

St. Tarnowski

Studia literackie



~~Inv.~~ 742



220395

# O DRAMATACH SCHILLERA.

## Przedmowa.

Należy się czytelnikom wytłómaczenie, usprawiedliwienie tej pracy. Z jakiego powodu, z jakiej potrzeby i jakim prawem bierze się obcy do tego przedmiotu? jakim czołem bierze się do niego, kiedy zajmowało się tym przedmiotem przez wiek cały tylu najuczestniejszych i najbystrzejszych? Nie wyczerpali go zapewne, bo on wyczerpać się nie daje; ale go tak zbadali i objaśnili, że konieczności prac nowych niema, a dopieroż niema nadziei żeby te prace nowe, zwłaszcza cudzoziemskie, powiedziały co dotąd powiedzianem nie było, odkryły lub spostrzegły coś co znanem nie było; jakież zatem powód ich bytu?

Bardzo skromny, i właśnie dlatego przytoczyć go sobie pozwalam, by nie być posądzonym o zarozumiałe zuchwałe roszczenia i złudzenia.

Po ustąpieniu znakomitego profesora literatury niemieckiej Bratranka, a przed zamianowaniem jego następcy, nie było w Uniwersytecie naszym przez parę półroczy wykładów tego przedmiotu. Wydział filozoficzny chcąc jakkolwiek na brak ten zaradzić, polecił mi podjąć się dodatkowo i zastępczo przez kurs jeden wykładów z literatury niemieckiej. Wybrałem z niej to co mi było najlepiej znanem, *Dramata Schillera*, nie tając sobie wcale, że zastępuję tylko i zapelniam luki, nie żądając, ani spodziewając się od siebie nowych, gruntownych, godnych uwagi zdań i spostrzeżeń.

Mimo to ośmielam się ogłosić rzecz powstałą z tych wykładów. Czy ją dziś za lepszą uważam? Nie; sądę tylko że przedmiot jest tak zajmujący, a u nas tak mało obrobiony, że i najmniejsze o nim słowo na początek przydać się może. Zachęca zaś i ośmiela do niego dawno pożądane i potrzebne, dziś nareszcie już rozpoczęte wydanie wszystkich dzieł Schillera w polskim przekładzie. Jaki on jest, nie pytam w tej chwili; lękam się nawet, że pozór będzie piękniejszy niż rzecz, i że jak drzeworyty od ozdobnych wydań niemieckich, tak tekst pożyczony jest z różnych zbieranych dawnych tłumaczeń polskich, między którymi niestety dobrych jest mało. Jakiegokolwiek jest przecież, zawsze witać można z przyjemnością jako dobry znak, jako dowód pewnej szlachetnej ciekawości i zamiłowania w rzeczach prawdziwie wielkich, to polskie wydanie Schillera. Bo niewiele było na świecie tak wysokich i szlachetnych, jak on, niewiele takich zwłaszcza, którzyby mieli taki dar i zdolność działania na dobre i szlachetne strony człowieka. Wiek nasz, na schyłku swoim tak mało podobny do tego jakim był w swoich początkach, zaczyna potrochu zaniedbywać Schillera, odwracać się od niego; w dojrzałości i przemądrej trzeźwości swojej z lekceważeniem mówić o naiwnych złudzeniach, o łatwowiernym idealizmie, o roman-sowej uczuciowości niemieckiego poety. Zapewne, jest w nim to wszystko; zapewne, nasze doświadczenia nieraz zadały fałsz jego złudzeniom; nasza dojrzałość nie może wierzyć ślepo jego młodzieńczym aspiracyom; nasz smak musi nieraz protestować przeciw usterkom, nasze pojęcia, lub nawet nasz zmysł moralny przeciw samym nieraz pomysłom jego dzieł; zapewne z dzieł tych nie wszystkie wyjdą zwycięzko z ogniowej próby historycznych doświadczeń i logicznej analizy. Ale czy jest poeta jaki, któryby cały jak jest próbę tę wytrzymał, nie zostawiwszy w niej żadnej ze swoich myśli, żadnego choćby wierszyka? Podobno nie. Dla poezyi, dla literatury i sztuki w ogólności nie będzie sądu ostatecznego na tamtym świecie; sąd ten odbywa się na tym, przed potomnością. Ona po fanatycznym uwielbieniu i uniesieniu, albo po uprzedzonej niesprawiedliwości współczesnych, bierze na szalę i waży dzieła artystów i poetów; przy ważeniu ukazuje

