem swem *Mene, Tekel, Fares* pod jej adresem wraca do kreślenia obrazów powieściowych z innych sfer społecznych, przedewszystkiem z tego świata ziemiańskiego, który nam już raz ukazał.

4.

W powieści *The Country House* (1907) przedstawił pisarz w całej jego „jaskrawości" *(crassness,* jak się sam wyraża) niedorzeczny i nieżyciowy konserwatyzm stanowy średniej szlachty ziemskiej czyli *gentry*. Jak Forsytowie byli uosobieniem żelaznych przymiotów mieszczaństwa, tak tutaj państwo Pendyce wprost klinicznie ilustrują chorobę społeczną, żartobliwie zwaną *Pendycitis* — ograniczoność i niezdarność staroszlachetczyzny. Objawami tej choroby, według przenikliwie jasnej, jak zawsze, diagnozy autora, są: „instynktowna trwoga przed wszystkiem co obce własnej istocie, instynktowna obawa przed wniknięciem w cudzy punkt widzenia, instynktowna wiara we wzory przekazane przez przeszłość". Czyż można sobie wyobrazić bardziej groteskową syntezę parafjańszczyzny ziemiańskiej, niż to oto wyznanie wiary szlachcica wiejskiego, jak je ironicznie spisuje Galsworthy:

„Wierzę w mojego ojca, i w jego ojca, i w ojca jego ojca, którzy stworzyli i zachowali mój majątek ziemski. Wierzę w siebie samego, i w mojego syna, i w syna mojego syna. I wierzę, że myśmy stworzyli Anglję, i my ją zachowamy tem czem jest. I wierzę w wielkie stare szkoły internatowe, a szczególnie w tę szkołę, w której byłem sam. I wierzę w ludzi mojego stanu i w dwór wiejski, i we wszystkie rzeczy takie, jakie są, na wieki wieków, amen".

Łatwiej niż w epopei o Forsytach było ukazać ten świat jako ginący; bo przecież sami Forsytowie

dawno mu już odebrali przywileje władzy politycznej i pierwszeństwa społecznego, a wśród przemian gospodarczych utrzymuje go przy życiu tylko tępy i głupi upór. Słaby to zaiste fundament; ale jest narazie jeszcze drugi, tymczasem jeszcze mocniejszy, choć bardziej jeszcze potępienia godny od tamtego. Tym drugim jest krzywda społeczna robotnika rolnego, zawsze w Anglji mocno upośledzonego w porównaniu z robotnikiem miejskim, płatnego licho i żyjącego biednie. Tę starą zmorę nanowo wydobył na jaw Galsworthy w swej powieści *Freelands,* pisanej już w czasie wojny (1915), a stanowiącej echo ostatnich przedwojennych dyskusyj nad reformą rolną w Anglji. Spotykamy w tej powieści parę młodych zapaleńców, buntujących się w imię sprawiedliwości i współczucia przeciwko tyranji społecznej pary wzorowych gospodarzy-ziemian. Bunt ich spełza na niczem i muszą się poddać panującemu porządkowi; bo niezachwianą tezą Galsworthy'ego w tym okresie jest, że istniejące kategorje społeczne, choćby je już z wewnątrz toczył robak przemian, a z zewnątrz bronił ich tylko uparty konserwatyzm, mają w sobie straszliwą moc bezwładu, i rebelja jednostek, choćby najszlachetniejszych i najzapalczywszych zarazem, o tę moc się rozbija. Przez istniejące przegrody stanowe nawet siła uczucia przebić się nie może, bo wzmacnia te ściany wyrobiona przez wiekowy rozwój różnica usposobień, myśli i zwyczajów.

Tę tezę ze szczególnie dotkliwą ironją ilustruje powieść *Fraternity* (1909) przykładem z życia arty-

stów i doktrynerów społecznych w Londynie, upajających się teorjami. Ironją tchnie już sam tytuł „Braterstwo"; ironją do głębi przepojony jest obraz środowiska. Dalekim od rzeczywistości życia jest jeden z braci Dallison, który pisze wielkie dzieło filozoficzne o braterstwie wszechludzkiem, ale niczem do zbratania w swem najbliższem otoczeniu się nie przyczynia. W życiu samem chce ziszczać ów ideał brat drugi, ale po zerwaniu z żoną jednak się ostatecznie cofa przed związkiem z modelką, którą ukochał, bo nie może pokonać fizycznej odrazy, którą w nim budzi głęboka różnica wychowania i przyzwyczajeń, dzieląca ich od siebie.

Na wyższym poziomie nietylko hierarchji społecznej, ale działających sił moralnych, rozgrywają się podobne dramaty osobiste w jednej z najwykwintniejszych powieści Galsworthy'ego, *The Patrician* (1911), w której sceną akcji jest sfera wysokiej arystokracji. Lord Miltoun, przeznaczony według tradycji swej klasy na męża stanu i starannie do tej działalności przygotowany przez wychowanie, rozstaje się z umiłowaną kobietą nietylko dlatego, ponieważ na mezaljans nie pozwala mu niepisany kodeks honoru stanowego, ale i dlatego, że czuje w sobie i powołanie i moralny nakaz do owej dostojnej służby społecznej, do której go urodzenie przeznacza. Z motywów już nie tak wzniosłych, bo z prostego ludzkiego przywiązania do harmonji i wykwintu swej klasy i do jej tradycji, siostra Miltouna, Lady Barbara, zrzeka się związku z ukochanym człowiekiem i zawiera konwencjonalne małżeństwo w swojej sferze. W całej powieści poruszamy się na najwyższym może poziomie dobrego tonu towarzyskiego, jaki Galsworthy w swych powieściach odtworzył, a więc także w ramach surowszej niż kiedykolwiek rezerwy, a nawet represji uczuć osobistych. To też dystyngowany spokój zewnętrzny osób głównych znalazł swe odbicie w pewnej bezbarwności tych figur, które reprezentują właściwy pierwiastek dramatyczny w utworze: nie pozostają nam w pamięci przez jakieś szczególnie wyraziste rysy ani porzucona ostatecznie przez lorda Miltouna jego ukochana, ani wybraniec serca lady Barbary, który wybiera się w awanturniczą podróż na Wschód, by z niej potem powrócić w jednej z powojennych powieści autora. Mimo tej względnej bezbarwności jednak utwór pozostaje w całości silnym wyrazem tej walki, która w całym szeregu przedwojennych powieści Galsworthy'ego toczy się między impulsami jednostki a konwenansami jej sfery społecznej, i w której zgodnie z ówczesną rzeczywistością angielską konwenans klasowy zawsze pozostaje — przynajmniej zewnętrznie — zwycięskim.

BIBLIOTEKA Im. [illegible] W BIAŁYMSTOKU

Najpospolitszą a zarazem najdramatyczniejszą formą tej walki pozostaje zawsze konflikt uczuć miłosnych z porządkiem społecznym. Było rzeczą nieuniknioną, że epik przemian socjalnych stał się zarazem epikiem przeżyć miłosnych nowoczesnego człowieka. Wstępuje w tę rolę Galsworthy w swej powieści *The Dark Flower* (1913). Podobnie jak epopeja forsytowska, ma i to dzieło zakrój szeroki; ma być niemal encyklopedją opowiadającą swego

tematu. W ramach jednej powieści właściwie zamknięta tu jest cała trylogja, — cykl epicki w trzech częściach o miłości w różnych okresach życia mężczyzny naszych czasów. Bohater przeżywa kolejno trzy dramaty miłosne: w młodości utratę złudzeń przez miłość do starszej od siebie kobiety, — w wieku męskim tragedję wielkiej, żywiołowej namiętności,— a w latach późniejszych niemniej głęboką tragedję rezygnacji po ostatniej walce między zmysłami a rozumem i wolą. Z tych kataklizmów uczuciowych bohater zawsze powraca do swej szlachetnej i łagodnej małżonki, zawsze też wśród nich zachowuje szacunek i sympatję czytelnika, bo Galsworthy umiał nawet tej postaci, targanej burzami uczucia, nadać stałe rysy głębokiej i dojrzałej ludzkości, oraz wysokiej i subtelnej kultury. Może dlatego właśnie, że także w tej epopei porywów miłosnych bohater posiada wszystkie ujmujące cechy angielskiego gentlemana, wielu krytyków angielskich skłonnych jest stawiać Galsworthy'ego jako epika miłości na równi z Galsworthy'm jako kronikarzem rozwoju społecznego. Nie będzie mógł się z tą oceną zgodzić czytelnik z kontynentu europejskiego, który poznał tensam odwieczny literacki temat miłości w większem bogactwie postaci i kolorów w różnych innych literaturach. Nie przekona go też o suwerenności Galsworthy'ego w tej dziedzinie druga powieść *Beyond* (wydana w r. 1917, a przerobiona po wojnie), w której danemu poprzednio obrazowi życia miłosnego mężczyzny przeciwstawił dzieje miłosne kobiety. Dzieło to zresztą i w Anglji mimo powodzeń w prze-

róbce scenicznej przeszło dość niepostrzeżenie, może z powodu pojawienia się w czasie wojennym. Hałasy wojny i pierwszych dni powojennych zapewne też sprawiły, że głębszego wrażenia nie wywarła powieść Galsworthy'ego *The Saint's Progress* (1920), mimo, że nader subtelnie ujmuje niezmiernie interesujący problemat moralny. Jedyny raz tutaj ponoś w swej twórczości wkracza Galsworthy na teren religji i życia kościelnego; ale w gruncie rzeczy znowu chodzi, jak zwykle u niego, o dylemat między tradycyjnym porządkiem społeczno-moralnym a szerszem ujęciem spraw ludzkich przez prawdziwe współczucie. W ten tragiczny dylemat wpada tutaj duchowny anglikański, któremu konwenanse społeczne i tradycja kościelna każą potępiać własną córkę, co miała dziecko z kochankiem z czasów wojny, a przykład Chrystusa i własne serce każą mu ją z pobłażaniem przygarnąć.

5.

Jeszcze w czasie wojny myśl Galsworthy'ego na nowo się zwróciła ku dziejom rodu Forsytów. Wprowadził czytelnika na nowo w krąg dawnego tematu przez jedną z najbardziej uroczych części całej rozległej kompozycji, mianowicie przez krótkie interludjum *Indian Summer of a Forsyte* (1917). „Babiem latem", czyli ostatnim rozbłyskiem przedjesiennego słońca staje się dla jednego z najstarszych Forsytów przyjaźń, która go w ostatnich dniach życia łączy z Ireną i dni te mu opromienia. Oglądamy

więc na wybitnym przykładzie ów tajemniczy wpływ, który Irena jako uosobienie nieujarzmionego piękna i nieujętych w materjalne karby wartości duchowych wywiera na cały buntowniczy odłam rodziny. Stary Jolyon zresztą nigdy prawdziwym Forsytem nie był, i już przed wejściem Ireny do grona rodzinnego wyzwolił się był od mieszczańskich dogmatów tradycji rodowej.

„Z latami wzrastał z nim wstręt do obłudy; prawowierność, z którą się obnosił w latach sześćdziesiątych, tak jak nosił bokobrody dla samej fantazji, dawno z niego opadła, i pozostała w nim cześć dla trzech rzeczy tylko — dla piękna, dla prawości w postępowaniu i dla zasady własności. A z tych trzech piękno było teraz rzeczą najważniejszą... Prawość w postępowaniu, własność, — to go jakoś zaczynało nużyć; śpiew ptaka w ogrodzie albo zachód słońca nigdy go nie nużył; te rzeczy dawały mu tylko nieswoje uczucie nienasyconego pragnienia ich piękności".

To nienasycone, bo od pokoleń niezaspakajane i tłumione pożądanie piękna kojarzy z Ireną młodszego Jolyona, który z przedsiębiorcy asekuracyjnego przedzierzgnął się ku zgrozie rodziny w malarza, i z którym Irena znajduje nareszcie szczęście w życiu. Rozkoszne sceny z dzieciństwa jej syna z tego związku, młodego Jona, daje drugie zrzędu sielankowe interludjum w cyklu forsytowskim, *Awakening* (1920).

Ale pora było od tych sielankowych obrazków przejść do poważniejszych zagadnień wielkiego dzieła, gdy po wojnie w odmętach niestałości i wzburzenia w Europie, pod groźbą czarnych chmur ciągnących ze Wschodu, na oczach starszego pokolenia rozpływać się poczęły kontury starych porządków społecznych, starych zasad i wierzeń. To też zaraz w pierwszych latach powojennych Galsworthy w dwóch kapitalnych dziełach *In Chancery* (1920) i *To Let* (1921) — uzupełnił i zamknął swe dzieje zmierzchu i upadku Forsytów. Nie bez pewnej melancholijnej monotonji wymierają w rozdziałach tych dwóch powieści pozostali jeszcze starzy wujowie, stryjowie i ciotki z owej epoki największego rozkwitu rodziny, gdy ich było dziesięcioro rodzeństwa w jednej generacji i wszyscy samodzielnie doszli do majątku i znaczenia. Przedewszystkiem jednak zajmują nas tu dalsze losy życiowe Soames'a, głównej postaci w tym końcowym akcie dramatu rodowego. Z wytworną ironją kreślone są dzieje drugiego jego małżeństwa, które jakby na złość wszystkim zawarł z dobroduszną ale prostą Francuzką niskiego pochodzenia, Annettą. Daleka od niego i rasą i wychowaniem i całą umysłowością, Annette w gruncie zawsze pozostaje mu obcą, a niebawem go nawet zdradza z nędznym awanturnikiem francuskim. Nie bez wzruszenia każe nam autor oglądać ojcostwo Soames'a, który w swej ubóstwianej jedynaczce Fleur szuka jedynej jeszcze pociechy w życiu. I w tym względzie ma go spotkać tragiczny zawód — już jednak poza ramami właściwej *Forsyte Saga*.

Tymczasem w samych ramach kroniki rodzinnej dochodzi jeszcze do dramatycznej kulminacji ów an-

tagonizm, rozgorzały w łonie rodu między ortodoksją społeczną starych Forsytów, której ostatnim przedstawicielem jest Soames, a estetyzującą wolnomyślnością owych wyrodnych i odmiennych, którzy krążą około Ireny jak około swego słońca. Oto przez ironję przeznaczeń budzi się miłość między córką Soames'a a synem Ireny. Staje ta miłość naprzeciw waśni rodowej, jak w nieśmiertelnej tragedji shakespearowskiej *Romeo i Julja*. Zwycięża, jak zawsze u Galsworthy'ego, nad porywami jednostek system, konwenans i tradycja. Ojciec z jednej a matka z drugiej strony, w zapamiętaniu dawnego rozgoryczenia odrywają młodych od siebie; i po tem, pyrrhusowem zresztą (jak się później okaże) zwycięstwie pozostawiamy na ostatnich kartach trylogji starego i steranego Soames'a, zadumanego po pogrzebie rodzinnym na cmentarzu w Highgate nad wymierającym dawnym światem forsytowskim i nad groźnemi a tajemniczemi zapowiedziami nowych form życia.

„*To Let* — do wynajęcia! Do wynajęcia cały wiek Forsytów i cały ich sposób życia, do wynajęcia ten ustrój, w którym człowiek posiadał swoją duszę, swoje oszczędności i swoją kobietę, bez przeszkody i bez wątpliwości. A teraz Państwo posiada— lub będzie posiadało — jego oszczędności, jego kobieta posiada sama siebie, a Pan Bóg wie, kto posiada jego duszę. Do wynajęcia — cała wiara owego pokolenia, taka zdrowa, taka prosta!"

„Spienione wody przemian społecznych napływają, niosąc w sobie zapowiedź nowych form; ale te

pojawią się dopiero wtedy, gdy ten niszczący zalew pocznie opadać... A tymczasem poprzez tamy, zbudowane przez ubiegłe stulecie, wody toczą się na własność, na obyczaje, na moralność, na melodje i dawne formy sztuki — wody, które wypełniają mu usta słonym smakiem jakby krwi, wody już falujące wokoło podstaw tego wzgórka w Highgate, gdzie stulecie mieszczańskie leży pogrzebane..."

„Uciszą się te wody, spełniwszy swe zadanie gorączkowego przypływu, zadanie wywłaszczenia i zniszczenia; gdy wszystko, co inni stworzyli i posiadali, będzie dostatecznie połamane i powalone, wtedy te wody opadną i odpłyną, a świeże formy powstaną, oparte na instynkcie starszym od gorączki przemian — na ludzkim instynkcie zadomowienia się — *the instinct of Home*".

„Wszelka przemiana, to ostatecznie tylko przejściowy okres śmierci między dwiema formami życia, to tylko zniszczenie potrzebne, by robić miejsce dla nowej własności. Cóż z tego, że ogłoszenie jest wywieszone i zacisze domowe do wynajęcia? Ktoś wreszcie przyjdzie i kiedyś je zajmie".

6.

Kto był niepokojony tak groźnemi widzeniami najbliższej przyszłości i tak ogólnikową tylko mógł znajdywać pociechę w zasadniczym fakcie domatorstwa człowieka, ten, choć ze ściśniętem sercem, musiał patrzeć z najgłębszem przejęciem na perypetje młodszego społeczeństwa powojennego. Wpatrzył się

w nie bystro i trwożnie także Galsworthy, choć już z pewnej odległości, bo taką między nim a młodzieżą wytwarzał i wiek i sława i bezdzietność i zamknięcie w kręgu własnych twórczych rozmyślań. Na podstawie obserwacyj powojennych dodał do swej wielkiej trylogji forsytowskiej nowy cykl trzech opowiadań, połączony później wspólnym tytułem *A Modern Comedy*. Jak mówi już sam ten tytuł, zstępujemy tu naprawdę „z epopei do prostej powieści". Po historyczno-socjologicznej kronice rodowej otrzymujemy szereg scen z życia współczesnego. Te trzy jednotomowe utwory: *The White Monkey, The Silver Spoon, Swan Song* (1924—1929), lżejsze kalibrem od forsytowskich arcydzieł, są zarazem żywsze w tempie opowiadania i dialogu i bogatsze w rozmaitości obrazów. Ale są też owiane melancholją człowieka, co wie, że to już nie jego świat, którego panoramę tu kreśli.