się w całej nagości swojej wszystko co małe i nierzetelne, co przemijające i jednodniowe, co odpowiednie chwilowej tylko potrzebie lub upodobaniu ludzkości czy własnego narodu, i to wszystko zwiędłe, uschłe, opadłe, znika bez śladu. Zostaje i idzie w górę to, co prawdziwie wielkie myślą, piękne formą, co wiekuiste bo wiecznie ludzkie. A jak na Dolinie Jozafata grzechy w życiu i w duszy najświętszych nawet ludzi, tak w tym sądzie potomnych wyraźnie pokazują się błędy i małości na dziełach największych nawet poetów, i padają w przepaść, w otchłań zapomnienia nawet bez hałasu. Wpadli w nią nietylko ze wszystkim tacy, którzy przez chwilę za wielkich uważani, ludzili współczesnych poezją jak hypokryci cnotą, ale i z prawdziwie wielkich niejeden widział grzechy swoje poetyczne pogrążone w tej przepaści. Chodzi o to, która szala przeważa. Otóż pomiędzy tymi których sąd ten powoła do nieśmiertelności, autor *Wallensteina* i *Maryi Stuart* zasiędzie po prawicy między szlachetnymi i wzniosłymi. Mówią o nim że to poeta czuły i sentymentalny, w sam raz dla młodzieńczego, a nie dla męskiego wieku, i w tym tylko młodym wieku lubiony i wielbiony? Daj Boże żeby takim był zawsze, bo gdzie wiek młody karmi się Schillera ideałami i na nich się kształci, tam wiek męski nie wpadnie w oschłość, ani w sceptycyzm, ani w egoizm, ani w znikczemnienie. I nieraz kto w latach dwudziestu przepadał za Schillerem, a w trzydziestu o nim zapominał albo się na niego lekko uśmiechał, ten gdy zupełnie dojrzeje, przekonywa się ile mu ma do zawdzięczenia, i uczy się podziwiać i cenić nie już jak za młodu jego piękne uczucia i wiersze tylko, ale jego wielką mądrość i prawdę.

Zajmować się Schillerem, czytać go, o nim myśleć i mówić miło jest zawsze, ale pokusa ta staje się większą przez to, że u nas mówiono i pisano o nim tak mało. Że był znany, że wywierał wpływ na naszą poezję, że wszyscy młodzi ludzie powtarzali niegdyś napamięć jego wiersze, a Mickiewicz był pod jego urokiem, poniekąd pod jego wpływem, to pewna: jednak Polacy znają go mało. Ci, co są pod rządami niemieckimi i muszą umieć po niemiecku, znali go dawniej doskonale, a zawsze znają go choć trochę z oryginału. Ale inni? ale ogromna większość polskiej młodzieży? ale kobie-

ty? W teatrach czasem widzą *Maryę Stuart*, kiedy ją gra pani Modrzejowska, *Zbójców*, kiedy ich gra Królikowski, a zresztą? Tłómaczenia, jakie dotąd były, były i bardzo niezupełne, i z wyjątkiem jednego niezłego tłumaczenia *Wallensteina* słabe i nigdy razem nie zebrane, tak, że kto po niemiecku nie umiał, ten z próbek tylko i ze słuchu mógł nabrać jakiegoś o Schillerze wyobrażenia. Prac o nim niema podobno wcale, chyba w dawnej polemicznej literaturze klasyków lub romantyków, w rozprawach Brodzińskiego, w Wężyka przedmowach do własnych tragedyj, znalazłyby się jakie o nim wzmianki lub uwagi. Z nowszych wymienić możemy tylko niezwykle trafną i bystrą rozprawę p. Pechnika o *Braut von Messina*, mało znaną, bo drukowaną w mało czytany roczniku jednego z galicyjskich gimnazyów. Pracy, której Schiller byłby jedynym lub głównym przedmiotem, rysu jego życia, rozbioru jego dzieł, niema podobno w naszej literaturze. A jak w ogóle brak zajęcia się literaturą zagraniczną, brak jej znajomości, jest słabą stroną naszej dzisiejszej literatury, a bodaj czy nie jednym z jej niebezpieczeństw na przyszłość, tak ta nieznajomość Schillera jest jednym z dowodów i oznak tego braku. A przecież związek żywy z cywilizacją i z literaturą europejską jest warunkiem i miarą naszej własnej, środkiem jej utrzymania i zabezpieczenia. My tymczasem, prawda że nad własną wiele jeszcze mamy do roboty żeby ją zbadać i opisać, ale też literaturą obcych narodów nie trudnimy się zgola. Jedno jest dotąd na świecie znakomite dzieło Polaka w przedmiocie poezji zagranicznej; prawda, że to jedno takie, iż literaturze powszechnej przynosi pożytek, a nam chlubę. To wytlómaczenie „Tragedyi Dantego,” jakie daje Klaczkowski w *Wieczorach Florenckich*, przyczynia się niezawodnie i niemało do zrozumienia jednej z największych postaci, do rozwiązania jednej z najzawilszych kwestyj literatury europejskiej. Ale to jest i jedno i nowe.

Bez zuchwałych roszczeń, bez nadziei i bez usiłowania nawet nowych odkryć i widoków, bez możności i pretensyi usłużenia literaturze powszechnej lepszym zrozumieniem postaci i dzieł Schillera, a choćby tylko lepszego objaśnienia jakiegokolwiek najmniejszego w tych dziełach szczegółu,

sądzę przecież, że dla Polaków i w polskim języku warto jest podjąć pracę choćby tylko prostego i skromnego streszczenia i zestawienia tego, co już przez innych było powiedziane i może nieraz. A gdy wydanie dzieł w polskim tłumaczeniu przypomni niewątpliwie Schillera i zwróci ku niemu uwagę i myśl publiczności polskiej, może ta praca, wychodząc równocześnie, do tego dobrego skutku cokolwiek się przyczyni.

---

## I.

### Przed Schillerem.

Jaki był człowiek? jaki był stan społeczeństwa, jaki stan literatury w Niemczech w czasie, kiedy on przychodził na świat i kiedy zaczął pisać? jaki był stan dramatu w chwili, kiedy się jego pierwszy dramat ukazał? Na te pytania odpowiedzieć trzeba krótkim powtórzeniem, przypomnieniem rzeczy powszechnie znanych, wielokrotnie i wyczerpująco opisanych, przyznając z góry że wszystko jest powtórzeniem tylko i za to czytelnika przepraszając, ale prosząc go o pobłażanie przez wzgląd, że to przypomnienie rzeczy znanych jest potrzebnym do właściwego przedmiotu wstępem.

Ten zwrot historyczny, który się zakończył odrodzeniem literatury niemieckiej i jej górującem w Europie stanowiskiem, zawiera w sobie trzy pierwiastki, trzy główne działające siły. Jeden jest pierwiastek polityczny i popęd państwowy, objawiający się jako reakcja przeciw temu moralnemu i politycznemu poniżeniu, w jaki popadły Niemcy po wojnie Trzydziestoletniej; drugim był popęd filozoficzny i literacki, reakcja znowu przeciw ubóstwu, czezości, niedośćwu i prawie zdziczeniu literatury. A trzecim wreszcie był ten powszechny w Europie prąd nowych pojęć i dążeń, miłość wolności, pragnienie równości, oburzenie na wszystko co człowieka krępuje, a stan każdy z osobna zamyka w pewnych oznaczonych a nieprzebytych szrankach, nienawiść despotyzmu, nienawiść przywileju, namiętność wolności, pojęcie i pragnienie jej jako pierwszego prawa i potrzeby człowieka i społeczeństwa, wszystko to, co wyrabiała i formuło-



wało się dla całej Europy we Francji, a dostawało się do Niemiec gotowe jako teorye konstytucyjne Monteskiusza, jako liberalne i demokratyczne szturmy całej literatury ówczesnej na despotyzm i przywilej, jako utopijne marzenia Russa. Wszystko to, co we Francji fermentowało przez cały wiek prawie, aż wybuchło Deklaracją Praw człowieka, a następnie Rewolucją, to wszystko burzyło i wrzało w Niemczech także, i jest w ich literaturze ówczesnej, to ją po części stworzyło, a w każdym razie do stworzenia jej przyczyniło się bardzo.

Żeby od pierwszego zacząć, przypomnijmy sobie stan polityczny Niemiec, z którego wyszedł i któremu odpowiada pierwiastek i popęd patryotyczny w dźwigającej się i odrodzonej ich literaturze.

Po pokoju Westfalskim nastąpiła epoka wyczerpania i zniedołężnienia, koniecznego po długiej i srogiej wojnie, a a co gorsza epoka rozprężenia. Dawna jedność narodowa, wyobrażona w Cesarstwie i niem utrzymywana została wprawdzie, ale została formalnie: podkopana już reformacją i rozdziałem Niemiec na protestanckie i katolickie, stawała się coraz bardziej tylko formalną. Wszystkie mniejsze i większe domy udzielne panujące uczuły się wyzwolonymi: Cesarstwo, wcielone w dom Habsburski pierwszym było zawsze, ale z natury rzeczy zajęte przeważnie interesami specjalnie anstryackimi, miało jedno oko zwrócone na Wschód, na Turka, drugim śledziło pilnie planów i zdrad Ludwika XIV, a choć w tej ostatniej sprawie, w rywalizacji z Francją interes dynastyczny habsburski schodził się ze stanowiskiem, z narodową jednością i terytoryalną całością Niemiec, to nie schodził się taksamo z interesem własnym każdego z niemieckich książąt. Dla Cesarstwa sprawy wewnętrzne Niemiec, przewaga i stanowisko w Rzeszy, nie mogły być i nie były sprawą tak nagłą, jak francuskie lub tureckie niebezpieczeństwo; przewaga jego nie dawała się już czuć jak dawniej, nie trzymała tak Niemiec w jedności i w karbach, a współzawodnictwo z Francją było dla nich nowym i silnym pierwiastkiem demoralizacji i dezorganizacji. Pokusa była zbyt silna. Każdy z tych książąt miał swój interes dynastyczny, terytoryalny, pieniężny; każdego