W pośrodku tej panoramy stoi córka Soames'a, Fleur, wydana ostatecznie bardzo dobrze za mąż za młodego szlachcica ziemskiego, rozpoczynającego karjerę parlamentarną. Dumny stary ród mieszczański Forsytów skoligacił się ze starą rodziną ziemiańską, i stają naprzeciwko siebie oko w oko te dwa typy społeczne starej Anglji: szlachecki i mieszczański. Doskonale je reprezentują w swych rozmowach dwaj ojcowie państwa młodych, Sir Lawrence Mont i Soames Forsyte. Szlachta z dawną swą beztroską i dyletancką swobodą życia bliższa jest duchowo młodzieży powojennej i zdolniejsza do wyrozumiałości dla niej; mieszczaństwo, przy wszystkich swych

odpychających przymiotach chciwości, wyrachowania i nietolerancji, odmalowanych tak wyraziście w *Forsyte Saga*, jednak przy tej nowej konfrontacji ze szlachtą okazuje się jako górujące bądź co bądź nad nią przez stateczność charakteru, sprawność myśli i powagę życiową.

Wogóle najznamienniejszem przesunięciem w postawie autora, cechującem nowy cykl w porównaniu z dawną trylogją, jest łagodniejszy stosunek do postaci Soames'a. Soames ma w tych trzech dodatkowych powieściach momenty, w których nam prawdziwie imponuje walorami swojego intelektu i swojej woli; w ostatniej z nich — „Pieśni łabędziej" — wzrusza nas głęboko objawami budzącego się w nim na starość rzewnego przywiązania do czarownego piękna sielskiej przyrody angielskiej; a w końcu ginie prawdziwie po bohatersku, gdy przy pożarze swego domu wiejskiego wraz z drogocenną galerją obrazów ratuje córkę od uderzenia przez spadający obraz i sam od tego uderzenia ponosi śmiertelną ranę w głowę.

Śmierć, od której Soames uratował swą córkę ofiarą życia własnego, miała być śmiercią samobójczą. Fleur narażała się rozmyślnie. Do tej tragicznej ostateczności doszła poprzez losy, które stanowią główną treść tych dodatkowych trzech powieści. Stanowiąc przez swe małżeństwo ogniwo łączące między światem szlacheckim a ziemiańskim, Fleur łączy w swojej osobie przymioty obu tych światów: z jednej strony ma coś z libertynizmu i estetyzującej swobody życiowej typu szlacheckiego, z drugiej

z mieszczańską krwią Forsytów odziedziczyła ich nieubłagany instynkt posiadania i ich cyniczną świadomość celów osobistych w życiu. Jak niegdyś Soames się załamał, gdy forsytowską doktrynę własności chciał zastosować do pożycia małżeńskiego z nieujarzmioną osobowością uroczej Ireny, tak teraz załamuje się Fleur, gdy gwałtem niemal zdobywa sobie na kochanka owego syna Ireny, który był jej pierwszą miłością. Jak wtedy pozorne zwycięstwo Soames'a, tak teraz pozorne zwycięstwo Fleur okazuje się pyrrhusowem i krótkotrwałem: Jon, pełen skruchy, powraca do swej łagodnej i kochającej amerykańskiej żony i otrzymuje jej przebaczenie. Fleur, urażona śmiertelnie w swej dotychczasowej zuchwałej pewności siebie, przy łożu konającego ojca obiecuje jak mała dziewczynka, że „będzie dobrą". To jedyne i bardzo urywkowe echo tej samej nadziei, która w równie urywkowych słowach była wyrażona w zakończeniu *Forsyte Saga:* nadziei, opartej na instynkcie domatorskim człowieka jako twórczym pierwiastku odbudowy świata.

7.

Poza tą ideową jednością, jaką cyklowi *A Modern Comedy* nadaje dramat osobisty Fleur, roztacza się w nim przed nami prawdziwy kalejdoskop ciągłych przemian w świecie powojennym, pełnym fermentu i chaosu.

Spekulacje giełdowe na tle inflacji marki niemieckiej, dramatyczne walne zebranie spółki akcyjnej, debaty polityków nad problemami reformy społecznej, skandaliczna rozprawa sądowa o oszczerstwo, strajk generalny r. 1926 — oto tylko niektóre próby tej pogoni scen wysoce znamiennych dla epoki. Typowym przykładem dezorjentacji i bezradności moralnej tego pokolenia, które raz na zawsze wytrąciła z równowagi wojna, jest szlachetny młody Michał Mont, małżonek Fleur. Bez powodzenia szuka drogi od starej bezczynności szlacheckiej do stałej pracy mieszczańskiej przez udział w prowadzeniu firmy wydawniczej; bez praktycznego rezultatu jako młody polityk daje się ponosić entuzjazmowi dla dość utopijnego programu reformy społecznej („foggartyzmu"); bez planu i zasady też praktykuje dorywczą filantropję w stosunku do żałosnych wykolejeńców życiowych, ofiar dzisiejszego stanu naszego ustroju społecznego.

Sam ten ustrój, jeżeli ustrojem nazwać można stan tak płynny — przeciwstawia czytelnik w myśli temu obrazowi mieszczańskiego świata XIX wieku, jaki dała nam *Forsyte Saga.* Kontrast jest istotnie zadziwiająco głęboki: nie ostał się żaden z trzech filarów, na których tak niewzruszenie spoczywał tamten świat. Filarami temi były własność, moralność i rodzina. Własność, dawno już w rdzeniu chora, jak widzieliśmy, przez mieszczańskie nadużywanie jej zasady, teraz gwałtownie zmienia się w coś zgoła odmiennego przy dzisiejszej ewolucji ustawodawstwa społecznego i finansowej polityki Państwa. Moralność, także chora już w dawnej erze przez obłudę i doktrynerstwo, rozpływa się w wirze powo-

jennej niestałości, niepewności i względności wszystkiego. Wreszcie rodzina, już w dawnej erze wywołująca bunty i protesty jednostek przez bezlitosny rygor swej solidarności, teraz przestaje mieć dawną władzę i dawne znaczenie: zamiast tak licznych w *Forsyte Saga* zebrań i uroczystości rodzinnych, oglądamy teraz jedno pasmo zebrań i zabaw towarzyskich; a zamiast tych rodzin dawnego autoramentu, u których, jak u starych Forsytów, dziesięcioro dzieci nie bywało zjawiskiem niezwykłem, mamy teraz przed oczyma stadła bezdzietne lub o jednem dziecku, jak Fleur i Michał.

Musielibyśmy wyjść daleko poza ramy tematu, gdybyśmy tu chcieli rozważać, czy Galsworthy nie poświęcił do pewnego stopnia prawdy życiowej dla efektu artystycznego tego uderzającego kontrastu między dwoma światami; czy w szczególności nie okazał za wiele stronniczości a za mało sympatji w kreśleniu tej młodzieży powojennej, której Fleur u niego bądź co bądź jest przedstawicielką. Wystarczy stwierdzić, że ukazał nam bogatą młodzież stołeczną, u której zamęt w głowie wytworzyła literatura i sztuka ekspresjonistyczna, a anarchję moralną — brak celów praktycznych w rozbawionem życiu. Są w Anglji dzisiejszej miljonowe masy młodzieży innej, którą twarde konieczności ekonomiczne świata powojennego zrobiły życiowo poradniejszą a społecznie bardziej demokratyczną od jej ojców, która przez intensywniejszą od czasu wojny styczność ze światem kontynentalnej Europy stała się intelektualnie daleko ruchliwszą od Anglików wczorajszych, która wreszcie pod względem moralnym przy brutalnej nieraz szczerości i niebywałej swobodzie form w samej ideowej treści wznosi się niejednokrotnie na poziom tragicznego heroizmu.

Sam Galsworthy zresztą, jakby chciał zaznaczyć względność wszystkich swych uogólnień, dorzucił w ostatnich swych latach do dawnej swej trylogji tomik małych opowiadań o różnych starych Forsytach — *On Forsyte 'Change*. W rozkosznych obrazkach z biedermaierowskiej młodości różnych znanych nam z *Forsyte Saga* ciotek, wujów i stryjów dowiadujemy się tutaj przeważnie o najdziwniejszych miłosnych przeżyciach, ba, eskapadach i przygodach ich młodych lat; widzimy, że w życiu prawie każdego, a szczególnie każdej, były momenty uczuciowego buntu przeciw społecznym i moralnym kanonom forsytyzmu, i że nieśli przez swe stateczne życie późniejsze ukryte głęboko przed okiem ludzkiem błogie wspomnienia tych młodocianych uniesień. Z temi to staroświeckiemi romansikami raczej niż z poważnemi scenami samej trylogji forsytowskiej należy właściwie zestawiać burzliwe sceny z życia erotycznego młodzieży powojennej w *Modern Comedy;* a przy takiem zestawieniu nie mogą nie wpaść w oko rysy podobieństwa mimo odległości blisko stu lat i całej ogromnej różnicy w akcesorjach i zwyczajach. Wielki historyk socjalny ani sam nie zapomniał ani nam zapomnieć nie dał o fundamentalnej i odwiecznej jedności natury ludzkiej.

8.

Po dwóch trylogjach, na które rozciągnęła się *Forsyte Saga,* danem było autorowi pod koniec życia ukończyć jeszcze trzecią, złożoną z powieści *Maid in Waiting, Flowering Wilderness* i *Over the River* (1931—3). Łączą się one z *Forsyte Saga* przez kilka przeniesionych stamtąd figur; ogółem jednak poruszamy się tu w innem środowisku społecznem. Gdy w pierwszym cyklu *Forsyte Saga* zobrazowane były z epickim objektywizmem dojrzałego wieku męskiego zalety i wady angielskiego mieszczaństwa XIX stulecia; gdy w *Modern Comedy* już ze stronniczością starszych lat przedstawione zostały te głębokie przemiany, jakim uległa owa klasa w dzisiejszem jej młodem pokoleniu, to w ostatniej trylogji z elegijnym liryzmem, właściwym jeszcze późniejszemu wiekowi, nakreślony jest obraz tego nieuchronnie ginącego świata ziemiańskiego, który niegdyś wyłącznie dostarczał Anglji jej elity rządzącej. Klasę tę reprezentuje tu stara szlachecka rodzina Charwellów, osiadła w rolniczej Anglji południowej. Głową rodziny jest czcigodny, podupadły majątkowo, emerytowany generał Charwell, a wspólną bohaterką wszystkich trzech powieści jego najstarsza córka Dinny. Ta postać z woli autora jest doskonałą przedstawicielką nietylko rasowego piękna, ogłady towarzyskiej i wysokiej kultury umysłowej swej warstwy społecznej, ale także jej zalet moralnych. W ciężkich doświadczeniach, przez które przechodzi w ciągu trylogji, Dinny kosztem cierpień

i najcięższych ofiar osobistych niezłomnie i niezawodnie stoi na straży tego ideału honoru rodzinnego i godności stanowej, które od wieków czyniły z ludzi jej klasy najcenniejszych obywateli kraju i najrzetelniejszych sług Państwa. W pierwszej powieści Dinny staje się duszą akcji ratowniczej, mającej ocalić jej brata, który na ekspedycji podzwrotnikowej, skarciwszy boliwjańskiego poganiacza mułów za znęcanie się nad zwierzętami, w obronie osobistej przed jego nożem położył go trupem. Dinny doprowadza do uwolnienia brata, ale musi w trakcie tej sprawy odrzucić rękę szlachetnego Amerykanina Hallorsena, przywódcy owej ekspedycji. Daleko boleśniejsze przejścia czekają ją w części drugiej. Wchodzi w jej życie prawdziwie wielka miłość, ale jej przedmiotem jest poeta-ekscentryk Wilfrid Desert, który po nieszczęśliwej miłości do Fleur z *Modern Comedy* błąkał się długo po Wschodzie i w ciągu tych wędrówek, jak się okazuje, kiedyś na pustyni pod groźbą pistoletu arabskiego przeszedł na mahometanizm. Desertowi grozi „śmierć cywilna“ w Anglji, — nie za to, że jakoby stchórzył, — bo w odwagę byłego oficera frontowego wszyscy wierzą, — ani nawet za to, że zaparł się wiary ojców, — bo wszyscy wiedzą, że sam tej wiary naprawdę już nie posiadał, — ale za to, że przez swój postępek, rozniesiony przez Famę po wszystkich bazarach Wschodu, obniżył powagę Europejczyka i Anglika w oczach ras kolorowych. Dinny próbuje buntować się przeciw nieubłaganemu kodeksowi etyki rasowej i klasowej; ale w końcu mu się poddaje, taksamo jak poddaje

mu się jej ukochany, skazując się sam na banicję w najdalsze strony Wschodu, gdzie ginie. Dinny z głęboko zranionem sercem musi w części trzeciej znowu zdobywać się na męstwo, by stać wiernie u boku siostry, która idąc za głosem serca, zrywa z brutalnym mężem i staje się bohaterką sensacyjnej sprawy rozwodowej. Za ten ostatni wysiłek wierności dla rodziny Dinny w końcu wynagrodzona jest ręką godnego człowieka, którą przyjmuje, choć dni wielkich uczuć dla niej minęły.

Do powieści ilustrujących tak pięknie, ale tak stanowczo jednostronnie rycerskie ideały życiowe dawnej elity angielskiej, przystępujemy z pewnem uprzedzeniem, przygotowani na różne objawy starczego wyczerpania natchnień. Okazuje się jednak, że mowy o tem być nie może. Wypada nam raczej podziwiać ostatni wspaniały rozbłysk epickiego genjuszu Galsworthy'ego w samym zachodzie słońca jego dni. Olśniewa nas nietylko łatwość, swoboda i potoczystość dialogu i opowiadania, — to owoc długoletniej wprawy pisarskiej, — ale przedewszystkiem bogactwo inwencji, obfitość figur i scen. Czy to będą liczni członkowie rodziny Charwellów — jak szlachetny proboszcz-społecznik w ubogiej dzielnicy Londynu, lub uczony a dobrotliwy kustosz muzeum przyrodniczego, — czy niezapomniane figury epizodyczne, jak nieszczęsny obłąkaniec-recydywista, co instynktownie kończy swój tragiczny żywot w wiejskich stronach rodzinnych, — wszyscy poruszają się przed naszemi oczyma z doskonałą plastyką i naturalną ekspresją. Niemniej podziwu godną jest barwność i różnorodność obrazów zbiorowych z życia społecznego i towarzyskiego. Czy to będzie zebranie rodzinne u łoża śmierci dostojnego biskupa Charwella w powieści pierwszej, czy posiedzenie zarządu klubu londyńskiego w drugiej, czy wreszcie rozprawa rozwodowa w sądzie w trzeciej, — wszystko tchnie pełnią życia i godne jest porównania z najlepszemi kartami *Forsyte Saga*. Zaś jako właściwość tam prawie wcale nie spotykaną, jako orzeźwiającą nowość w dziele starego mistrza, spotykamy tu obfitszą niż gdziekolwiek u Galsworthy'ego, stałą domieszkę h u m o r u. Wyrazicielką jego jest uboczna zupełnie w *Modern Comedy*, a tu na front wysunięta postać pani Emilji, małżonki starego Monta, teściowej Fleur. Jej rozkoszne dialogi z mężem towarzyszą ważniejszym momentom akcji wszystkich trzech powieści jakby chór w dramacie klasycznym. Nonsensownością swych niespodzianych przeskoków i skojarzeń myślowych lady Emily dorównuje przysłowiowej pani Nickleby u Dickensa, albo staremu księciu w *Magji* Chestertona; a tkwiącą na dnie tych niedorzeczności dobrotliwą mądrością życiową przewyższa ich oboje. Niewątpliwie zakończył Galsworthy karjerę powieściopisarską w pełni mistrzostwa w swej sztuce.

9.

Już we wczesnym okresie swej świetności literackiej zapragnął Galsworthy, obok powieściopisarskich, także laurów poety dramatycznego. Z jednej

strony może powodzenie pierwszej wielkiej powieści forsytowskiej, z drugiej triumfy sztuk Bernarda Shaw na scenie *Court Theatre* pod dyrekcją Granville-Barkera skłoniły Galsworthy'ego w roku 1906 popróbować sił w dramacie. Wystąpił z pierwszą swą sztuką (jedną z najsilniejszych), *The Silver Box;* zachęcony jej sukcesem, jął pisać dalsze; po pewnych niepowodzeniach przed samą wojną i w ciągu wojny doczekał się nowych sukcesów scenicznych po wojnie, i w rezultacie jego dorobek dramatyczny, złożony z przeszło dwudziestu utworów, przedstawia się okazale i co do rozmiarów i co do wartości. Są nawet krytycy w Anglji, którzy wyżej stawiali Galsworthy'ego-dramaturga od Galsworthy'ego-powieściopisarza. Z tą oceną nie-Anglikowi równie trudno się zgodzić jak z entuzjazmem niektórych Anglików dla powieści miłosnych Galsworthy'ego *The Dark Flower* i *Beyond*. Twierdzą angielscy wielbiciele jego twórczości dramatycznej, że sama forma dramatyczna zmuszała go do zwartości i stanowczości charakterystyki i chroniła od tego relatywizmu myśli i sądu, który czasem szkodzi wyrazistości artystycznej i ideowej jego powieści. Jest w tem niewątpliwie coś prawdy; z drugiej strony jednak podnieść należy, że jeżeli już w powieściach czasem zapatrzenie się w obraz świata społecznego bierze górę nad weną narratorską i wkrada się powiew nudy, to w dramatach skłonność Galsworthy'ego do przewagi obserwacji i opisu nad fabułą daje się uczuć jeszcze daleko dotkliwiej. Słusznie nazwano Galsworthy'ego dramaturgiem przedewszystkiem sytuacyjnym. Jak

w swej *Forsyte Saga,* tak i w dramatach zazwyczaj grupuje działające siły w dwa skontrastowane obozy, starannie rejestruje plusy i minusy po każdej stronie, a scharakteryzowanym w ten sposób grupom każe nietyle działać, ile prezentować czytelnikowi czy widzowi pewien stan rzeczy, którego ocenę już jemu samemu pozostawia. Sam autor starannie unika wszelkiej wyraźnej tendencji, a nawet zabarwiania figur swych dramatów na biało lub czarno; bo, jak mówi w jednej ze swych rozprawek teoretycznych, autor winien ze swemi postaciami „postępować jak gentleman, uwzględniając jak najdelikatniej wszystkie motywy, co niemi poruszają". Nie zna takich gentlemańskich względów dla swoich figur Bernard Shaw, posługując się niemi często bez ceremonji tylko dla wypowiadania własnych opinij. Subtelniejszy od niego bez porównania Galsworthy nie czyni tego nigdy bezpośrednio; ale i jego sztuce dramatycznej całkiem obce nie są pewne tezy i morały społeczne. W rezultacie i jego sztuki, podobnie jak sztuki Bernarda Shaw, często mają charakter raczej publicystyczny niż dramatyczny: są w nich szeregi dyskusyj nad ważnemi zagadnieniami,— dyskusyj zawsze ciekawych i głębokich,— ale niedostaje siły uczuciowej w nastawieniu autora, która udzielałaby się nieprzeparcie widzowi, i brak też ożywionej akcji. Tam zaś, gdzie Galsworthy, świadom tych swych niedostatków, stara się o większe ożywienie fabuły dramatycznej — co czyni szczególnie w dramatach powojennych, — tam popada miejscami w efekty melodramatyczne, przypominające drama-

turgję kinematografu. Do jaskrawej tendencyjności jednak, chociaż taka byłaby mu mogła zyskać poklask tej czy owej części audytorjum, nie zniża się nigdy i bezstronności w charakterystyce zawsze przestrzega. W rezultacie stworzył dzieła dramatyczne, które przez silne postawienie ważnych zagadnień społecznych niejednokrotnie głęboko oddziałały na opinję publiczną i pozostają, taksamo jak jego powieści, pierwszorzędnemi źródłami do socjalnej i moralnej historji Anglji jego wieku; ale dla rozwoju literatury dramatycznej mimo swych wysokich zalet formy i treści epokowego znaczenia nie miały.

Jest rzeczą charakterystyczną, że Galsworthy, kształcony na prawnika, z upodobaniem w dialogach swych sztuk waży wszystkie *pro* i *contra* dwóch przeciwstawionych sobie zasad, spraw i grup, jak w argumentacjach na rozprawie sądowej, i lubi to prawnicze ujęcie rzeczy, nawet gdy o prawne zagadnienia nie chodzi. W wielu jego dziełach dramatycznych zresztą same problemy istotnie mają prawniczą postać, a rozprawy sądowe, z długiemi nieraz mowami oskarżycielskiemi i obrończemi, po wszelkiej formie na scenie się odbywają. Tak we wspomnianej już, pierwszej jego sztuce *The Silver Box* („Srebrna papierośnica"). We wstrząsający naprawdę sposób przedstawił w niej Galsworthy — jak przed nim już Dickens i inni pisarze XIX wieku, — jak rażąco różny bywa w nowoczesnym ustroju społecznym wymiar sprawiedliwości w stosunku do ubogich a do bogatych. Bogaty panicz, syn posła do

parlamentu, i bezrobotny proletarjusz, mąż posługaczki w tym bogatym domu, obaj w stanie pijanym jednej i tej samej nocy, jeden po drugim, przywłaszczyli sobie przedmioty wartościowe; ale paniczowi uchodzi to bezkarnie, a robotnik idzie na miesiąc do więzienia i żona jego traci pracę. Nic dziwnego, że oburzona ofiara tej nierówności po ogłoszeniu wyroku rzuca sędziemu w twarz słowa: „To nazywacie sprawiedliwością?"

To samo słowo „Sprawiedliwość" z akcentem krytycznej ironji rozbrzmiewa w samym tytule jednego z najbliższych dramatów Galsworthy'ego: *Justice* (1910). Tutaj przedmiotem jest jedna specyficzna bolączka w zakresie owego upośledzenia ubogich przez system prawny, mianowicie niedostępność dla nich rozwodów wskutek wysokich kosztów angielskiego postępowania sądowego — rzecz również już kiedyś piętnowana przez Dickensa (w powieści *Hard Times*). Zarazem ukazany został w całej jego drakońskiej srogości staroświecki angielski reżim więzienny, przy którym nawet humanitarne wysiłki pojedynczych przedstawicieli władzy nad polepszeniem doli więźnia wniwecz się obracać musiały. W tym jednym wypadku mógł się nawet Galsworthy pochlubić wynikiem praktycznym swych literackich usiłowań: bo istotnie po jego sztuce dokonało się złagodzenie i ulepszenie porządków więziennych w Anglji.

10.

Od dziedziny prawa zwracamy się ku dziedzinie naczelnego zagadnienia społecznego naszych dni w jednym z najpotężniejszych utworów dramatycznych Galsworthy'ego: *Strife* (1909).

„Walka", zapowiedziana w tytule, to oczywiście walka między robotnikami a pracodawcami. Otrzymujemy obraz strajku w jakiejś walijskiej fabryce blachy cynowej. Tłum robotniczy ukazuje się nam jako zbiorowy aktor na scenie, podobnie jak w „Tkaczach" Hauptmanna, tylko umiejętniej upstrzony barwnemi plamami pojedynczych wybitniejszych indywidualności. Z drugiej strony, jako reprezentacja kapitału, stoi grupa członków Rady Nadzorczej przedsiębiorstwa, również subtelnie zróżniczkowanych. W pośrodku między grupami porusza się obrotny funkcjonarjusz Związku Zawodowego, typowy dyplomata organizacji robotniczej, który też w końcu konflikt do pojednawczego zakończenia doprowadza. Ale nie on bynajmniej jest bohaterem sztuki: na front jako najwypuklejsze postaci wybijają się po obu stronach nieprzejednani przywódcy, zdecydowani walczyć do ostatka: po stronie przedsiębiorców stary prezes Rady Nadzorczej, niegdyś twórca przedsiębiorstwa, James Anthony, po stronie robotników świetny mowca i szlachetny ideowiec, Dawid Roberts. Właśnie dla obu tych najtęższych i najszacowniejszych postaci walka przynosi klęskę osobistą. Roberts traci chorą żonę jako ofiarę nędzy strajkowej, a Anthony traci swój fotel prezesowski, gdy się do ostatka opiera kompromisowemu załatwieniu sprawy i zostaje przegłosowany przez całą resztę Rady, nie wyłączając własnego syna. Wbrew niezłomnej woli do walki, w której trwają i on i Roberts, dochodzi do skutku kompromis, i to— o ironjo! — kompromis na tychsamych warunkach, które już były zredagowane przez sekretarzy obu stron w samej chwili wybuchu strajku. A zatem cała walka, z jej wysiłkami, stratami materjalnemi i cierpieniami ludzkiemi, była niepotrzebną! Dwaj protagoniści, obaj pobici i obaj w końcu tragicznie odosobnieni, w milczeniu składają sobie ukłon wzajemnego szacunku. Tu wyjątkowo ukazuje się nam na scenie prawdziwa wielkość tragiczna, zjawisko zresztą u Galsworthy'ego rzadkie właśnie z powodu jego starannego realizmu i skrupulatnego poszanowania dla indywidualności stworzonych figur. W całej zaś sztuce bezstronność naszego autora w zobrazowaniu walk i przemian społecznych wznosi się do poziomu bodaj wyższego niż gdziekolwiek indziej w jego twórczości dramatycznej, i to przy pełnem i głębokiem zrozumieniu stanowiska obu walczących obozów z całem bogactwem motywów psychologicznych i okoliczności faktycznych. A w zakończeniu sprawy po mistrzowsku zaiste skontrastowany jest idealizm walki, wyrażony przez obu przywódców, z realizmem konieczności życiowych, przemawiającym z pośród szeregów po obu stronach.

Strife należy chyba uznać za koronę twórczości dramatycznej Galsworthy'ego. Na niektórych dziełach następnych znać pewne osłabienie natchnienia,

objawiające się już choćby w ten sposób, że co do tematu są replikami powieści Galsworthy'ego. A więc w dramacie *The Eldest Son* (1909) oddychamy, jak w powieści *The Country House,* atmosferą ultra-konserwatywnego dworu ziemiańskiego, a w samej akcji powtarza się temat pierwocin dramatycznych autora, *The Silver Box* — mianowicie nierówność społeczna w wymiarze sprawiedliwości: to samo przewinienie — uwiedzenie dziewczęcia — traktowane jest zgoła inaczej, gdy popełnia je panicz z dworu, a inaczej, gdy popełnia je gajowy. Poruszony jest także w tej sztuce temat niezrozumienia między rodzicami a dziećmi — temat u Galsworthy'ego nierzadki, przedstawiony np. także w dramacie *Joy* (1907) na przykładzie stosunku matki do córki; wznowiony on jest w powojennej sztuce *A Family Man.* Tam znowuż na nowo także podjęty jest temat społecznego upośledzenia kobiet, traktowany już w silnej formie w przedwojennej sztuce Galsworthy'ego *The Fugitive* (1913). W sztuce tej kobieta z towarzystwa, uciekająca z pod władzy tyrańskiego męża, jak Irena od Soames'a w *Forsyte Saga,* potem przez dezercję niegodnego kochanka wepchnięta jest na drogę prostytucji i cofa się z niej w ostatniej chwili przez samobójstwo: obraz tego tragicznego losu kobiecego czyni istotnie wstrząsające wrażenie. Jeżeli natomiast w innej wspomnianej już sztuce przedwojennej, *The Eldest Son,* bohaterka w daleko mniej tragicznej sytuacji, skrępowana konwenansami społecznemi swego otoczenia, woła: „Wolałabym być szeregowcem w wojsku niemieckiem niż kobietą", to akcenty takie brzmią już dziś jak echa z epoki minionej.

11.

Jak widzimy, powtórzeń motywów i idei w twórczości dramatycznej Galsworthy'ego nie brak; jednem z najznamienniejszych może jest, że w znakomitej komedji satyrycznej *The Pigeon* (1912) spotykamy na nowo naszego dawnego znajomego, rezonującego włóczęgę francuskiego Ferrand'a z powieści *The Island Pharisees.* Należy on tu do trójki wykolejeńców, co eksploatują dobroć wymienionego w tytule „gołębiego serca". Serce to nosi w swem łonie szlachetny a niezdarny stary artysta, kreślony z lekką ironją, ale z widocznym sentymentem. Przeciwstawioną mu jest niesympatyczna grupa trzech doktrynerów filantropijnych, pastora, profesora i prawnika. Czemu z dwojga autor przypisuje ostatecznie głębszą wartość moralną, ich bezwzględnej logice i sprawności w działaniu, czy niezdarnej dobroci starego artysty, to niedwuznacznie wypowiada Ferrand, gdy mówi: *„Monsieur,* pan jeden nam, beznadziejnym jednostkom, naprawdę coś dobrego wyświadczyć może", — a kiedy jego interlokutor wtrąca: „Ależ ja sam jestem beznadziejny!" odpowiada mu: *„Monsieur,* właśnie dlatego! Pan nas rozumie i przez to wzrusza nas do głębi serca... Tamci panowie ze swojemi teorjami mogą oczyścić nasze ciało i okiełznać nasze przyzwyczajenia; to daje zadowolenie ich zmysłowi estetycznemu i budzi w nich po-

czucie, że są ważni dla społeczeństwa. Ale dusz naszych tknąć nie mogą, bo nas nigdy nie zrozumią".

Artysta rozumie biedaków, i to jego zrozumienie czasem niewątpliwie góruje w swej logice nad logiką porządku społecznego; gdy np. srogość prawa angielskiego, traktującego do dziś dnia samobójstwo jako zbrodnię, karze więzieniem zrozpaczoną bezdomną kobietę, co chciała rzucić się do rzeki, człowiek o gołębiem sercu słusznie się oburza na bezsensowność takiego postępowania z kobietą, na której życiu przecież nikomu na świecie nie zależy.

Ogółem jednak filantropja „gołębiego serca" jest równie bezradna i bezowocna, jak filantropja Sheltona w powieści *The Island Pharisees*. Z pomiędzy trójki wyrzutków, co tę filantropję wyzyskują, a trójki pedantów, co ją chcą zreformować, bezskutecznie usiłuje wyrwać dobrodusznego ojca rezolutna córka, trzeźwa i samodzielna nowoczesna panna; i na jej walce z temi żywiołami głównie polega dramatyczny interes sztuki, przechodzący miejscami w kapitalny komizm.

Śmieszną a rozrzewniającą postać osaczonego filantropa powtórzył Galsworthy w innej swej sztuce, *Windows* (1922), jakby pragnąc podkreślić, że sam w sobie czuje tę miękkość serca, z której sobie podrwiwa, ale której ostatecznie głębszą słuszność przyznaje. Tłem tym razem jest najczystsza dulszczyzna, bo nawet romans syna domu ze służącą spotykamy w podobnej formie jak u Zapolskiej; a komentarze do akcji, jak chór w tragedji greckiej, wygłasza filozoficznie usposobiony człowiek z ludu,

który przychodzi myć okna w mieszkaniu; naturalnie uwagi jego nie są bynajmniej w zgodzie z abstrakcyjnym sentymentalizmem pana domu.

Największe powodzenia czysto teatralne zyskał sobie Galsworthy przez dwa ze swych ostatnich dzieł dramatycznych powojennej daty. W pierwszem z nich, *The Skin Game* (1920), podobnie jak później w cyklu powieści *A Modern Comedy*, spotykają się oko w oko dwie stare klasy społeczne — szlachta i mieszczaństwo; ale tutaj tylko po to, by obie ulec głębokiej kompromitacji. Wzbogacona rodzina fabrykanta z północnej Anglji wkupuje się w stan ziemiański w okręgu rolniczym na południu i ze snobistycznem natręctwem usiłuje wejść w stosunki towarzyskie ze szlachtą okoliczną; z drugiej strony towarzystwo szlacheckie wypiera tych intruzów sposobami, które nietylko nic szlacheckiego, ale zgoła nic szlachetnego w sobie nie mają; tak że z zestawienia dwóch światów wynosimy tym razem tylko smutne wrażenie: *Ambo meliores* — jedni warci drugich!

Podobne *ambo meliores* stanowi bilans moralny głośnej i efektownej, ale miejscami już mocno melodramatycznej, ostatniej sztuki Galsworthy'ego *Loyalties*. Podczas pobytu licznego grona gości w rezydencji bogatych państwa jeden z gości, zdemobilizowany oficer, dekorowany na wojnie za waleczność, a obecnie uwikłany w kłopoty pieniężne, kradnie znaczną sumę z pokoju drugiego gościa, znakomitego młodego adwokata, który jest żydem. W dalszym przebiegu sztuki poszkodowany adwokat stop-

niowo traci sympatje widza przez shylockowską zawziętość, z jaką dochodzi swych praw aż do zupełnego towarzyskiego ostracyzmu swego przeciwnika; z drugiej zaś strony przestępny oficer sympatyj tych bynajmniej nie odzyskuje, aż wreszcie ostatecznie zmywa plamę na honorze własną krwią, popełniając samobójstwo. Obaj antagoniści ukazani nam są w stanie zupełnego oplątania przez konwenanse i tradycje klas i grup społecznych, do których należą: u żadnego z nich prawdziwy charakter z tej sieci form wyrwać się nie może. Znowu więc widowisko zmagań jednostki ze sztywnością ustroju społecznego, — widowisko tak dobrze nam znane z wcześniejszych powieści Galsworthy'ego.

Rzucając wstecz okiem na całokształt dramatycznego dorobku Galsworthy'ego, powiedzieć trzeba, że chociaż jego sztuki w dziejach dramatu jako gatunku literackiego niczem przełomowem się nie zaznaczają, a ich treść ideowa niczem istotnem od treści jego utworów powieściowych się nie różni, jednak właśnie przez tę treść ideową, przez poważne i szlachetne ujmowanie doniosłych zagadnień społecznych, jego twórczość dramatyczna zajmuje pamiętne stanowisko w dziejach teatru angielskiego. Tylko ten, kto rzeczywiście poznał na przykładach całą bezmyślną płaskość i cały tandetny konwencjonalizm teatru angielskiego ery wiktorjańskiej, potrafi należycie ocenić, jak bardzo utwory Galsworthy'ego z ich dostojeństwem ideologicznem, głębią myślową, dobrym smakiem w stylu, nienaganną budową akcji, starannie wycyzelowaną charakterystyką osób i wirtuozyjną często techniką dialogu przyczyniły się do podniesienia teatru w ojczyźnie Shakespeare'a z jego głębokiego upadku, i na jak wysoki poziom ten teatr znowu podniosły.

12.

Niepodobna wchodzić w tym przeglądzie ważniejszych momentów twórczości Galsworthy'ego także jeszcze w rozbiór szczegółowy tych tomików mistrzowskich nieraz krótkich nowel i szkiców, któremi znaczą się różne etapy jego drogi (*A Man of Devon,* 1901; *A Motley,* 1910; *A Sheaf,* 1916; *Caravan,* 1928, i inne). Niepodobna też rozwodzić się nad licznemi jego rozprawkami i studjami krytycznemi, często znakomicie oświetlającemi zasadnicze problemy sztuki literackiej lub uzupełniającemi obraz przemian społecznych, dany w *Forsyte Saga,* albo też wyjaśniającemi genezę i podłoże psychiczne własnych dzieł autora.

Przez ostatnie dziesięć lat żywota, od ukończenia *Forsyte Saga,* stał Galsworthy u szczytu sławy już nietylko angielskiej, ale światowej. Szlachectwa nie przyjął (może dlatego, że Lloyd-George je spospolitował przez sprzedaż tytułów), ale był doktorem honorowym siedmiu uniwersytetów — pośród nich obu prastarych wszechnic angielskich, Oxfordu i Cambridge —, a pod koniec życia otrzymał najwyższe angielskie odznaczenie, nadawane literatom i artystom: „Order Zasługi" (*O. M.*). Koroną uznania

międzynarodowego stała się wreszcie nagroda Nobla, nadana mu w r. 1932.