za ten interes mógł i umiał podchwycić Richelieu, a potem Ludwik XIV, który na tych różnych interesach i dążeniach grał jak na klawiszach. Odwykały więc coraz bardziej te kraje i dwory niemieckie od tradycyi i poczucia solidarności, jedności, ojezyny, a przywykały do partykularyzmu, rozbiły się na miejscowe interesa i patryotyzmy. To zaś rozbięcie i rozprzężenie, to stopniowe wyzwolenie się wszystkich z pod zwierzchniej władzy Cesarza i pojęcia jedności, zeszło się co do czasu z najwyższą afirmacją zwierzchniej władzy panującego i idei Państwa. Jako dojrzały owoc Reformacyi, a następnie wojny Trzydziestoletniej, zjawilo się w Europie to pojęcie (i ta praktyka) Państwa jako najwyższej zasady, a że Państwo bez rządu być nie może, a rząd skupia się i wyobraża w jednym człowieku, więc logicznym skutkiem tej wybujałości zasady Państwa, była wybujałość władzy zwierzchniej, despotyzm monarchiczny. Panujący, który wychował się w pojęciu, a widział w rzeczywistości, że Państwo jest wszystkim, musiał opatrzyć się rychło, że na czele tego Państwa stoi on, uwierzyć i powiedzieć, że *l'Etat c'est moi*. I taksamo, jak Ludwik XIV w Wersalu, tak mówił w swojej rezydencyi każdy z nielicznych mniejszych i większych potentatów Rzeszy: *l'Etat c'est moi!* Bawarya czy Hessa, Wirtembergia czy Hannover, czy mikroskopijny jaki Bückeburg lub Reuss, to ja! Z wyjątkiem Elektora Brandenburskiego, który niedawno domyszkował się korony pruskiej, a wiedząc zawsze, że dąży *plus ultra*, administrował mądrze, wojsko mustrował i skarb zbierał: i z wyjątkiem tego awanturniczego Elektora Bawarskiego, który przez chwilę miał nawet złudzenie Cesarstwa, wszyscy inni do niczego im dążą, o niczem nie myślą, prócz o utrzymaniu się na swoim miejscu i używaniu tych wszystkich korzyści, które im przynosi zasada *l'Etat c'est moi*, pod formą podatków. Gdyby nasz nieszczęśliwej pamięci August II był mniej ambitnym i przedsiębiorczym, gdyby nie było mu się zachciewało przez koronę polską dojść do jakiegś na świecie nie siły może, ale roli, byłby ze swoim duchem samowoli i intrygi, ze swoim brakiem zmysłu moralnego i egoizmem bez granic, ze swoim zbytkiem, ze swojemi pałacami, polowaniami i paniami Königsmark i *tutte quante* doskonałym typem niemiec-

ckiego księcia z końca XVII i początków XVIII wieku; a gdyby jego syn ze swoim umysłem leniwym i tępy, ze swoim gustem do oper i włoskich trelów, ze swoim (prawdziwym zresztą, to jedyna w nim rzecz dowodząca że myślał) zamiłowaniem obrazów, ze swoim pedantycznym przywiązaniem do formalnej etykiety, gdyby z tem wszystkim miał być obyczaj rozpustny, a serce twardsze, byłby znowu doskonałym typem ówczesnego niemieckiego księcia. W każdym razie po tych naszych dwóch Sasach my Polacy możemy mieć niezłe wyobrażenie o tem, czem byli wszyscy inni: Ludwika XIV i XV na kilkudziesięciu milach kwadratowych, z Wersalami zastósowanemi do rozmiarów Państwa, ale dla tego Państwa niemniej uciążliwemi; z paniami Montespan i Pompadour, które zapewne nie miały tego rozumu i wdzięku, jakim Francuzki krasily swoje zepsucie, ale które taksamo jak tamte, kazaly sobie dawać wszystko co książę dać mógł i więcej, nierównie więcej. I taksamo jak tam księżęta psując się w rozpuście, dochodzą do zgorzeń oburzających. Panowanie kochanek tu, jak we Francyi, pociąga za sobą mieszanie się tych pań w sprawy Państwa, dworskie i dworskie intrygi i podchlebstwa, znaczenie i władzę w ręku ludzi niegodnych i niezdolnych, następnie ucisk podatkowy i zdzierstwo dochodzące nieraz do oburzającego okrucieństwa, a wreszcie przez oswojenie ze złem, przez schlebianie złemu w osobie księcia lub jego faworyty, splaszczanie, znikczemnienie ludzi, obniżenie moralnego poziomu. Pomiędzy ówczesnymi doktorami i pastorami toczy się na przykład kwestya (cytowana przez Viese'go), czy kochanka księcia ma być tak surowo sądzoną i czy taksamo grzeszy, jak każda występna kobieta; kwestya rozsądzona w ten sposób, że w najgorszym razie należy się jej pobłażanie, bo spada na nią zawsze „*etwas von der Splendeur des Amanten*.“ We Francyi, za Ludwika XIV, jeszcze tak źle nie było: sumienie pani Lavalliere i Montespan budziło się może późno, ale budziło silnie skruchą i pokutą; dopiero po całej antireligijnej kampanii filozofów, po tryumfie niedowiarstwa, dopiero wtedy kochanki królów francuskich przestały nawet na starość żałować i pokutować.

Zepsucie dworów niemieckich, od francuskiego nie

mniejsze i nie lepsze w skutkach, jest od tamtego brzydsze, bo nie wynagrodzone żadnym blaskiem chwały, ani urokiem dowcipu, rozumu, wykwintnej ogłady; bo komiczne w porównaniu z małością tych dworów, tych miast, tych marszałków na czele jednej kompanii żołnierzy, tych tłustych baronów w miejscu markizów, tego piwa w miejscu francuskiego wina. Ale we wstrętności i w komicznej śmieszności swojej ono było tragicznem i strasznem dla tych, na których ciążyło. A ci tymczasem znosili je cicho i spokojnie. Naród pogrążony w marazmie, po wojnie Trzydziestoletniej przyjmował poprostu to co mu czas przynosił, i uważał to za rzecz naturalną konieczną. Krzywdzić i obdzierać się dawał, płakał czasem, nie sarkał nigdy, bronić się nie próbował i nie miał sposobu. Granica była blisko, ale za granicą w sąsiednim kraiku było taksamo, a apelacya gdzie i do kogo? Ludność, jak jej książęta, żyła w swoim zakresie, nie wybiegała myślą po za granicę wioski (czy po za granicę księstwa), o przeszłości zapominała, o dawnej potędze Rzeszy nie myślała, łączności zresztą, dążności do niej, narodowego patriotyzmu czuła coraz mniej.

Tem większe musiało być oburzenie tych którzy go czuli, którzy coś pamiętali i czegoś pragnęli, którzy znali historję Niemiec w wiekach średnich i późniejszą jeszcze, a dziś w miejscu dawnego życia i siły widzieli małpowanie Wersalu w niezliczonych egzemplarzach. Cóż dziwnego, że z tego oburzenia, z tej patryotycznej pogardy obudziła się namiętna nienawiść tych wszystkich małości, namiętna miłość Niemiec idealnych, wielkich i świetnych, i namiętne podziwienie wszelkiego większego człowieka czy pomysłu, jaki się w nich zjawił; cóż dziwnego, że to patryotyczne upośledzenie i upokorzenie patrzyło z zapalem i uwielbieniem na Fryderyka, jak na mściciela, na zbawcę, na coś przecie wielkiego i silnego w niemieckiej ojezyźnie.

Ten pierwiastek patryotyczny, to żalosne oburzenie, z jakim Lessing mówił: „*wir sind keine Nation*“ — to przeobrażenie, z jakim słowa jego powtarzały się od Północnego morza aż po Alpy, to strona bardzo szanowna w ówczesnej poezyi niemieckiej. Pierwszy podobno, przynajmniej pierwszy wyraźnie i silnie, z zapalem i natchnieniem reprezentuje ją

Klopstock, i tento duch jego poezyi (bardziej niż konwencyonalna Messyada) stanowił w swoim czasie jej urok, a dziś tłómaczy wpływ, jaki ona wywierala.

Wyobraźmy sobie teraz, że na to uczucie patryotyczne, upokorzeniem podniesione i zbolale, padł zasiew tych wyobrażeń i teoryj, których składem i apostołem była literatura francuska. „Wy Niemcy znoscie potulnie, jak niewolnicy, „kaprysy i dziwactwa i zdzierstwa swoich mikroskopijnych tyranów, chodźcie w ich jarzmie spokojnie jak woły, a człowiek „przecie nie do jarzma stworzony i nie do niewoli. Patrzcie, „że nie wszędzie na świecie dzieje się jak u was; patrzcie, „że w Anglii naprzykład naród wybiera posłów, a król słu- „cha prawa. Przekonajcie się, że wolność jest rzeczą możli- „wą. A jeśli chcecie wiedzieć, jaka jej zasada, możemy zejść „do głębi i dowieść wam jasno, że wolność jest człowieka „przyrodzonym prawem; że despotyzm książęcy, który was „tak gniecie, opiera się na stanów różnicy, a prawy i dobry „porządek rzeczy na ich równości; że ta cała zgraja urzę- „dników dworaków i metres, której wy płacić i kłaniać się „musicie, nie jest naprawdę niczem lepszem od was. Ludzie „są równi, przywilej jest bezprawiem, każdy ma prawo być „tem, czem są niektórzy uprzywilejowani, a ten ma więcej „prawa kto ma więcej światła, i gdybyście wy, dzieci nie- „mieckiego ludu, waszym rozumem i wołą losy jego kiero- „wali, byłoby szczęścia więcej i więcej wolności.“ Nie do Niemców mówili, nie ich mieli na myśli i celu ci francuscy statyści i filozofowie którzy obrabiali w teoryi idee roku 1789, ale czytając ich Niemcy musieli refleksyą zwracać się na siebie samych i między wierszami takie w ich dziełach czytać wezwania i upomnienia do siebie: i musieli wy- ciągać z nich wnioski, że społeczeństwo zgrzybiałe i brzyd- kie przez wolność i przez równość tylko odmłodnieć i wyszlachetnić może. Idee demokratyczne, które we Francyi sprowadziły wielką rewolucyę, w Niemczech zatrzymały się zrazu na teoryi, na myśli i słowie, na literaturze. Ale tę przeniknęły rychło i zupełnie i stały się drugim pierwiast- kiem, który w niej robił jak drożdże; do ideału narodowej wielkości przystąpił drugi, ideał politycznej wolności i ideał równości, emancypacyi społeczeństwa, ze szranków kasty i

przywileju, które mu swobodnie rozwijać się i rozrastać nie dawały. W całej literaturze niemieckiej „*der Sturm und Drang Periode*“ odzywa się ta dążność silnie i namiętnie, nigdzie zaś może tak głośno i wyraźnie, jak w pierwszych dziełach Schillera.