Znany czytelnikom całego świata, Galsworthy sam także losami całego świata, a nietylko własnego narodu, w ciężkim powojennym okresie szczerze się przejmował. Jeżeli już w pierwszych miesiącach wojny samej miał odwagę przeciwstawiać się rozkrzyczanemu fanatyzmowi nacjonalistycznemu w swej sztuce *Mob,* to tem głębiej wśród chaosu powojennego czuje potrzebę pojednawczego międzynarodowego myślenia. Pod tem właśnie hasłem — *International Thought* — zwraca się już w r. 1923 przez kolumny *Times* do elity naukowej, gospodarczej i publicystycznej całego świata, by się połączyła w oporze przeciwko wszelkim przyszłym zakusom wojennym egoizmów narodowych. A stanąwszy w tym samy czasie na czele młodego zrzeszenia literackiego, znanego pod nazwą PEN-Klubu, przez swą powagę osobistą i przez niestrudzony udział w jego kongresach międzynarodowych po różnych stolicach Europy niemało się przyczynił do zbliżenia między sobą pisarzy wszystkich krajów cywilizowanych i do zużytkowania ich talentu i siły moralnej na cele porozumienia i pokoju między narodami.

Mimo że ta działalność uczyniła Galsworthy'ego popularniejszym niż kiedykolwiek w całym świecie, nie brakło zaraz po jego śmierci, a nawet już za życia, głosów stwierdzających, że jest pisarzem starej daty i że się przeżył. Sam Galsworthy tłumaczył to w przedmowie do zbiorowego wydania swych dzieł w ten sposób, że należał do pokolenia pisarzy budzących sumienie społeczeństwa po dogmatycznej pewności siebie ery mieszczańskiej, zaś młodsze od niego pokolenie uważa głos sumienia społecznego w literaturze za „nudziarstwo" i dba tylko o jak najswobodniejsze osobiste wypowiedzenie się.

Niemal to samo mieli na myśli ci krytycy, co dowodzili, że taktowna rezerwa, cechująca sposób pisania Galsworthy'ego, już nie jest w duchu dzisiejszej Anglji, która stała się bardziej ekspansywną. Pokrewną wreszcie opinję wyraził w swym nekrologu Galsworthy'ego znakomity czeski dramaturg i essayista Karol Čapek, dowodząc, że dyskretna i dystyngowana jego sztuka nie może odpowiadać wielkim demokracjom dzisiejszym, żyjącym wśród hałasu, pośpiechu, ilościowego raczej niż jakościowego myślenia, drastycznych haseł reformatorskich i tłumienia indywidualności na korzyść życia zbiorowego.

13.

Wszystko to tylko znaczy, że o Galsworthym już dziś wolno i należy myśleć jako o postaci historycznej i historyczną do niego przykładać miarę. Gdy zaś do szeregu postaci historycznych wstawić go usiłujemy, narzuca nam się odrazu porównanie z Dickensem, tym największym społecznikiem wśród powieściopisarzy ery poprzedniej. Zbliża Galsworthy'ego do Dickensa przedewszystkiem jego głęboka litość dla wszelkiego cierpienia ludzkiego, pełne miłości zainteresowanie dla natury ludzkiej w najdrobniejszych jej przejawach i widoczne przeświadczenie

o wyższości czystego ducha miłości nad wszelką systematyczną reformą społeczną czy polityczną. O ile jednak Galsworthy podobny bywa czasem do Dickensa przez skłonność do sentymentalizmu a nawet do melodramatu, o tyle nie może zdobyć się na jego rezolutny optymizm: obcą też naogół mu jest ta słoneczna sfera humoru, w której u Dickensa wciąż się poruszamy. Wykwintny dowcip, którego Galsworthy'emu nie brak, jego subtelna ironja, a nadewszystko owa przenikliwa bezstronność psychologiczna, dzięki której niema u niego figur ani całkiem białych ani całkiem czarnych, wszystko to przypomina już nie Dickensa, lecz raczej jego rówieśnika i rywala Thackeray'a. Jak Thackeray, tak i Galsworthy typowo reprezentuje w literaturze to, co się w życiu społecznem Anglji nazywa „wyższą klasą średnią", gdy Dickens jest równie typowym, a raczej, powiedzmy, prawdziwie królewskim przedstawicielem „niższej klasy średniej".

Innych i międzynarodowych już porównań szukać musimy, gdy bierzemy pod uwagę rodzaj literacki i treść największego z dzieł Galsworthy'ego. *Forsyte Saga* stawia go w rzędzie tych wielkich kronikarzy społecznych w literaturze, którzy całą jedną dziejową fazę życia narodu przedstawiali na przykładzie powieściowych dziejów jednej rodziny. Prototyp w tej dziedzinie stworzył we Francji Zola przez swój rozległy cykl *Les Rougon-Macquart,* jakże daleki jednak w swej zapalczywej tendencyjności i w materjaliźmie swych obrazów środowiskowych od bezstronności i delikatnego psychologizmu Gals-

worthy'ego! Za Zolą poszedł Tomasz Mann, kreśląc w *Buddenbrooks* historję rozkwitu i upadku rodziny kupieckiej w nowoczesnych Niemczech. Z tem arcydziełem epopeja forsytowska ma już daleko więcej punktów stycznych; wystarczy przypomnieć małżeństwo konsula Tomasza Buddenbrooka z tajemniczą pięknością holenderską, tak dziwnie podobne do niedobranego małżeństwa między Soames'em Forsyte a Ireną. Ale o wieleż znowu rozległością i rozmaitością obrazu, wielkością całego przedmiotu przewyższa niemiecką kronikę rodzinną Manna angielska kronika rodzinna Galsworthy'ego! Nie jesteśmy tu przecież w zapadłej staroświeckiej Lubece; jesteśmy w Londynie, który w XIX w. stał się sercem spraw gospodarczych świata całego, będąc zarazem stolicą Imperjum, rozrzuconego po wszystkich pięciu częściach globu naszego. A jeżeli sobie przypomnimy, że z tego samego wiktorjańskiego Londynu, z Londynu Forsytów, poszły w świat i arcydzieła dziejopisarskie Macaulay'a i Carlyle'a, i myśli przyrodnicze Darwina, i poezje Tennysona i Browninga, i ewangelja piękna Ruskina i Morrisa, i filozofja Milla i Spencera, i tyle innych z największych rzeczy w kulturze XIX wieku, to z radosnym zaiste podziwem stoimy wobec dzieła, które tak wielką epokę w godnych jej wielkości formach uwiecznia. Sam Galsworthy jakby dopiero w trakcie swej twórczej pracy całą wielkość cywilizacji wiktorjańskiej sobie uświadamiał, gdy przez stopniową przemianę swego Soames'a Forsyte z intryganta w bohatera tragicznego złożył swój hołd osobisty moralnej staturze

owego świata, któremu wystawił tak wspaniały pomnik literacki. To też imię jego dziś już godnie stoi obok najznakomitszych imion tego okresu, który tak głęboko zrozumiał i tak świetnie przedstawił.

Jeżeli go tak zrozumiał i tak przedstawił, to nietylko dlatego, że tu w niezmiernie rzadki w dziejach literatury sposób wielkość przedmiotu skojarzyła się z wielkością genjuszu pisarskiego. Tego byłoby jeszcze mało. Galsworthy był nietylko wielkim pisarzem, ale posiadał cechy tego, w czem widzimy wielkość człowieka. Różne na tę wielkość składają się znamiona: i bogactwo kulturalne ducha, i szerokość wejrzenia na świat, i przenikliwość wglądu w duszę ludzką, i samodzielna głębia myśli, i szlachetna wzniosłość zasad, i prorocze przeczucie przyszłości. Ale zaiste — wedle słów Pisma Świętego — największą tu rzeczą jest miłość. Ostatecznym i najwyższym dowodem prawdziwej wielkości duszy u Galsworthy'ego jest jego bezgraniczna zdolność do współczucia, do sympatji z człowiekiem, do umiłowania go w jego rzeczywistej ludzkości. Przez tę najszczytniejszą swą zdolność Galsworthy, jak Shakespeare, wznosi się ku zdumieniu, a nawet zgorszeniu ludzi przeciętnych czasem aż poza granice Złego i Dobrego. Ale właśnie w tych wzlotach genjusz jego objawia się jako cząstka owego wszechobejmującego płomienia Miłości Przedwiecznej, o której już Platon wierzył, że cały świat przenika, a o której Dante w najwyższem uniesieniu chrześcijańskiego natchnienia powiedział, że cały świat porusza:

L'amor che muove il sole e l'altre stelle.

X.

RUDYARD KIPLING.
(1865—1936).

1.

W Rudyardzie Kiplingu Anglja straciła pisarza, który w zaraniu naszego stulecia słynął jako najdoskonalszy w literaturze przedstawiciel genjuszu rasy anglosaskiej i jako taki silnie przemawiał do wzrastającego po wszystkich krajach zastępu wielbicieli tężyzny fizycznej, moralnej i społecznej Anglików.

Głównym jednak czynnikiem olbrzymiej w owych latach przedwojennych, światowej poczytności dzieł Kiplinga była uderzająca oryginalność ich treści, a poniekąd i formy. Kipling, jak się mówi w Anglji, „ponownie zdobył dla Wielkiej Brytanji Indje", — co więcej, odkrył dla całego świata ten ogromny egzotyczny kraj z jego trzystu trzydziestu miljonami ludności, tak tajemniczej dla Europejczyka przez swą odwieczną wschodnią psychikę, i z bujną, bogatą i niemniej zagadkową przyrodą zwierzęcą i roślinną jego nieprzejrzanych przestrzeni dziewiczej puszczy. Przyoblekał zaś Kipling te swoje nowe i fascynujące tematy w szatę opo-

wiadań, które od rozpanoszonych w literaturze subtelności analizy psychologicznej odbijały dziecinną niemal prostotą fabuły i siłą dramatyczną czysto zewnętrznych efektów, — a od przerafinowanej wytworności stylistów epoki „sztuki dla sztuki" rozmyślnie się odróżniały wysłowieniem dosadnem i dorywczem, wprost z żywej mowy potocznej zaczerpniętem.

Zarówno na odkrywcę Indyj dla literatury jak i na nowelistę-feljetonistę o stylu reportażowym przysposabiały Kiplinga warunki, w jakich się urodził i wychował.

Krwi po ojcu czysto angielskiej a po matce szkockiej, pochodził Kipling ze środowiska o wysokiej i wykwintnej kulturze artystycznej i literackiej. Wujem jego był malarz prerafaelita, Sir Edward Burne-Jones; a sam ojciec pisarza był utalentowanym rysownikiem i nieraz jeszcze później ilustrował utwory syna. Drogi życia zarobkowego zawiodły przedsiębiorczego Kiplinga-ojca do Indyj angielskich, gdzie w Bombayu zajął stanowisko profesora sztuki dekoracyjnej w Szkole Sztuk Pięknych, założonej tam przez Anglików. Tam, wśród małego zamkniętego świata kasty rządzącej, urzędników i oficerów angielskich, rozpoczął życie Rudyard Kipling, i tam, jak każdemu dziecku tej klasy, upłynęły mu lata dziecinne wśród tej chmary służby hinduskiej, która snuje się po domu każdego Anglika w Indjach. Zapewne po hindustańsku mówił wcześniej niż po angielsku, i od niani i innych osób ze służby nasłuchał się do syta tych bajek i legend

Wschodu, które później w swych pismach zużytkował.

Wysłany w szóstym roku życia do Anglji dla otrzymania regularnego wykształcenia szkolnego, dostał się Kipling po kilku latach do jednej z owych internatowych szkół średnich, co zdawna urabiają elitę Anglji. Nie była to szkoła najwyższej, arystokratycznej kategorji, jak Harrow lub Eton, lecz zakład nieco skromniejszej rangi: *United Service College* w uroczem, nadmorskiem, skalistem hrabstwie Devonshire na południowym zachodzie kraju, w miejscowości Westward Ho, skąd niegdyś za królowej Elżbiety wyruszali na dalekie morza śmiali żeglarze i odkrywcy. Szkoła, jak mówi sama jej nazwa, miała charakter nawpół wojskowy i przygotowywała głównie kandydatów na oficerów armji i floty: ale naczelne jej ideały wychowawcze były tesame co w owych sławniejszych szkołach, kształcących przyszłych mężów stanu i administratorów: a więc nienaganne formy obejścia, uczciwość i rycerskość w stosunkach życiowych, poczucie odpowiedzialności i oparta na niem męska samodzielność w postępowaniu, a zarazem — akcentowana w tej szkole może silniej niż gdzieindziej — karność w stosunku do ustroju społecznego i państwowego. Środki wychowawcze również były tesame co w innych tego typu zakładach; rózgi zajmowały wśród nich uświęcone wiekową angielską tradycją miejsce. Wszystko to miał później Kipling odmalować w powieści *Stalky & Co.*, jednej z kluczowych książek dla poznania angielskich pojęć o wychowaniu.

Po ukończeniu szkoły średniej, zamiast pójść do akademji wojskowej lub marynarskiej, albo do któregoś ze starych uniwersytetów angielskich, Kipling, czując snać w sobie rodzinną żyłkę artystyczno-literacką, powrócił do Indyj i w młodocianym wieku lat siedemnastu rozpoczął karjerę literacką, jak tylu nowoczesnych pisarzy, od nowicjatu dziennikarskiego. Pisząc dla *Civil and Military Gazette* w Lahore, a później dla dziennika *The Pioneer* w Allahabad, Kipling zarazem zyskuje sobie rozgłos — narazie w światku anglo-indyjskim — przez zbiory nowelek, które pojawiają się bezpretensjonalnie jako tomiki bibljoteczki dla podróżnych, sprzedawanej po kioskach kolejowych. Gdy w kilka lat później przedruki tych tomików w Londynie poczynają przynosić szerszą sławę i większe środki, Kipling uzupełnia swą edukację przez dalekie podróże po całym świecie, odbywane w charakterze korespondenta dzienników; rozszerzyły one znamienicie zakres jego tematów literackich, a zarazem przygotowały go ostatecznie do roli piewcy światowego Imperjum brytyjskiego. W r. 1889 wybiera się z Indyj do Anglji i wraca przez Stany Zjednoczone i Japonję; w r. 1891 poznaje Południową Afrykę, Ceylon, Australję i Nową Zelandję. Po roku 1891, osiadłszy w Londynie i wszedłszy w jego życie literackie, przyjaźni się z amerykańskim literatem imieniem Wolcott Balestier — z którym nawet do spółki napisał jedną ze swych książek —, a niebawem poślubia jego siostrę Karolinę. Następstwem jest czteroletni pobyt w Ameryce, na majątku rodzinnym Balestierów,

wśród malowniczej przyrody stanu Vermont w Nowej Anglji. Stanowi to o silnej domieszce amerykańskiej nietylko w doświadczeniu życiowem, ale w całej umysłowości Kiplinga.

Od r. 1897 Kipling osiadł ostatecznie w Anglji i zamieszkał zrazu nad piękną devońską riwjerą, w skalistem Torquay, później w czarownej nadmorskiej wiosce Rottingdean, niedaleko Brighton, a wreszcie nieco dalej od samego morza, ale w samem sercu wzgórz, ciągnących się wzdłuż południowego wybrzeża, w hrabstwie Sussex. Światowa sława jego szybko rosła, i wyrazem jej stało się przyznanie mu nagrody Nobla w r. 1907. Zarazem jednak na pierwszej dekadzie nowego stulecia kończy się właściwie jego biografja literacka: ostatnie ćwierćwiecze jego żywota żadnego wybitniejszego dzieła już nie dodaje do galerji jego sławnych utworów. To zerwanie pasma wielkiej twórczości w sile wieku niektórzy przypisują ciężkiej chorobie, jaką Kipling przeszedł w r. 1899; inni bolesnym rozczarowaniom, które jego wojowniczemu patrjotyzmowi przyniosła wojna boerska; najprawdopodobniej jednak po dwudziestu latach żywiołowo bujnej i gorączkowo szybkiej produkcji literackiej objawiło się przedwczesne wyczerpanie twórczych energij talentu, który zawsze był wybitnie zależny od podniet zewnętrznych w postaci wrażeń z całej panoramy świata, a teraz zastygł w spokoju zacisza sielskiego.

2.

Znakomity szwajcarski anglista profesor Bernard Fehr w świetnym rozdziale o Kiplingu w swojem wielkiem dziele o literaturze angielskiej XIX i XX wieku podzielił twórczość pisarza na trzy okresy, którym nadał nazwy ironicznego, energetycznego i imperjalistycznego.