Trzeci działał pierwiastek artystyczny i krytyczny.

Z oplakanego stanu, w jakim była w wieku XVII, zaczęła literatura niemiecka dźwigać się około roku 1730, a tak jak u nas w Polsce, po zdzieniu musiał się wiersz i język oczyścić i nanowo kształcić, jak przed pięknością musiała być poprawność i myśl rozumna, jak w braku form własnych literatura polska dźwigała się z pomocą form pożyczonych i naśladowanych, tak w Niemczech objawił się fenomen podobny. I tu byli poeci, którym dzisiejszy czytelnik zarzuci że są sztywni i zimni; i tu poezya dydaktyczna pedantycznie występuje i chce uczyć; i tu smak francuski z całą poprawną symetrią swoich form i nietyknością swoich reguł ma swoich wyznawców i fanatyków. Podobieństwo oczywiście dokładnem być nie może. Poeci Stanisławowscy grają u nas rolę większą i lepszą, aniżeli u Niemców naśladowcy francuskiego smaku, rolę, którą możnaby nazwać pośrednią między tą, jaką tam grał Gottsched i (w innych pojęciach i formach) Wieland, a choć może nietyle uczeni, może i nie tyle co Wieland zdolni, więcej podobno od niego utrzymali się przy życiu i wziętości. Ich poprzednicy, ci poeci, co jak Minasowicz lub Wacław Rzewuski za Augusta III zaczęli pisać lepiej od dawniejszych, zeszliby się co do roli, jaką w literaturze polskiej odegrali z Niemcami takimi, jak Haller i Hagedorn, z którymi ani nauką, ani talentem, ani wartością dzieł mierzyć się przecież nie mogą. To wszakże zachodzi między nimi podobieństwo, że jedni jak drudzy plewią chwasty, oczyszczają rolę, na której nie oni siać i zbierać mieli. I to drugie jeszcze, że jak u nas smak francuski, choć błędny i szkodliwy, oddał poezyi rzetelne usługi przez to, że ją do jakichś przecie form przełamał i przyuczył, tak u Niemców pedantyczny fanatyzm Gottscheda dla francuskich reguł i wzorów miał tę przecie dobrą stronę, że poezycę, dramat przedewszystkiem, otrząsł z dzikości, z patetyczności potwornej i grubijańskiego błazeństwa. Tylko u nich kierunek ten

błędny nie trwał długo, szkoly i złych skutków nie zostawił, dlatego zapewne, że Gottsched nie był u nich, jak Krasiecki u nas najlepszym pisarzem, że nie był jedynym, ale miał współzawodników wielu; że w Niemczech była większa niż u nas znajomość literatur europejskich, i że była z nim równocześnie krytyka, która zaraz przeciw estetyce jego wywołała silną reakcyę. Na pół wieku z górą przed Osińskim, Gottsched przez to że i Francuz i pedant i ciasny, że teatrem zajęty, że krytyk i dyktator smaku, jest do Osińskiego dość podobny, z tą różnicą, że ten tłómaczy tylko francuskie, a tamten na własną rękę także dramata pisze i przerabia. A jakkolwiek jego spór literacki ze szkołą szwajcarską nie ma w literaturze niemieckiej tego znaczenia, jakie ma u nas walka klasyków z romantykami, przecież wywiera on zawsze ten skutek, że tak wcześnie podkopuje absolutne panowanie francuskiego smaku, że rodzimą, średniowieczną, niemiecką poezyę stara się do czei przywrócić i w obieg wprowadzić, i na nią przynajmniej zwraca uwagę czytających i piszących.

Że zresztą znajomość tego, co się na świecie dzieje lub pisze, może się na coś przydać, dowód na ówczesnych Niemczech. Gdybyśmy jak oni byli znali cokolwiek, prócz Francuzów, smak tych ostatnich nie byłby u nas zapanował tak wyłącznie. Oni znali Anglików i jako przeciwwagę i przeciwstawienie wzorom i teoryom francuskim Gottscheda, drugie literackie stronnictwo zaczęło wynosić Anglików. Gottsched uznawał tych tylko, którzy się do Francuzów zbliżali, a między tymi najwyżej stawiał Addisona (który jako tragic jest poprostu tylko naśladowcą Corneilla i Rasina); tamci (Szwajcarzy) wynosili pod niebiosa Milтона. A polemika o wyższość francuskiego i angielskiego smaku, poprzedniczka i zapowiedź późniejszego kultu Szekspira, zaczęła się, zanim jeszcze Szekspir był znanym, i dała początek tym krytycznym dyskusyom, tym dociekaniom estetycznej prawdy, które skończyć się miały Lessingiem, a doprowadzić w praktyce do połączenia i równowagi rodzimych i starożytnych form reguł i pojęć w dramatach Schillera i Göthego.