Rzeczywiście silna przyprawa ironji śmiałego młodego człowieka, nieco pozującego na przedwczesny cynizm i zblazowanie, jest charakterystyczną cechą tych pierwszych tomików, w których Kipling odkrywał dla czytelnika angielskiego urzędniczo-oficerską społeczność anglo-indyjską. Oto posłuchajmy, co w pierwszej swej głośnej książce *Plain Tales from the Hills* (1887) mówi o tym sceptycznym poglądzie na świat, który się wyrabia u Anglika pod osłabiającem tchnieniem klimatu podzwrotnikowego w trakcie służby administracyjnej w Indjach:

„Indje, to kraj, gdzie bardziej niż w innych należy pamiętać o tem, by niczego nie brać zbytnio na serjo — wyjąwszy zawsze słońce w godzinach południowych. Nadmiar pracy i energji zabijają człowieka równie skutecznie jak nadmiar różnorodnych występków lub nadmiar pijaństwa. Flirt nic nie znaczy, ponieważ wszyscy bywają przenoszeni, i albo ty albo ona opuścicie dawny garnizon i nigdy więcej nie wrócicie. Dobra robota nic nie znaczy, bo człowieka ocenia się według tego, co zrobi najgorzej, a za to, co zrobił najlepiej, ktoś inny z reguły zbiera uznanie. Zła robota nic nie znaczy, bo inni robią jeszcze gorszą, a niedołęgi trzymają się na stanowiskach w Indjach dłużej niż gdzieindziej. Zabawy nic nie znaczą, bo musisz je powtarzać, jak tylko je raz odbędziesz, a zresztą większość zabaw polega na tem, że starasz się wygrać od kogoś pieniądze. Choroba nic nie znaczy, bo należy do normalnego porządku rzeczy, a jeżeli umrzesz, inny człowiek zajmuje twoje miejsce i twoje biuro, zanim minie te osiem godzin, które w Indjach dzielą śmierć od pogrzebu. Nic wogóle niema znaczenia, prócz urlopu na wyjazd do kraju i dodatków funkcyjnych, a te rzeczy tylko dlatego są ważne, bo są rzadkie. Jest to jakiś omdlały kraj, gdzie wszyscy pracują niedoskonałemi narzędziami; najmądrzejsza rzecz, to uciekać stamtąd jak prędko tylko możesz, a dostać się gdzieś gdzie zabawa jest naprawdę zabawą, i gdzie o dobre imię starać się warto."

W atmosferze tak zobrazowanej prócz drobnych intryg i małostkowych plotek wiele się dziać nie może; i królową intryżek i ploteczek też jest pani Hauksbee, pojawiająca się w *Plain Tales* wciąż na nowo, jak chór w dramacie greckim. Silniejsze wstrząsy, to chyba tragiczne rozczarowania ludzi, co „Indje biorą zanadto na serjo", jak ów chłopaczek-oficer *(The Boy)*, co zapałał wielką miłością do zwykłej kokiety i musi to przypłacić śmiercią samobójczą; komentarze moralne do takich wypadków wypowiada zwykle poważniejsza od pani Hauksbee postać, pan Strickland, bezlitosny szczególnie w swych sądach o kobietach tego towarzystwa anglo-indyjskiego.

Cały olbrzymi świat hinduski jest raczej tłem niż przedmiotem obrazu; Kipling porusza się czasem ze zdumieniem po jego osobliwej powierzchni, ale nigdy głęboko pod nią nie dociera poza stwierdzeniem, ujętem później w którymś z jego wierszy w często cytowane słowa, że „Wschód to Wschód, a Zachód to Zachód, i nigdy one się nie zejdą!"

East is East, and West is West,
and never the twain shall meet!

A więc ciemnoskóra „Elżbietka" *(Lispeth)*, adoptowana przez przezacną parę misjonarzy, przynosi z gościńca poranionego młodego Anglika, którego trzeba poratować, i solennie oświadcza, że „to jest jej mąż". A gdy jej później tłumaczą, że rozstanie jest nieuchronne, rzuca w twarz całemu białemu światu i jego cywilizacji ryczałtowy zarzut, że wszystko tam jest fałszem, i wraca do ludzi swojej rasy i ich pierwotniejszych warunków życia.

Jeżeli znowuż w obrazku „Wrota tysiąca trosk" *(The Gate of a Thousand Sorrows)* ukazuje nam pisarz dantejskie sceny udręki człowieka, co popadł bezpowrotnie w nałóg palenia opjum, to jest to także raczej niesamowite widowisko z obcego i z gruntu odmiennego świata, niż przeżyty współczująco dramat ludzki.

Tasama wreszcie cyniczna ironja, którą był zabarwiony opis życia Anglików w Indjach, przenika sceny z życia tubylczego, gdy Kipling w jednym z późniejszych tomików swego pierwszego okresu — *The City of Dreadful Night* (1890) — opowiada

o tem, jak Hindusi w Kalkucie, uzyskawszy samorząd gminny, namiętnie i jałowo politykują, zamiast się zająć realnie i merytorycznie porządkami miejskiemi.

Pogodnym i wolnym od goryczy ironicznej jest Kipling w tym okresie jedynie wtedy, gdy wyobraźnia jego zajmuje się dziećmi, do których i w późniejszych fazach swej twórczości zawsze jednakowo chętnie i z jednakową miłością powraca. A więc w *Wee Willie Winkie* (1888) przypomina sobie własne dzieciństwo, tak rozkosznie spędzone wśród rozpieszczającej go służby hindustańskiej; a w „Bębnach na czole i na końcu kolumny" *(Drums of the Fore and Aft)* stawia pomnik bohaterstwu dwóch z tych małych chłopców, których w armji brytyjskiej staroświeckim zwyczajem używa się jako doboszów.

Żołnierz i dziecko w jednej osobie — to połączenie prowadzi nas do faktu, że w oczach Kiplinga istotą, najbliższą psychicznie dziecku, jest właśnie żołnierz. W Anglji, gdzie niema powszechnego obowiązku służby wojskowej, w owych czasach zazwyczaj wstępowali do wojska jako najemni rekruci tylko ci, którym z tego czy owego powodu nie stało gruntu pod nogami w normalnem życiu społecznem, a więc różnego rodzaju wykolejeńcy; patrzono więc też na czerwony mundur żołnierza z lekceważeniem, a czasem nawet i z pogardą, odczuwaną dla wyrzutka społecznego. Kipling, napatrzywszy się po garnizonach indyjskich temu elementowi żołnierskiemu, odkrył w szeregowcu angielskim naiwną dobroć pro-

stego człowieka, a nawet zdolność do bohaterstwa, niejednokrotnie wzniośle objawianą w bezustannych „małych wojnach“ Imperjum na różnych dalekich jego rubieżach. I oto już w pierwszym okresie zupełnie poza krąg panującej w nim skądinąd wszechwładnie ironji satyrycznej wychodzą pełne humoru obrazki z codziennego życia żołnierza. Ujmując je w cykl „Trzech żołnierzy“ *(Soldiers Three,* 1888), Kipling wziął sobie za wzór patrjotyczny dramat Shakespeare'a *Król Henryk V,* gdzie na wojnach we Francji w szeregu scen słuchamy rozmów gwarowych między dzielnym Walijczykiem, kapitanem Fluellen, Szkotem Jamy i Irlandczykiem Macmorrisem. Za tym przykładem ukazuje nam Kipling trzech szeregowców angielskich w Indjach: Ortheris z Londynu, Learoyd z pogranicza szkockiego i Mulvaney z Irlandji rozmawiają właściwemi sobie odcieniami języka, ujawniając przytem także regjonalne odmiany psychiki. Historyjki, roztaczające się przed nami w tych ich rozhoworach, to przeważnie bardzo prostoduszne figle koszarowe, płatane to kolegom, to przełożonym, i zwykle odpokutowane krótszym lub dłuższym okresem „paki“. Bliskość umysłu żołnierskiego do dziecięcego ilustruje nam nietylko sama natura tych niewybrednych figlów, ale i mnóstwo szczegółów ubocznych; a więc manja żołnierzy do kolekcjonowania drobnych i bezwartościowych przedmiotów, a przedewszystkiem ich wzruszająca miłość do zwierząt. Hodują potajemnie psy, nabyte nielegalnym sposobem: Ortheris dzierży prym wśród całego pułku ludzi, co „nader sprawnie umieli kraść

psy“. Niebawem ta rehabilitacja żołnierza miała dojść do stadjum poważniejszego i uderzyć w ton wyższy.

3.

U wstępu do drugiego okresu twórczości Kiplinga, — zwanego przez Fehra „energetycznym“, — stoi dzieło, które przez przeważający w niem nastrój nietyle ironiczny co melancholijny łączy się jeszcze z okresem pierwszym. Jest to pierwsza jego dłuższa powieść, pod smętnym tytułem „Światło, które zgasło“ *(The Light that Failed,* 1890).

Znajdujemy się w tych kołach artystyczno-literackich i dziennikarskich, w których sam Kipling się poruszał w pierwszych latach londyńskich; a tytuł powieści tłumaczy się tem, że przedstawia ona tragedję malarza, który traci wzrok. Jest to jednak tylko dalszy ciąg tragedji moralnej, która zwichnęła jego karjerę twórczą. Oto, gdy spotkał ukochaną swoich lat młodzieńczych ponownie po latach rozłąki, miłość jego jest odtrącona w imię ambicyj artystycznych, bo dziewczyna sama kształciła się tymczasem w sztuce i marzy o sławie wielkiej malarki. Okazuje się, że nie ma talentu i że szczęście cudze i swoje poświęciła dla chimery. Kipling, którego męskość tu nie po raz pierwszy przybiera postać zdecydowanego anty-feminizmu, niedwuznacznie potępia egoizm niefortunnych kobiecych ambicyj; a bezwzględnej kobiecie przeciwstawia wiernego przyjaciela. Powieść, jak niejeden z najbardziej na-

tchnionych utworów literatury angielskiej, — jak choćby *Sonety* Shakespeare'a, — jest gloryfikacją przyjaźni, wywyższonej nad miłość. Nieodstępny towarzysz i współlokator malarza, dziennikarz Torpenhow, niejednokrotnie nas wzrusza przez krótkie, często szorstkie słowa, w których udziela mu swych nauk i pociech; nigdy więcej jak wtedy, gdy Dick, obudziwszy się w nocy i zrobiwszy straszliwe odkrycie, że oślepł do reszty, wzywa krzykiem przyjaciela, a ten, obejmując go ramieniem, mówi tylko „Trzymać się!" *(Steady does it!)*. Z siłą tej małomownej sceny może się tylko równać ta końcowa, w której ślepy Dick, podążywszy na front egipsko-sudański za przyjacielem, co tam wyjechał jako korespondent wojenny, w chwili spotkania pada od „litościwej kuli", przeszywającej mu głowę.

Jest w powieści nietylko drugi mężczyzna, ale i druga kobieta: modelka, którą malarz wydobył z błota ulicy, a która później w mściwem uniesieniu zazdrości niszczy ostatnie dzieło, jakie on jeszcze zdołał ukończyć: obraz „Melancholja", wzorowany w pomyśle na nieśmiertelnej „Melancholji" Dürera. Kipling z tą prostacką i gwałtowną kobietą z gminu obchodzi się daleko litościwiej niż z ukochaną przez Dicka malarką; fakt ten dowcipny krytyk francuski usiłował wytłumaczyć tem, że autor w swej stałej czci dla sprawności zawodowej umiał w tej osobie uczcić najstarszy zawód kobiecy — zawód miłośnicy. Uznając tę uwagę tylko za żart, jednak zapowiedź „energetyzmu" drugiego okresu Kiplinga możemy w tem dziele widzieć w licznych rozmowach o sztuce, zawsze jak refren akcentujących doniosłość dobrej techniki. A własne swe początkowe rzemiosło dziennikarza i korespondenta Kipling żartobliwie gloryfikuje, ukazując nam w powieści zebranie towarzyskie asów dziennikarskich w Londynie, wśród których wyróżnia się karykatura publicysty przezwanego *the Nilghai* (rzeczywiste nazwisko Russell), odpowiadającego na wszystkie zapytania o perspektywy międzynarodowe tonem wyroczni, że „będzie kłopot na Bałkanach na wiosnę".

Innym, rozgłośnym objawem nowego „energetyzmu" stało się dzieło, w którem Kipling po „Trzech żołnierzach" poszedł o krok dalej w rehabilitowaniu i idealizowaniu żołnierza angielskiego: „Ballady koszarowe" *(Barrack-room Ballads,* 1892). Są to wiersze o rytmach niewymyślnych, posuwistych, jakby pisane do śpiewania chórem podczas długich marszów. Słownictwo i styl znowu świadomie pospolite, pełne wyrazów z żargonu zawodowego armji, z zaznaczeniem na każdym kroku wulgarnej wymowy prostego żołnierza. Ale przedmiotem już nie są codzienne psoty garnizonowe, jak w tamtych nowelkach, lecz przeważnie epizody mniej lub więcej heroiczne z wojen kolonjalnych Anglji; a pewne pogłębienie duchowe znajduje wyraz przedewszystkiem przez akcenty dziwnego jakiegoś sentymentu, budzącego się w duszach tych prostych i trzeźwych Anglików dla tajemniczego i romantycznego Wschodu, po którym los żołnierski każe im wędrować. A więc rzewnem, choć prostackiem słowem uczczony jest biedny hinduski fagas żołnierzy *Gunga Din,* co

roznosił wzdłuż linji bojowej wodę do picia i zginął od kuli, ratując rannego szeregowca. A w jednej z najśpiewniejszych wśród tych ballad żołnierskich, *Mandalay,* wzbiera w sercu żołnierza na bruku londyńskim i wśród mgieł angielskich nieprzeparta tęsknota za czarownemi krajami daleko na wschód od Suezu, gdzie giną granice złego i dobrego, gdzie dźwięczą dzwony świątyń, na widnokręgu wznoszą się pagody, gdzie słońce w morzu płomieni wschodzi „gdzieś od Chin z za morza", i gdzie tuliła się do niego ze śpiewem śniada birmańska dziewczyna.

Wychowaniem i do szlachetności uczuć i do heroizmu czynu jest więc teraz w oczach Kiplinga twarda kolonjalna służba żołnierska. Inny obraz wychowania do prawdziwej męskości przez trudy, niebezpieczeństwa i niewygody daje wśród książek tego okresu zabawna opowieść „Odważni wodzowie" *(Captains Courageous,* 1897). Tutaj zepsuty przez zbytki, wydelikacony synek bogacza amerykańskiego dostaje się na statek rybacki nowofundlandzki, musi na nim odbyć cały sezon połowu wielorybów w surowych i burzliwych morzach Północy i nabiera tą drogą prawdziwego hartu duszy i ciała.

Ale na pierwsze miejsce wśród utworów tych lat wybija się arcydzieło i tego okresu i całej wogóle twórczości Kiplinga — „Księga dżungli".

4.

Motyw wychowania dziecka ludzkiego wśród zwierząt leśnych jest prastarym składnikiem legend

różnych narodów: spotykamy się z nim wszakże w podaniu o założycielach Rzymu, wykarmionych przez wilczycę. Na gruncie indyjskim, jak w tylu innych wypadkach, tak i w tym niema ścisłej granicy między legendą a rzeczywistością. Chodzi wszakże o społeczeństwo bardziej zżyte ze zwierzętami przez swe wierzenia religijne, i bardziej oswojone z całym przebogatym światem zwierzęcym puszczy, niż wiele starych narodów europejskich. Temu rysowi społeczności hinduskiej już ojciec Kiplinga poświęcił osobną książkę *Beast and Man in India;* a pod wrażeniem wielkiego dzieła syna poczęto szperać po starych rocznikach gazet i innych dokumentarnych źródłach, i wykryto dowody na to, że bywały wypadki odnalezienia istot ludzkich, zagubionych w lesie w niemowlęctwie i wyrosłych wśród dzikich zwierząt.

Nie bez faktycznej podstawy zatem Kipling zasadniczą sytuacją obu swych „Ksiąg dżungli" *(The Jungle Book,* 1894; *The Second Jungle Book,* 1895) zrobił historję dziecka ludzkiego, wykarmionego przy rodzinie wilków, wychowywanego dalej przez inne zwierzęta puszczy, i powracającego wreszcie między ludzi już w wieku młodzieńczym. Losy bohatera tych ksiąg, ochrzczonego już przez wilków mianem M o w g l i, są dla Europejczyka fantastyczną baśnią; ale może właśnie ich możliwość na ziemi indyjskiej stała się natchnieniem tego drobiazgowego realizmu, który stanowi w znacznej mierze o uroku książki.

„Księgi dżungli" należą do najpowszechniej zna-

nych książek w nowoczesnej literaturze. Cała galerja zwierząt, otaczających bohatera — czarna pantera Bagheera, mądry niedźwiedź Baloo, filozoficzny słoń Hathi, sprytny i dumny wąż-olbrzym Kaa, sprawiedliwy wódz plemienia wilków Akela, krwiożerczy tygrys Shere Khan, okrutny i fałszywy wąż jadowity Nag i jego małżonka Nagaina, płaczliwy szczur piżmowy Chuchundra, nikczemny pieczeniarz puszczy, szakal Tabaqui i sporo innych jeszcze postaci zwierzęcych — wszystko to niemniej dobrzy nasi znajomi niż sam Mowgli, co pośród nich się wychowuje. Oryginalność dzieła, która tak silnie podziałała na cały świat współczesny, polega na tem, że Kipling, pisząc utwór o charakterze bajki zwierzęcej, nie poszedł tradycyjną drogą, wskazaną przez całe wieki bajkopisarstwa w literaturach europejskich, od Ezopa i Fedrusa do Lafontaine'a i Kryłowa, — a więc nie użył masek zwierzęcych konwencjonalnie na oznaczenie pewnych zasadniczych typów natury ludzkiej. Z drugiej strony nie poszedł także drogą, którą wskazywała nowoczesna nauka o życiu, przedstawiająca nam świat zwierzęcy w stanie ciągłej i bezlitosnej wojny wszystkich przeciwko wszystkim. Bajkopisarz - tradycjonalista zrobiłby panterę stworzeniem okrutnem, ponurem i fałszywem, wilka drapieżcą, niedźwiedzia wcieleniem brutalnej siły: u Kiplinga zaś pantera dobrotliwie radzi i pomaga bohaterowi, rodzina wilków go wychowuje i chroni, a niedźwiedź jest stróżem „prawa dżungli" i skarbnicą wiedzy o niem. O tem „prawie dżungli" słyszymy wciąż na nowo; ma ono w puszczy

swój głos i swą egzekutywę i za wspólną zgodą zwierząt ogranicza działanie siły i gwałtu. Tworząc obraz tej idealnej zwierzęcej Ligi Narodów, Kipling bodaj najsamodzielniej przekształcił stare bajkopisarskie pojęcie zasadnicze o analogjach między społecznością ludzi a światem zwierząt. Do dawnych metod używania bajek na cele satyry moralnej i społecznej zbliżył się chyba tylko tam, gdzie za wzorem IV części „Podróży Gullivera" Swifta kreśli społeczeństwo małp (Bandar-log) ze szczególną pogardą i ma przytem może na myśli frazesowiczowskie rozpolitykowanie Irlandczyków. Z tym wyjątkiem — i z drugim jeszcze wyjątkiem głupiego i okrutnego tygrysa, jedynego stałego wroga bohatera, w końcu też przezeń triumfalnie ubitego — zespół zwierzęcy, wychowujący człowieka pośród siebie, przemawia do nas raczej głosem odwiecznej mądrości doświadczenia, nagromadzonej w Naturze, aniżeli głosem bezwzględności tej walki o byt, która się w niej bez końca toczy.