Dążenie do samodzielności poezyi jako takiej i każdego z osobna poety, pojęcie, że istotą, podstawą poezyi jest nie

reguła i sztuka, ale fantazja i swobodne natchnienie (to pojęcie, które w dalszych latach doprowadzone do ostateczności, wpadło w absurdum i w karykaturę i literaturze tej tyle przyniosło szkody pod formą sławnej między rokiem 1760 a 1770 *Empfindsamkeit* i *Genialität*) — to pojęcie już w tych latach zaczyna torować sobie drogę i rozszerzać się. Rozszerzała je, wzmagala i uzasadniała w teorii i rozumowaniu Estetyka Baumgardtena, kiedy na polu poezji samej Ody Klopstocka i jego *Messiada* zdawały się być tych pojęć rzeczywistnieniem i zwycięstwem.

Przez niego i przez Wielanda znowu zrobiła poezja niemiecka krok znaczny w górę, zbliżyła się do tego szczytu, na który wznieść się miała. Klopstock przynosił jej uczuciowość, ton i nastrój uroczysty, wzniosły, wysokie pojęcie poety jako wieszczka i prawie kapłana, sentymentalność przytem i patryotyzm gorący, fanatyczne i fantastyczne może uwielbienie germańskiej przeszłości, i pragnienie namiętne narodowej niemieckiej poezji, niezależnej, owszem, wyższej od innych. Te cechy, te pierwiastki znajdują się w tej poezji w najwyższym jej rozwoju, do którego jej te ambicje wskazywały drogę i pomagały. Wieland znowu z żywym uczuciem i zamiłowaniem rzeczywistości, z zamiłowaniem używania wszystkiego: piękności, wesołości, sztuki, wykwintnego życia, przystępny wszystkim wdziękowi zewnętrznej elegancji w poezji, trzeźwy umysłem, lekki formą, uczuciem nie głęboki, był przeciwieństwem i uzupełnieniem tamtego i wyrabiał, przygotowywał język i poezję do tych tonów i kolorów, których nieraz potrzebował Göthe. A przez tę fantazję, która go do średniowiecznych powieści ciągnęła, przez tłumaczenie Szekspira, torował i on drogę przed późniejszym niemieckim romantyzmem, kiedy znowu przez swoją rozprawę o *Russie*, przez sceptycyzm (choć do późniejszego *Weltschmerzu* niepodobny), z jakim patrzył na świat i ludzi, miał on, tak trzeźwy i pogodny przecież pewien związek z następnym pokoleniem *der Sturm und Drang Periode*. Jeden i drugi pracował nie dla siebie, jeden i drugi sam nie doszedł, a doczekał się jeszcze tych młodszych, którzy doszli, i widział ich chwałę. Tak mniej więcej, jak u nas Brodziński lub Morawski, którzy zapowia-



dali, przeczuwali, po części przeżyli nowy zwrot poezji, ale do jej tryumfu sami nie należeli.

Lessing nareszcie wszystkie te usiłowania przygotowane skupił w sobie i posunął naprzód siłą większą może, niż zebrane razem siły wszystkich innych. Jako estetyk i krytyk nie miał sobie równego, prócz Aristotelesa. Postępując raczej drogą praktyczną, indukcyjną, przez recenzję i krytyki dzieł, a nie przez teoretyczny system estetyki, mówi o Laokoonie, albo o francuskim, angielskim i starożytnym dramacie, ale o szczegółowych dziełach mówiąc, na każdym kroku odkrywa i tłómaczy istotę i prawa piękności i sztuki. Jego praca krytyczna obejmuje trzy pierwiastki ściśle z sobą połączone i dążące do jednego celu. Pierwszym jest polemika z francuskim dramatem, jego regułami, i z francuską estetyką; drugim jest odniesienie piękności do ogólnej ludzkiej i indywidualnej prawdy, wykazanie, że w prawdzie tylko, w naturze i w zgodności z nią, i w swobodnem tworzeniu jest sekret piękności i wrażenia jakie ona na ludzi wywiera; za dowód zaś i za przykład stoi mu teatr angielski, Szekspir. Ta swoboda i niezależność tworzenia wszakże nie jest absolutną, jest ograniczoną przyrodzonemi, koniecznemi warunkami i prawami piękności. Te warunki i prawa wskazuje każdej sztuce jej istota, jej natura, jej materyał i środki działania. Na tej istocie rzeczy zasadzają się nie reguły, ale prawa, które się z różnemi lub ze wszystkiemi formami godzą, ale których sztuka nigdy bezkarnie przekroczyć i pogwałcić nie może. Że one są, że bez nich sztuka szlachetnej, pięknej formy mieć nie może, dowodem i przykładem tego jest sztuka a w szczególności poezya starożytna; jakie zaś są, to przed wiekami już odgadł i jasno a poprostu genialnie sformułował Aristoteles, którego estetyki korrupcyą tylko i karykaturą są reguły estetyków francuskich, a z którego głównemi zasadami i definicyami zgadzają się prawie zupełnie te, które dla poezji nowożytnej (dramatycznej mianowicie) stawia Lessing.