„Księgi dżungli" nie mają epickiej jedności opowiadania, lecz są zupełnie luźnym szeregiem obrazków z życia różnych rodzajów zwierząt, i łączy te obrazki zazwyczaj tylko — i to niezawsze — udział w nich ludzkiego bohatera książki. Niektóre z tych obrazków zdumiewają nas śmiałością swej inwencji: niezapomniany dla czytelnika pozostaje taniec słoniów w dalekiej głębi puszczy. Niejednokrotnie zaś autor opuszcza grunt dżungli i prowadzi nas w zgoła inne światy: daleko od Indyj, bo po lodowatych morzach podbiegunowych poruszamy się w romantycz-

nym życiorysie białej foki, której poeta nadał rosyjskie imię Kotik. W Indjach, ale nie w dżungli, jesteśmy we wspaniałym panoramicznym obrazie wszystkich zwierząt, które są używane w armji, i będąc zgromadzone na paradzie, przemawiają do nas charakterystycznemi wierszami chóralnemi. Nawpół w świecie ludzkim znajdujemy się w rozkosznym epizodzie z milutkiem i ładnem zwierzątkiem domowem, ichneumonem Rikki-Tikki-Tavi, który po bohatersku walczy z plagą jadowitych węży i zaskarbia sobie łaski rodziny, ratując jej dziecko. Całkowicie wreszcie w świat ludzki — w ironiczną atmosferę pierwszych nowel Kiplinga — przenosimy się niespodzianie w opowieści o hinduskim dygnitarzu w służbie angielskiej, imieniem Purun Bhagat, co nagle rzuca zaszczytne stanowisko, by pogrążyć się na resztę życia w mistycznej, pustelniczej kontemplacji.

Mimo tak zupełnej nieskładności „Księgi dżungli“ siłą jednolitego i potężnego twórczego natchnienia, co je przenika, tworzą monumentalną całość o ustalonej już na zawsze wartości wśród wielkich rzeczy literatury. Raczej powiększa zaś niż ogranicza tę wartość jeszcze ten przedziwny fakt, że „Księgi dżungli“ są jedną z owych bardzo rzadkich w literaturze powszechnej książek, co stanowią lekturę jednakowo pociągającą dla dzieci i dla dorosłych, przemawiając do każdej z tych kategoryj czytelników innemi zaletami formy i treści.

5.

Niejednokrotnie już w okresie „Ksiąg dżungli“ powtarzające się wciąż w twórczości Kiplinga pochwały tężyzny życiowej przybierały specyficzną postać hymnów pochwalnych na cześć dzielności i rozmachu rasy brytyjskiej i wielkich jej państwotwórczych dokonań; tak w cyklu poezji o „siedmiu morzach“ *(The Seven Seas,* 1896), gdzie unosi go zachwyt nad światowym ogromem Imperjum, rozrzuconego po wszystkich morzach i kontynentach globu.

Ale naczelnym tematem twórczości Kiplinga stała się wielkość Imperjum i naczelnem jego natchnieniem patrjotyzm imperjalistyczny dopiero z końcem wieku XIX, gdy Imperjum to, rozrośnięte w ciągu stulecia, stanęło wobec nowych i nieraz trudnych problemów konsolidacji swych terytorjów na zewnątrz i swego ustroju na wewnątrz. Zastanawiając się poważnie nad ideową treścią programu imperjalistycznego, Kipling stara się pogłębić moralnie i w innych patrjotyzm imperjalny przez poczucie odpowiedzialności za misję kulturalną rasy białej — a przedewszystkiem rasy anglosaskiej — wśród ludów kolorowych. Staje się mesjanistą brytyjskim, głoszącym hasło posłannictwa cywilizacyjnego swego narodu w słowach „ciężar białego człowieka“ *(the white man's burden).* Manifestem tej idei stał się sławny jego wiersz „Hymn powracających“ *(The Recessional),* pisany na zakończenie uroczystości sześćdziesięciolecia panowania sędziwej królowej Wiktorji (1897). Przemawiając do Pana Zastępów

rytmem chorałów kościelnych i biblijnym ich językiem, poeta ze skruszoną pokorą i z dumą godności zarazem zanosi do Boga błaganie, by wśród przepychu potęgi — co może jutro zniknąć jak przepych Niniwy i Tyru — nie dał narodowi popaść w puste samochwalstwo, godne barbarzyńców, i by litościwie wybaczył tę pogańską ufność, jaką shardziałe serca tego narodu pokładają w sile materjalnej i w wytwórczości mechanicznej. Potężnym głosem tu wśród nowoczesnej cywilizacji przemysłowej przemówił na nowo niespożyty a surowy duch purytanizmu angielskiego XVII wieku, co prowadził Cromwella i jego żelazne szyki przez rewolucję i wojnę domową do początków nowoczesnej potęgi Anglji, a przez dogmat, że Anglicy są narodem wybranym, dawał narodowi niewyczerpane źródło twórczej siły do coraz nowych dokonań.

Zapatrzony w wielkość tych dokonań, Kipling raz w raz, czy to w entuzjastycznych artykułach o flocie angielskiej *(A Fleet in Being,* 1899), czy to w tomie wierszy o nowowyrosłych samorządnych społecznościach brytyjskich w pięciu częściach świata *(The Five Nations,* 1903), wielbi wszystko, co widomie wyraża potęgę Imperjum. Sięgając do podstaw tej siły i widząc je w wychowaniu elity rządzącej, Kipling w powieści *Stalky & Co.* (1899) wywołuje z pamięci czarowne obrazy lat młodocianych w szkole internatowej, uwiecznia i własną chłopięcą osobę z krzaczastemi brwiami i wielkiemi okularami („Beetle") i kilku swoich kolegów, z których jednego — bohatera tytularnego w powieści, w rzeczywistości późniejszego generała Dunsterville — ukazuje nam w epilogu w latach męskich jako dzielnego administratora i organizatora na najdalszych kresach brytyjskich posiadłości w Indjach.

Do Indyj samych — terenu swych największych triumfów literackich — powrócił Kipling w powieści *Kim* (1901). Znowu bohaterem jest, jak w *Stalky,* i w „Księgach dżungli", mały chłopak; bo pisarz, co sam coś z chłopięcej prostoty ducha zawsze zachował, w twórczości swej też zawsze najłatwiej w chłopięce postacie się wcielał. Urwis Kim, pętający się wokoło wojsk angielskich w garnizonie indyjskim, syn żołnierza i służącej, jest białym z pochodzenia; opalony i obdarty, wygląda, żyje i nawet mówi jak mały Hindus. Poradność życiowa białej rasy przejawia się jednak u niego, gdy wciągnięty jest w tajemnicze tryby wielkiej maszynerji wywiadu angielskiego *(Intelligence Service)* i przebywa pół Indyj pieszo, opiekując się cały czas nieodstępnym swym towarzyszem, filozoficznym starym „lamą", pół mnichem a pół żebrakiem. Wędrówka tej dziwnej pary po wielkich gościńcach Indyj daje autorowi sposobność do roztoczenia wspaniałego obrazu różnobarwnej fali ludzi i pojazdów, co wciąż się toczy po tych drogach i przewala po bazarach miast; w szczególności rezolutne rozmowy Kima z dostojną, wiekową Hinduską książęcego rodu, z którą wciąż na nowo się spotyka w drodze, należą do pereł rodzajowej twórczości i humorystycznego natchnienia Kiplinga.

Podobno pisał on tę jedyną dłuższą powieść swych lat późniejszych w odpowiedzi na zarzuty krytyków,

że potrafi pisać tylko krótkie nowele; ale niektórzy krytycy ze swej strony nie bez słuszności odparli, że *Kim* właściwie także jest cyklem krótkich opowieści, jeno że występują w nich ciągle tesame osoby. Pochwałę i krytykę w sobie zarazem zawiera nowsze określenie tego utworu jako „filmu kinematograficznego z życia Indyj"; istotnie w samej barwności i obfitości swych obrazów jest on nowym i ostatecznym dowodem na to, że Kipling powierzchnię życia Indyj znakomicie obserwować i opisać potrafił, ale w głąb duchową tego życia wejrzeć nie był zdolny. Daleko wyższe i subtelniejsze zrozumienie psychiki i tradycyj ras kolorowych okazał inny epik powieściowy świata egzotycznego, Józef Conrad, który właśnie wtedy zaczynał zdobywać sobie sławę, a którego pierwsze dzieła sam Kipling — trzeba to z uznaniem podnieść — witał ze szczerym podziwem.

6.

Sielski czar krajobrazu południowej Anglji, w której Kipling ostatecznie osiadł, i spokój codziennego angielskiego życia w cichym zakątku podziałały łagodząco na sztukę literacką Kiplinga, która dotychczas była prawie zawsze nieco krzykliwą i jaskrawą i lubowała się w silnych, drastycznych efektach. Wychowując teraz własne dzieci — dwie córeczki i synka, — powraca Kipling ze szczególnem upodobaniem do tego światka dziecięcego, w którym zawsze czuł się tak dobrze. W *Just So Stories* (1902) daje nam po „Księgach dżungli"

nową serję bajek o zwierzętach, ale tym razem już bajek nawskróś naiwnych, na fantazję dziecka obliczonych, a przytem w swej miłej niedorzeczności wyiskrzonych takim humorem, że znowuż — choć z innego teraz powodu — stanowią także dla dorosłych lekturę prawdziwie rozkoszną.

Wzgórza nadmorskie wzdłuż południowego wybrzeża Anglji, po których Kipling przez długie lata odbywa swe codzienne przechadzki, — to najdawniejszy teren kolejnych fal kolonizacji na wyspach brytyjskich; łączą one piękno sielskiej przyrody z urokiem starej architektury, sięgającej średniowiecznych, a po części nawet rzymskich czasów. Nic dziwnego, że dla wyobraźni Kiplinga krajobraz ten obok żywych jeszcze typów starej ziemiańskiej Anglji, które się po nim snują, a więc obok szlachty wiejskiej i zasobnych dzierżawców, obok robotników rolnych, gajowych, ogrodników, a także kłusowników i wagabundów, zaludnia się postaciami ze światów minionych, a więc elfami i duchami ze starych wierzeń ludowych, wojownikami, kapłanami i dworzanami z różnych okresów historji, od wieków celtyckich i rzymskich do najazdów anglosaskich, wikingowskich, normandzkich, i do renensansowej świetności panowania królowej Elżbiety. Wśród tego rojowiska figur współczesnych i historycznych, rzeczywistych i fantastycznych, poruszamy się w zbiorku *Puck of Pook's Hill* (1906), gdzie po tych różnych światach wędrują własne dzieci autora, poznając w ten sposób historyczną atmosferę kraju ojczystego, — i taksamo jeszcze w drugiej podob-

nej książce *Rewards and Fairies* (1910) i w kilku późniejszych.

O ile otwiera się tu przed nami nowa dziedzina czaru poetyckiego w twórczości Kiplinga, o tyle samo powtarzanie się motywów i figur w jednym tomiku po drugim dowodzi wyraźnie, że — jak to było zaznaczone na początku — w tym czasie pomysłowość jego się wyczerpuje i impuls twórczy słabnie. Nie znaczy to zresztą bynajmniej, by dalsze dziesięciolecia życia Kiplinga były okresem milczenia i bezczynności. Przeciwnie, Kipling stał się teraz bardziej rzutkim i czynnym niż kiedykolwiek; tylko idzie już przeważnie łatwiejszemi drogami publicystyki politycznej i literatury okolicznościowej. Imperjalizm jego w zastosowaniu do spraw bieżących przybiera teraz coraz bardziej postać wojującego nacjonalizmu angielskiego, i jego hasła Kipling wierszem i prozą głosi w częstych apelach do swoich współobywateli. A więc w r. 1911 po myśli stronnictwa konserwatywnego walczy przeciwko przyznaniu prawa wyborczego kobietom; w r. 1912 w sporze o samorząd Irlandji podnieca prowincję Ulster do oporu przeciw projektowi rządowemu i naraża się przez to nawet na oskarżenia w Parlamencie o „buntowniczą agitację"; w r. 1913 wreszcie, popierając prowadzoną od wielu lat przez lorda Robertsa propagandę za obowiązkową służbą wojskową, ostrzega naród przed przewidywaną napaścią niemiecką.

W parze z taką literaturą propagandystyczną, której dalszym ciągiem stały się gorąco patrjotyczne

wiersze i artykuły Kiplinga w czasach wielkiej wojny, szła praktyczna działalność społeczna. Już w czasie wojny boerskiej Kipling, wybrawszy się sam do Afryki Południowej, którą przecież znał dobrze, prowadził tam akcję pomocy dla żołnierzy na froncie i wydawał dla nich gazetkę. W czasie wojny światowej piórem i żywem słowem gorliwie służy podtrzymaniu ducha w wojsku i wśród ludności cywilnej; z entuzjazmem w szeregu artykułów (*Sea Warfare,* 1916) opisuje nieznaną ogółowi służbę wojenną floty. W gwałtownych słowach występuje przeciwko Niemcom, coraz więcej sentymentu natomiast — wbrew starym angielskim przesądom narodowym — okazuje dla Francji; to uczucie pozostało niezmienionem i po wojnie, i jeszcze w jednej ze swych ostatnich publikacyj, w książeczce *Souvenirs of France* (1933), Kipling w serdecznym tonie mówi o niespożytym uroku tego pięknego kraju i jego ludu. Francja, w której już przed wojną na tle wzrastającego kultu tężyzny anglosaskiej popularność Kiplinga była wielka, odwzajemniła się mu za wierną przyjaźń przez wybór na członka Akademji Nauk Politycznych i przez doktoraty honorowe w Paryżu i Strassburgu. We Francji także już dawno przed wojną znalazł Kipling doskonałego tłumacza w osobie pana André Chevrillon, który też niejednokrotnie z subtelnem zrozumieniem i szczerym zapałem o nim pisał.

Dla Kiplinga, jak dla tylu wybitnych ludzi starszego pokolenia, wojna światowa, co kosiła młodych jak trawę, przyniosła osobne i odmienne ciężkie

przejścia i doświadczenia. Do współczucia z ogromem cierpień narodu przybył ostry ból osobisty: Kipling stracił na wojnie jedynego syna. Pietyzm dla pamięci ukochanego dziecka natchnął go do jedynego większego dzieła, jakie jeszcze stworzył, mianowicie do historji pułku, w którym syn służył *(The Irish Guards in the Great War,* 1923). Książka uznana jest powszechnie za jedną z najlepszych wśród licznych historyj pułkowych, pisanych po wojnie, a szlachetna prostota, z jaką Kipling w kilku najkrótszych słowach wspomina w niej o bohaterskiej śmierci syna, jest jednym z najpiękniejszych gestów w życiu wielkiego pisarza.

Straciwszy także jedną ze swych córek, Kipling z tem większą miłością powraca w swych późniejszych pismach do tej młodej generacji, w którą w ciężkich powojennych czasach nigdy wierzyć nie przestaje. Jeszcze w r. 1911 napisał historję Anglji dla młodzieży *(A School History of England);* w r. 1923 wydaje tomik opowieści, specjalnie pisanych dla harcerzy i harcerek *(Land and Sea Tales for Boy Scouts and Girl Guides);* a w tymże roku, będąc wybrany honorowym rektorem szkockiego Uniwersytetu w St. Andrews, w swej mowie inauguracyjnej *(Independence)* przypomina młodzieży szkockiej cnoty jej przodków — panowanie nad sobą, zapobiegliwość, powagę — i nawołuje ją przedewszystkiem do tej odwagi i samodzielności życiowej, które we wszystkich swoich pismach zawsze wielbił najwyżej.

Choć dawno przestał tworzyć wielkie książki o światowym rozgłosie, Kipling pióra z rąk nie wypuszczał. Płynęły spod tego pióra niemal do ostatka wiersze i artykuły okolicznościowe; czasem pojawiały się jeszcze tomiki nowych opowiadań *(Debits and Credits,* 1926; *Limits and Renewals,* 1932); ukazał się rodzaj autobiografji *(His Apologies,* 1932); i była nawet jeszcze jedna książka o zwierzętach, tym razem wyłącznie o psach, które Kipling całe życie kochał, i o których opowiada mnóstwo zabawnych i wzruszających anegdot *(Thy Servant, a Dog,* 1930).

7.

W latach, gdy Kipling stał u szczytu swej sławy jako piewca wielkości Imperjum brytyjskiego, u władzy w Anglji było stronnictwo liberalne, którego on był przeciwnikiem politycznym; to też nie nadano mu honorowej godności „poety-laureata", która zwykle przypada w udziale autorom, wyrażającym ideały narodowe i moralne swego pokolenia. Ale nie brakło mu zaszczytów; obdarzyły go honorowemi stopniami oba najstarsze Uniwersytety angielskie, Oxford i Cambridge, a ponadto Edynburg w Szkocji, Montreal w Kanadzie i inne wszechnice; stary klub literacki „Ateneum" w Londynie zrobił go swym członkiem honorowym, a Królewskie Towarzystwo Literackie nadało mu złoty medal. Powstało nawet jeszcze za jego życia Towarzystwo Kiplingowskie w Anglji dla badania i popularyzacji jego utworów.

Data powstania tego Towarzystwa — rok 1927 —

należy już do okresu, w którym dzieła Kiplinga nie cieszyły się dawną swą poczytnością ani w kraju ani na szerokim świecie. Jak słusznie mówi bystry krytyk J. W. Cunliffe w swym przeglądzie literatury angielskiej XX wieku *(English Literature in the Twentieth Century,* N. York, Macmillan, 1934), popularność Kiplinga już przed wojną poczęła opadać, bo publiczność już dość miała i treści i stylu jego dzieł, i nie pociągał jej już w nich urok nowości. Zaś wśród nowych wypadków i zainteresowań — wojna, kłopoty powojenne — tembardziej musiał on popaść w pewne zapomnienie; bo wojujący imperjalizm, którego był rzecznikiem, wyszedł z mody. Nie miało już sensu wzywać Amerykę, a jeżeli o to chodzi, i samą Wielką Brytanję, by dźwigała „ciężar białego człowieka". Biały człowiek bowiem zbyt był obarczony ciężarami własnemi, by podejmować jakiekolwiek inne dla ulżenia swym ciemnoskórym braciom. A ciemnoskórzy bracia nie okazywali żadnego pragnienia, by im w czemś ulżyć — chyba przez uwolnienie ich od obecności białego człowieka, jego rządów, jego wyrobów i całej jego cywilizacji.

Jeżeli w tych słowach Cunliffe'a jest bezlitosna prawda, czyż ma to znaczyć, że ten zmierzch sławy Kiplinga jest ostatecznym? Czy przyszłość będzie patrzyła na niego wyłącznie jako na zjawisko czysto historyczne, ściśle związane z daną epoką, jako na pisarza nie posiadającego w swym dorobku wartości naprawdę trwalszych i ogólniejszych?

Elementów, ściśle się łączących z danym okresem i jego psychiką, jest u Kiplinga niewątpliwie

sporo. Zaliczyć do nich należy nietylko cały jego brytyjski imperjalizm polityczny, ale także pewne cechy, które przypominają raczej Amerykę niż Anglję, i które może istotnie długiemu jego pobytowi wśród amerykańskiego społeczeństwa zawdzięczają swoją przewagę w jego naturze. Do takich cech należy przedewszystkiem wspomniane już owo bezustanne kiplingowskie *fortissimo,* którem aż do znużenia wciąż huczą i dudnią jego utwory, owo upodobanie do silnych i drastycznych efektów i ów zupełny brak upodobania do refleksyjnej zadumy lub subtelnej analizy. Skłonność Kiplinga do wyłącznego skupienia uwagi na zjawiskach zewnętrznych kojarzy się z drugim rysem, przypominającym Amerykę, a raczej zwiastującym amerykanizm całego dzisiejszego świata. Tym rysem jest jego kult dla wszelkiej pracy materjalnie produktywnej i jego zachwyt dla wszelkiej sprawności zawodowej. Kipling napisał sławny wiersz o „synach Marty i synach Marji", pełny sentymentu dla tych synów Marty, pracowników, co są niżej cenieni od synów Marji, myślicieli, a jednak stanowią sprężynę życia ludzkości. Kipling (w tomiku *The Day's Work,* 1898) z taką czułością, jakby mówił o żywych istotach, opowiada o częściach składowych parowca i ich zorganizowanej współpracy, gdzieindziej znowu o życiu lokomotywy, a jeszcze gdzieindziej o przybyciu nocnego aeroplanu pocztowego „w r. 2000 po Chrystusie".

Tu już natrafiamy na coś nowego i cennego. Kipling, podobnie jak współczesny mu belgijski poeta Emil Verhaeren (w *Les villes tentaculaires)* umiał

wciągnąć mechanizację uprzemysłowionego świata dzisiejszego w orbitę literatury pięknej; stał się bodaj pierwszym, a w każdym razie przodującym poetą maszyny, i stał się także poetą maszynisty, tak jak Konstantyn Meunier stał się rzeźbiarzem robotnika. Tu leży zasługa zdobycia dla literatury terytorjum niemniej nowego i niemniej rozległego, niż niem były odkryte przez Kiplinga dla piśmiennictwa Indje.

Odkrył także i zdobył, a w każdym razie wirtuozyjnie ukształtował pewien nowy rodzaj literacki, mianowicie n o w e l ę w tej jej formie, jaka odpowiada duchowi naszej szybko żyjącej epoki. Kiplingowski styl noweli wyprzedzony był chyba przez takich klasyków noweli amerykańskiej, jak Bret Harte; w Europie był on nowością i stał się wzorem dla wielu pisarzy, duchem nawet bardzo od Kiplinga odległych. I tu może wolno także widzieć jeden z objawów amerykanizacji naszego dzisiejszego świata. W każdym razie nowela typu kiplingowskiego pozostaje najznakomitszym w literaturze ostatnich dziesięcioleci przykładem podupadłej dziś sztuki czysto opowiadającej, i jako taki przykład może jeszcze odegrać rolę nielada przy szukaniu dróg wyjścia z dzisiejszego chaosu i fermentu w belletrystyce.

A z moralnego posłannictwa Kiplinga, czyż nic nie pozostało i nie pozostanie?

Kipling był ostatniem w naszych dniach ogniwem w długim łańcuchu duchów twórczych, ciągnącym się przez literaturę angielską od Miltona i utrzymującym tradycję moralną purytanizmu. Ta tradycja narodowa, poczęta, jak już wspomniałem, w su-

rowej etyce protestanckiej cromwellowskich bojowników rewolucji, ma za treść swą karność społeczną z jednej strony, a hart osobisty z drugiej, a więc przymioty, którym Anglja nowoczesna zawdzięcza największe swe dokonania w dziedzinie państwowej, gospodarczej i kulturalnej. Jeżeli Anglja dzisiejsza bardziej się już upodobniła do innych narodów współczesnego świata, jeżeli nie ma już prostoty swej dawnej stanowczości i dyscypliny, a za to ma więcej bogactwa myśli i uczucia, to może sobie bez szkody dla swego twórczego bilansu kulturalnego na to pozwolić tylko dlatego, że na dnie duszy angielskiej jednak pozostają owe podstawowe, dawne, purytańskie przymioty. A przymioty te Kipling nietylko wielbił, ale pomógł Anglikom swej ery uświadomić je sobie, rozwinąć je i udoskonalić. Nawet stojący na przeciwnym wobec Kiplinga biegunie ideowym drugi mistrzowski pisarz epoki, Wells, w swej powieści *The New Machiavelli* (1911) wdzięcznie uznaje, że Kipling dla całego pokolenia „znalazł słowa na to pragnienie dyscypliny, poświęcenia, organizacji wysiłków, którego socjalizm naszych dni wyrazić nie potrafił". A co jeszcze ważniejsze, wśród ogólnego uspołecznienia myśli ludzkiej w naszej epoce Kipling pozostał ostoją i głosem tego indywidualizmu, który jest drugim składnikiem wielkiej tradycji purytańskiej, a bez którego niema twórczości i postępu. Ten indywidualizm, którego Anglja zawsze jeszcze pozostaje skarbnicą wśród biurokratyzującego się świata, znajduje naprawdę klasyczny i pomnikowy wyraz w wierszu Kiplinga *If* — („Je-

żeli“ —), natchnionym podobno przez postać i czyny południowo-afrykańskiego polityka Sir Starr Jamesona. Jeżeli więc, mój chłopcze, potrafisz zachować głowę, gdy wszyscy dokoła ją tracą; jeżeli umiesz ufać w siebie, umiesz czekać, umiesz nie kłamać i nie nienawidzieć, gdy dokoła kłamią i nienawidzą; jeżeli umiesz marzyć nie dla marzycielstwa i myśleć nietylko dla rozmyślania; jeżeli umiesz spojrzeć w oko powodzeniom zarówno jak niepowodzeniom i nawet z ruiny swych dokonań stworzyć narzędzia nowej budowy; jeżeli umiesz ryzykować i stracić i grać na nowo; jeżeli umiesz trwać ostatkiem sił i woli; jeżeli umiesz wśród wielkich tego świata ani się nie poniżać ani nie shardzieć; jeżeli umiesz cenić ludzi, ale nie liczyć się z nimi nadmiernie, jeżeli umiesz wypełnić każdą bezlitosną minutę rzetelnemi sześćdziesięciu sekundami biegu wprzód ku celom życia, — to cały świat jest twoim, a co więcej, będziesz mężem, mój synu!

Oto zaiste kodeks postępowania osobistego, któremu trzeba przyznać więcej niż przemijającą wartość doktryny jednej historycznej epoki; oto wyraz nagromadzonego doświadczenia i skupionej siły moralnej wielkiego narodu, od którego warto się uczyć.

XI.

ANGLJA ZA JERZEGO V.

Głębokie poważanie dla korony jako instytucji i stały entuzjazm zarówno dla osoby króla jak dla całej dynastji jest wspólną i zgodną postawą całego narodu brytyjskiego bez różnicy plemiennego pochodzenia i partyjnych przekonań. Europejczyk z kontynentu dziwi się zrazu tym objawom w państwie o tak dawnej konstytucyjnej tradycji i tak rdzennie demokratycznym ustroju; przy bliższej obserwacji stosunków angielskich jednak rychło sobie zdaje sprawę z tego, że właściwie chodzi tu o imponujący objaw solidarności obywatelskiej i narodowego poczucia godności. Przez swą cześć i miłość dla króla i dynastji Anglik daje wyraz swemu przywiązaniu do wielkiej tradycji dziejowej narodu i swej świadomości jego dostojeństwa. Symbolem zarówno tej dawnej tradycji, jak tego dumnego dostojeństwa jest majestat króla Wielkiej Brytanji.

Ale król jest czemś więcej, niż symbolem i reprezentantem. Jako czynnik najstalszy w całym składzie naczelnych władz państwowych, jest bogaty w doświadczenie polityczne, które mu nieraz pozwala być najwytrawniejszym doradcą kierujących mężów stanu. Zaś jako najwyższy widomy łącznik

tej Ligi wolnych narodów, w którą na naszych oczach przekształcają się rozrzucone po wszystkich pięciu częściach świata terytorja wielkobrytyjskie, jest król jedynym już dziś wyrazicielem jedności wewnętrznej tego Imperjum, obejmującego czwartą część ziem naszego globu.

Król Jerzy V, który obchodził w r. 1935 srebrne gody z koroną, a w niewiele miesięcy później zmarł, właśnie tę funkcję swego wysokiego stanowiska pełnił ze szczególną doskonałością. Wyćwiczony za młodu w służbie marynarskiej, poznał i zwiedził przed wstąpieniem na tron wszystkie części swego rozległego dziedzictwa tak, jak ich chyba nie poznał żaden z jego poprzedników. Stał się też ze swej strony znany w całem Imperjum, i dzięki temu wokoło jego osoby, jak wokoło sztandaru, skupiały się uczucia wierności jego krajów poprzez wszystkie przemiany ćwierćwiecza jego rządów, — od wojny, w której Kanadjanie i Australczycy przelewali krew obok Anglików i Szkotów, do pokoju, który dominja już zawierały jako samodzielne jednostki państwowe, — i od statutu westminsterskiego, który tej samodzielności dominjów był ostatecznym prawnym wyrazem, do układu w Ottawie, który nowym związkiem gospodarczym je zespolił.

Już ta potężna ewolucja ustrojowa Imperjum, rozgrywająca się całkowicie w ramach czasowych jednego panowania, jest kardynalnym przykładem na to, czem rządy Jerzego V z perspektywy historycznej niewątpliwie wyróżniać się będą. Już dziś mianowicie przedstawiają się nam rządy te jako

okres bogatszy w wielkie wypadki dziejowe, niż którekolwiek bodaj inne panowanie w dawniejszej historji Anglji. Sądzone było przecież królowi Jerzemu V przeżyć nietylko największą zawieruchę wojenną, jaka dotąd szalała na ziemi, ale w następstwie tego wstrząsu stać się wśród własnego narodu świadkiem głębszych i szybszych zmian społecznych i duchowych, niż je dotąd kiedykolwiek przeszło jedno pokolenie. Już w zaraniu stulecia Anglja przez wielkie ustawodawcze reformy Lloyd-George'a w dziedzinie ubezpieczeń społecznych przeszła widomie z ery klasycznego liberalizmu w epokę przewagi kolektywizmu; już wtedy wśród młodszych budziła się silna reakcja nietylko przeciwko liberalizmowi socjalnemu i politycznemu, ale i przeciwko całej moralności i całemu poglądowi na świat stulecia mieszczańskiego. Jakżeż niezmiernie pogłębiły się te dążności, odkąd kwiat całej jednej generacji angielskiej wyginął w szeregach ochotniczych pierwszego okresu wojny, i w Anglji powojennej stanęli naprzeciwko siebie ludzie bardzo starzy i ludzie bardzo młodzi, rozdzieleni całą otchłanią niezrozumienia wzajemnego!

Fakt głębokiego przewrotu w ideach i krańcowych przeciwieństw w psychice monumentalnie stwierdza epopea powieściowa Galsworthy'ego *The Forsyte Saga;* wyraz temu daje zresztą i treścią i formą cała literatura epoki od Bernarda Shaw, Wellsa i Bertranda Russella, do powieści Lawrence'a i Aldousa Huxley'a, do poezji T. S. Eliota i Sitwellów.

Niemniejsze od tych kontrastów psychicznych są kontrasty zewnętrzne, które w losach Anglji stworzyła ogólnoświatowa sytuacja powojenna. Oto, jak niegdyś po wojnach napoleońskich, Anglja za swą zawziętą wytrwałość w walce wynagrodzona jest ogromnemi zdobyczami terytorjalnemi: jak wtedy kulę ziemską owinęła girlanda nowych baz dla floty brytyjskiej na wszystkich morzach, tak teraz ziszcza się marzenie Cecila Rhodes o nieprzerwanym łańcuchu ziem brytyjskich przez całą długość Afryki od Nilu do Przylądka Dobrej Nadziei; a przez owładnięcie Palestyną i Arabją powstaje nowa lądowa i lotnicza droga do Indyj. Ale zarazem Indje same goręcej kipią duchem buntu i niepokoju, niż kiedykolwiek; Egipt się wyzwala spod protektoratu; wymyka się Anglji olbrzymi rynek chiński, na którym zjawia się aż trzech mocarnych konkurentów — Japonja, Rosja i Ameryka; ciążą ku Ameryce Kanada i Australja; cień ekspansji gospodarczej Stanów Zjednoczonych pada także na wiernych dotąd klientów handlu angielskiego w Ameryce Południowej; Południową Afryką targają waśni narodowościowe angielsko-holenderskie i bolesne trudności sprawy murzyńskiej; celtycka Irlandja, niezadowolona z samorządu dominjalnego, chce się całkowicie oderwać od wspólnoty brytyjskiej.

Niedość na tem wszystkiem: obfite owoce terytorjalne wojny okupione są wyolbrzymiałem do niebywałego ciężaru zadłużeniem, którego niemal że znieść już nie może nawet wiekowy dostatek Anglji; powszechne w świecie hasła samowystarczalności i skrajnego protekcjonizmu zmuszają Anglję do opuszczenia stuletniej platformy wolnego handlu i pozbawiają ją, ponoć ostatecznie, jej dawnych monopoli światowych i jej przodownictwa w przemyśle; ulgi trwałej nie przynoszą ani nowy związek celny z dominjami, ani wysiłki ustawodawcze i finansowe nad wskrzeszeniem rolnictwa w jednostronnie uprzemysłowionym kraju; zmora miljonowego bezrobocia wisi nad tym krajem stale od lat kilkunastu, emigracja do dominjów nie jest popularną i ulgi nie przynosi, a upokarzająca walka tak niezłomnego niegdyś funta szterlinga z dolarem o korzyści eksportowe z systematycznego obniżania kursu wlecze się wciąż bez rozstrzygnięcia.

Wśród tak zdumiewających metamorfoz i tak ciężkich terminów stara Anglja jednak umie unikać tych przewrotowych ostateczności, co targają po kolei krajami kontynentu, i umie zachować na zewnątrz swą międzynarodową powagę i potęgę. Mimo wspomnianych powyżej, licznych i różnorodnych dążności odśrodkowych w obrębie Imperjum, właśnie panowanie Jerzego V, od wspaniałych wysiłków wojennych począwszy, obfituje także w przykłady na to, że najsilniejszą spójnią tego wielkiego Imperjum jest wolność wszystkich jego części; że węzły moralne, ideowe i kulturalne są silniejsze niż byłyby nawet najsilniejsze węzły administracyjno-prawne; i że ostatecznie, jak słusznie powiedział sam król w swojej mowie jubileuszowej, właśnie dzięki swej elastyczności system Imperjum brytyjskiego zdolny

jest wytrzymać te próby, na które bywa wystawiany.

Niemniej imponujące przy wszystkich trudnościach są dowody siły i zdrowia moralnego w wewnętrznych stosunkach Anglji samej. Doszedłszy już po wojnie do kresu demokratyzacji politycznej przez nadanie prawa wyborczego kobietom, zarazem zapewnia Anglja swej demokracji najszersze możliwości oświatowe przez wielką ustawę o kształceniu dorosłych z r. 1918. Postawiona pod naciskiem przesilenia nad brzegiem ruiny społecznej przez wybuch strajku generalnego w r. 1926, własnemi siłami ratuje się od tej katastrofy. Zmuszona do rewolucyjnych pociągnięć skarbowych, karnie się poddaje zarówno konwersji pożyczek państwowych, jak opuszczeniu parytetu złota i nie reaguje ani na jedno, ani na drugie nierozumną paniką. Nurtowana fluktuacjami politycznemi narówni z innemi demokracjami powojennemi, nie przechyla się ani do bolszewizmu, ani do faszyzmu, i w dziesięć lat po wygaśnięciu wojennej koalicji stronnictw umie raz jeszcze stworzyć ogólno-narodowy rząd międzypartyjny. Wreszcie w dobie najrozrzutniejszych etatystycznych lekarstw na rozszalały kryzys w innych państwach zadziwia świat nadwyżkami budżetowemi i obniżeniem stopy podatkowej. Nagrodą Opatrzności dziejowej za te niepospolite dokonania ducha obywatelskiego Anglików, było, że w ostatnich latach tego pamiętnego panowania Anglja pierwsza i jedyna wśród krajów całego świata mogła się radować niewątpliwemi objawami początków powrotu do przedwojennego dobrobytu.

Wśród wszystkich kataklizmów, które przez te ćwierć stulecia tylokrotnie wstrząsały Anglją i światem, skromna i spokojna postać króla Jerzego V zdaje się uosabiać wewnętrzną siłę tego męskiego wytrwania, które jest tajemnicą heroizmu Anglji i w wojnie i w pokoju. Nie jaśniejąc na arenie międzynarodowej temi wysokiemi talentami dyplomatycznemi i towarzyskiemi, co jego ojciec Edward VII, król Jerzy V zato zdobył sobie serca narodu innemi zaletami, które ogół angielski ceni wyżej, niż bystrość intuicji i błyskotliwość dowcipu. A więc posiadał król Jerzy przedewszystkiem głębokie i stateczne poczucie obowiązku: obowiązki swego stanu monarszego — nieraz bardzo uciążliwe — pełnił z prawdziwie wzorową sumiennością i powagą. Ponadto zaś odznaczał się wybitną zdolnością do szczerej ludzkiej sympatji z losami całej rzeszy swych poddanych: wiernem sercem dzielił z narodem cały ogrom cierpień i trosk wojennych, a po wojnie też niejednym pięknym gestem zaświadczył, jak głęboko przejmowała go ta ciężka dola ekonomiczna mas, która jest dziedzictwem wojny.

Do tych osobistych wartości moralnych dwadzieścia pięć lat panowania dodały doświadczenie polityczne, chyba jedyne w swej rozległości. Wstępując na tron, Jerzy V lojalnie położył swój podpis pod przeprowadzonemi w ostatnich dniach Edwarda VII przełomowemi aktami finansowania ubezpieczeń społecznych i ograniczenia praw Izby Lordów.

W dwadzieścia lat później sam w trudnej sytuacji dał inicjatywę do pohamowania walk partyjnych w dobie kryzysu przez stworzenie gabinetu koalicyjnego. Wstępując na tron, spędził pierwsze lata rządów wśród gorączki międzynarodowej, poprzedzającej wybuch wojny. Odszedł wśród nowego fermentu i wznowionej trwożnej niepewności o pokój świata. Oby danem było jego następcy Edwardowi VIII i otaczającym go mężom stanu w tej trudnej dobie prowadzić Anglję rozważnie a skutecznie ku tym celom pokoju międzynarodowego, pomyślności gospodarczej i postępu kulturalnego, do których wskazuje drogę wiekowe doświadczenie narodu i niezłomny jego charakter.

BIBLJOTEKA im. „SZOŁEM-ALEJCHEMA" W BIAŁYMSTOKU
KSIĄŻNICA PODLASKA im. Łukasza Górnickiego Nr 10030A KS. ARCHIWALNY w Białymstoku
MIEJSKA I MIEJSKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA 168639 BIAŁYMSTOKU

TREŚĆ.

		Str.
	Przedmowa	5
I.	Wielkie dni katolicyzmu angielskiego („Czas", Nr. 157—159, r. 1935).	7
II.	Wyspiański o Hamlecie („Przegląd Współczesny", grudzień r. 1932).	18
III.	W stulecie śmierci Goethego („Przegląd Współczesny", marzec r. 1932).	42
IV.	Sir Walter Scott po stu latach („Neofilolog", r. 1933, zeszyt 3).	75
V.	Wielcy powieściopisarze angielscy XIX wieku z perspektywy dzisiejszej („Pamiętnik Literacki", r. 1935, zeszyt 1—2).	96
VI.	Kultura a postęp społeczny w Anglji XIX wieku. („Przegląd Współczesny", luty r. 1935).	144
VII.	Tragizm życia i bohaterstwo człowieka w twórczości Józefa Conrada („Pion", 15 grudnia r. 1934).	173
VIII.	Arnold Bennett (1867—1931) („Przegląd Współczesny", maj r. 1931).	181
IX.	John Galsworthy (1867—1933) („Przegląd Współczesny", maj r. 1933).	193
X.	Rudyard Kipling (1865—1936) („Przegląd Współczesny", marzec r. 1936).	239
XI.	Anglja za Jerzego V. („Przegląd Współczesny", czerwiec r. 1935).	271

ALEKSANDER ŚWIĘTOCHOWSKI

TWINKO

„Twinko" — to powieść historyczna. Akcja jej rozgrywa się na Wileńszczyźnie, w czasach ponowosilcowskich. Tematem powieści jest ekspiacja syna za winy ojca, który służył Moskalom. Głęboko ujęty dramat młodego bohatera przedstawia Świętochowski na tle ówczesnej rzeczywistości polskiej, a potem na tle owej niemniej rzeczywistej, drugiej polskiej rzeczywistości, — syberyjskiego wygnania. Dziś, z perspektywy dwudziestu lat niepodległości, stosunek nasz do tamtych czasów inne przybiera formy; rewizję tego stosunku, — rewizję odważną, gruntownie przemyślaną i konsekwentną podejmuje właśnie Świętochowski w swej powieści.

Poprzednio ukazała się:

GENEALOGJA TERAŹNIEJSZOŚCI

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE „RÓJ"
WARSZAWA, KREDYTOWA 1.

WACŁAW BOROWY

WCZORAJ A DZIŚ

Cena zł. 5.—.

Zbiór kilkunasu studjów i szkiców — o Wyspiańskim, Żeromskim, Kasprowiczu, Langem i innych pisarzach, którzy przeważnie należą już do *wczoraj* historji literatury, których dzieła wszelako są niezmiennie aktualne *dziś* i będą *jutro*. Przedstawienie rzeczy łączy jasność i prostotę ze skrupulatną ścisłością dokumentacji. Systemem Borowego jest zaczynać od jakiejś drobnej sprawy, jak np. rola posągów w „Nocy Listopadowej" Wyspiańskiego, alko kult książki u Żeromskiego, i przez drobiazgową analizę szczegółów stopniowo otwierać coraz szersze perspektywy na twórczość omawianego pisarza. Czytelnik ma tu możność niejako sam zażywać przyjemności pracy badawczej, nie ponosząc jej fatygi, obfity bowiem materjał dowodowy roztoczony przed jego oczyma pozwala mu krok za krokiem śledzić ścisłość wszystkich wywodów krytyka.

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE „RÓJ"
WARSZAWA, KREDYTOWA 1.

KAZIMIERZ KOSIŃSKI

ZA MURAMI ELSYNORY

Cena zł. 6.—.

Książka prof. Kosińskiego ujmuje twórczość St. Wyspiańskiego problemami, stawia nowe horyzonty w poglądach na poetę, który był wyrazem współczesności dziejowej, a nadto sięgał w potędze genjuszu do założeń ogólnoludzkich, wiecznie aktualnych i wiecznie żywych.

Książka prof. Kosińskiego prowadzi czytelnika przez Wyspiańskiego do najnowszych zagadnień współczesności i zbliża wielkiego poetę do pokolenia współczesnego w Polsce, które domaga się problematów, a szuka ich przedewszystkiem w literaturze w tem przeświadczeniu, że skupia je w sobie i ożywia przed oczyma duszy narodu — pisarz.

Książka prof. Kosińskiego o Wyspiańskim odznacza się jasnością wykładu i przejrzystością zagadnień, które obejmują duży krąg ideowy od wizji dawnej przeszłości polskiej do uniwersalizmu.

Książkę cechuje bezpośredniość stylu, która przykuwa uwagę czytelnika na cały czas lektury i trzyma go w napięciu myśli i uczuć.

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE „RÓJ"
WARSZAWA, KREDYTOWA 1.

MARJA LESZCZYŃSKA-MITTELSTAEDT

FRATECO

Stałam w księgarni przeglądając książki, gdy zainteresowała mnie konwersacja miłego starszego pana o mądrych, dobrych oczach z właścicielką sklepu. Z młodzieńczym zapałem opowiadał o jakiejś książce. Zaciekawiona podeszłam bliżej: okazało się, że to pan Korczak, autor prześlicznych powieści dla dzieci — zachwyca się niezmiernie dziełem nieznanej mi dotąd autorki, pani Leszczyńskiej-Mittelstaedt p. t. „Frateco".

Czemprędzej ją nabyłam — i błogosławię zrządzenie losu, które sprawiło, że poznałam powieść, obok której bez tego polecenia byłabym prawdopodobnie przeszła, nie wiedząc.

Lekarz filantrop — w statku szkole — wychowuje garść dzieci, wybierając najzdolniejsze, najwięcej utalentowane, wszelkich narodów i ras. Lecz statek ginie, rozbijając się wśród mgieł. Ocalało tylko jedno dziecko. Zbyt małe, by pamiętać swoje pochodzenie — wynosi ze statku jako jedyną własność, pełną niezachwianej ufności miłość do ludzi, którą w maleńkie serca umiał zaszczepić dobry doktór. Wszak hymn ich szkolny, jedyne wspomnienie z okrętu zaczynał się od słów: „Dziecię nieznające nienawiści..." I ta wciąż rozżarzona iskra miłości toruje mu drogę, budzi oddźwięk i w dzikiem sercu cygana, który go znajduje i innych różnych ludzi, do których los go zbliża. A są tu i żydzi i kupiec grecki i zarządczyni Niemka i biskup ze swoim kapelanem: wszyscy bardzo ludzcy, bardzo prawdziwi z błędami swemi, nieraz zbrodniami — i z jasnemi świetlanemi stronami, które przebłyskują wśród popiołów naniesionych przez życie.

I jest cudna przyroda bałkańskiego półwyspu, pięknem swem karmiąca sierotę, wyrzuconego przez morze u jego wybrzeży. I jest pogodna, jasna, konsekwentnie przeprowadzona, pełna wiary w przyszłość filozofja, którą warto przemyśleć — i dużo piękna, którego dalej analizować nie będę, pozostawiając czytelnikom radość zapoznania się z niem osobiście i spędzenia nad tą niezwykłą powieścią kilku dobrych chwil. *TERESA SKORZEWSKA. Pani Domu.*

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE „RÓJ"
WARSZAWA, KREDYTOWA 1.

JÓZEF WITTLIN

SÓL ZIEMI

Cena zł. 8.—.

Wittlin z wielką siłą sugestywną wskrzesza przed nami realistyczny obraz rzeczywistości z przed lat dwudziestu, nie niepokojąc się o to, że temat nie jest świeży, że trudno uderzyć w nowy mocny styl po tylu znakomitych poprzednikach. Pomysłowość utworu jest znaczna, język prosty i sharmonizowany, a delikatny grymas ironji przewijający się pod gładką powierzchnią narracji dodaje mu sporo wagi artystycznej. *KURJER WARSZAWSKI.*

„Sól ziemi" nie jest powieścią w ścisłem znaczeniu tego słowa. Jest to raczej arcywspółczesny, rozumowy rapsod na cześć „szarego człowieka", rodzaj studjum powieściowego na temat odyssei żołnierskiej cywila. Autor wywiódł go z nicości istnienia i ulokował pośrodku wielkich zdarzeń dziejowych... Celem artystycznym pisarza było odzwierciadlenie światowych wstrząśnień w światku małego człowieka, przełamanie historycznego losu ludzkości w losie anonimowej jednostki, a więc wydobycie najbardziej ludzkiego i bodaj żałosnego tonu z chaosu kosmicznych wypadków.

LEON POMIROWSKI. Tygodnik Illustrowany.

„Sól ziemi" wyrasta gdzieś z najistotniejszych, najgłębszych pokładów duszy autora, jest owocem i wykwitem najserdeczniejszych doznań, przemyśleń, umiłowań i nienawiści i właśnie dlatego zmusi Wittlina do pozostania przy sobie tak długo, dopóki nie wyrzuci z siebie naprawdę wszystkiego, co w związku z nią ma do powiedzenia.

A. CHOR. Kurjer Polski.

Poprzednio wydano tego autora:

ETAPY

Cena zł. 4.50.

Każdy, kto lubi wędrówkę przez wieki kultury ducha ludzkiego, od starej Grecji, aż do ostatnich błysków „ésprit" Anatola France'a, odnajdzie w Wittlinie brata i przyjaciela.

L. H. MORSTIN. Gazeta Polska.

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE „RÓJ"
WARSZAWA, KREDYTOWA 1.

MARJA KUNCEWICZOWA

CUDZOZIEMKA

„Cudzoziemka“ jest to portret kobiety złej, która całe swe otoczenie zatruwa dziwnym fermentem złości i histerji z niej emanującym. Autorka stwarza przed nami typ wyższej sekutnicy, jakiejś syntezy z furji i muzy, gdyż Róża jest przy tem wszystkiem wielką indywidualnością, nie mieszczącą się w ramach powszedniości, w granicach zakreślonych jej środowiskiem. Bije od niej jakaś siła, która potęguje życie dokoła niej, zażega je ogniem dziwnej intensywności, sprawia, że staje się ono bujne, piękne i żarliwe. Róża dusi się w ciasnocie swego życia i złośliwość jej jest reakcją, protestem przeciwko tej ciasnocie. Mszcząc się za małość życia, czując się siłą niszczącą, destruktywną, nie zdobywa się ona nigdy na właściwe niszczenie. Nie może działać wbrew wyższemu prawu swej natury, wbrew swej istocie, która jest twórcza i pozytywna. Cierpienie spada tylko na nią samą, otoczenie rośnie jej siłą. Nie należy tu podstawiać utartego schematu: szorstka powierzchnia, ale złote serce. Nie, Róża jest naprawdę zła. Raczej nawet możnaby tę pasję dopingowania otoczenia, podciągania go na wyższy stopień uważać za pretekst do dręczenia i do dokuczania. Dialektyka Kuncewiczowej pozostawia otwartą tę kwestję, jak wogóle z pewną perfidją ukazuje ona dwuznaczność i łaskotliwość podobnych problemów. Posiada ona dar ujawniania dziwnej kazuistyki życia. Pod jej ręką zaostrzają się problemy do paradoksu, schematy rozprzęgają się, wyrodnieją i okazują skłonność do przejścia w swą antytezę. Czem jest złość? Jaka jest jej rola w gospodarce sił ludzkich? Czy złość nie może być dobrocią, a dobroć złością?

Osobny rozdział należałoby poświęcić mistrzostwu formy Kuncewiczowej. Punktami kulminacyjnemi tej formy są transpozycje muzyki o piękności wprost niezrównanej. Kuncewiczowa osiąga tu szczyty najczystszej liryki; sam ekstrakt poezji. *BRUNO SCHULZ. Tygodnik Illustrowany.*

Poprzednio ukazały się:

DYLIŻANS WARSZAWSKI
DWA KSIĘŻYCE

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE „RÓJ“
WARSZAWA, KREDYTOWA 1.

FRYDERYK KULLESCHITZ

REJS DOKOŁA ŚWIATA

Cena zł. 8.—.

Książka osiągnęła w kwietniu 1936
Nagrodę literacką (marynistyczną)
im. Jerzego Szareckiego.

...Z artystyczną wnikliwością w duszę czytelnika podszedł do nas z dalekich przestrzeni mórz i oceanów, młody autor, Fryderyk Kulleschitz, uczestnik niedawnego rejsu „Daru Pomorza“. Książka jego p. t. „Rejs dokoła świata“ jest przesycona wrażliwością uczuciowego rodzaju. Zawiera dużo reminiscencyj z literatury i odznacza się bystrością epickich spostrzeżeń, przełożonych na nutę serca. F. Kulleschitz znany jest z fragmentów książki, drukowanych w „Kurjerze Porannym“. Teraz jego wrażenia z wysp Hawajskich, Japonji, czy też piękne refleksje poetyckie z wyspy Mauritius, krainy tkliwego romansu Pawła i Wirginji w powieści Bernardin de Saint Pierre, ożywają zebrane razem, jak rozwinięty w desenie kolorowy wachlarz. Książka F. Kulleschitza — może wbrew intencjom autora, który starał się ograniczyć do objektywizmu reportażysty — przedstawia dużą wartość literacką. Pogłębia ją znajomość psychologji ludzi morza i celne docieranie do istoty zagadnień społecznych.

„Rejs dokoła świata“, jako utwór marynistyczny, odznacza się ponadto znajomością techniki nawigacyjnej i wiedzy żeglarskiej oraz dokładnością terminologji. Książka zdradza rzetelny talent; cechuje ją prawdziwie artystyczne wyczucie morza, jego kolorytu i nastrojów...

Janusz Stępowski: „Robinsonada morska“. (Ze szkicu literackiego, wygłoszonego w Polskiem Radjo, dnia 7 stycznia 1936 r.).

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE „RÓJ“
WARSZAWA, KREDYTOWA 1.

ARKADY FIEDLER

ZWIERZĘTA Z LASU DZIEWICZEGO

Cena zł. 7.—.

RYBY ŚPIEWAJĄ W UKAJALI

(II wydanie).

Cena zł. 7.—.

Pisarzy, badających świat zwierząt, interesują zazwyczaj ich ludzkie cechy; doszukują się oni śród stworzeń niższych zalążków tych uczuć i instynktów, jakie znajdują u ludzi, czasem nawet dostrzegając je w bardziej rozwiniętej niż u ludzi postaci. Takie są zwierzęta Londona, takie są mrówki Ewersa. Badacza instynktu społecznego mrówek nie obchodzi motyl, chociażby najpiękniejszy, ani najcudniejsze ze wszystkich ptaków, drobniutkie kolibry. Inaczej podchodzi do zwierząt Fiedler: nie idealizuje ich, nie czyni ich podobnemi do ludzi, nie analizuje ich „psychiki" — lecz przedewszystkiem kocha je i podziwia ich piękno. A piękna tego szuka nietylko w barwie i kształcie zewnętrznym, potrafi je dostrzec w drapieżności pająka, w figlach małej małpki, w obyczajach ptaków i owadów, w prawie silniejszego, które rządzi puszczą, i w zręczności słabych, broniących się przed drapieżcami.

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE „RÓJ"
WARSZAWA, KREDYTOWA 1.

10,-