Wszystko to zatem, co już urzeczywistnione ukazuje się w poezji Göthego i Schillera, to wszystko w teorii złożone i wytłómaczone jest w krytyce Lessinga: reakcyą przeciw francuskiemu konwencyonalnemu smakowi, zwrot do na-

tury, do prawdy, do swobodnego natchnienia i tworzenia, zwrot do rodzimego, właściwego, niemieckiego ducha i charakteru, żądanie, iżby ten wszystkie dzieła poezyi ożywia i na nich piętno swoje wybijał; wpływ i pomoc Szekspira, a wreszcie okiełznanie, umiarkowanie, zrównoważenie tego wpływu wpływem poezyi starożytnej, należycie zrozumianej i ocenionej. I jeżeli dramat Schillera i Göthego, z mniejszą zapewne potęgą rodzimego geniuszu, ma doskonalsze od angielskiego formy, ma artystyczną szlachetność i doskonałość opartą na wyższem estetycznem i ogólnem wykształceniu ludzi; jeżeli przez to jest dramatem cywilizacyi wyższej i bardziej wykończonej i takiej cywilizacyi potrzebom lepiej niż dramat Szekspira odpowiada, to przyczynę i zasługę tego skutku odnieść trzeba w wielkiej mierze do Lessinga, bo on położył podstawę, on, może nieraz bez ich wiedzy, poezycę Göthego i Schillera kształcił.

Że usiłowania Lessinga zwrócone były głównie do dramatu,—czy przewidywał, czy chciał, żeby w tej formie poezya niemiecka wydała swoje największe dzieła, doszła swego szczytu — o tem zbytecznie mówić: jak i o tem może, że ze wszystkich jego usiłowań w tym kierunku najmniej może wydały skutku, a w każdym razie najmniej się udały te dramata, które on sam pisał. Niemcy do dziś dnia mówią o nich z wielkiem uszanowaniem i chętnie widzą je w teatrze; my obcy nie mamy prawa ani potrzeby sprzeciwiać się temu ich upodobaniu, tembardziej, że oni przyznają, jako Lessing (co sam pierwszy przyznawał) nie miał poetycznej wyobraźni i twórczości, a my znów na to zgodzić się możemy, że jego sztuki są obmyślane rozważnie, a napisane poprawnie i porządnie. Przecież sławnej Emilii Galotti musimy wytknąć, co już dojrzał bystro, i wytknął słusznie nasz poczeiwy stary Bogusławski, że pomimo całej pozornie dobrej budowy, ona stoi na fałszywem założeniu. Tą fałszywą podstawą jest zabicie córki przez ojca *anticipative*, „*als praeventiv* — *Massregel*,” żeby ją od możliwej hańby zabezpieczyć; każdy ojciec zanimby się do straszliwego środka ratunku uciekł, szukałby (a możeby i znalazł nietrudno) innych sposobów, nie tego przeciwiw któremu protestuje natura ludzka i ta psychologiczna prawda, za którą Niemcy, Lessing pierwszy, tak dzielnie i

tak słusznie kruszyli kopije. *Virginiusz*, który początkowo miał być bohaterem tego dramatu, *Virginiusz* był człowiekiem dzikim, może zresztą nigdy nie był i córki nie zabijał, ale ani jego pierwotna dzikość, ani legendowy charakter jego historii nie poradzi na to, że zrozumieć nie można, dlaczego on zabił córkę, a nie wroga. *Virginiusz* zresztą zabił dlatego, żeby widokiem ofiary pobudzić Rzym do zemsty. *Odoardo Galotti* zabija córkę, a nie myśli zabijać księcia, co byłoby pierwszym popędem każdego ojca córki shańbionej lub mającej być shańbioną; *Odoardo* nie wychodzi z ciałem *Emilii* na rynek i nie wywołuje rewolucyi w *Guastalli*, *Odoardo* jest razem z tragiczną katastrofą sztuki, napozór dobrze rozważony, ale naprawdę nie ma powodu działać tak jak działa; jego postępek nie wypływa logicznie z jego położenia, a przez to jego tragiczność jest więcej pozorna jak prawdziwa i głęboka. *Nathan* znowu, powiedzmy z wszelkiem uszanowaniem dla zdania Niemców, którzy w nim widzą dramat klasyczny, *Nathan* nie mówiąc o jego dążności, o tej napozór tak niby wzniosłej, a naprawdę tak paradoksalnej i szkodliwej idei <sup>1)</sup>. *Nathan* jest ciężkim dramatem, gdzie rozumowanie autora zastępuje uczucia i namiętności osób, a dowodzenie i dyskusya zastępuje akcyę. A jednak te wszystkie sztuki dla nas tak niedoskonałe i z rozumowania nie z natchnienia poczęte, miały swoją wartość, swój wpływ i znaczenie. Naprzód w porównaniu z dawniejszym teatrem niemieckim były doskonałe, rozumne, zajmujące, dobrze zbudowane i prowadzone. Powtóre, odbijały w sobie niejedną dążność i potrzebę ówczesnego społeczeństwa i czyniły im zadosyć, a wreszcie miały w sobie nie jeden pierwiastek, niejedną postać lub sytuacyę nawet, czasem jaką formę, którą dramat późniejszy, prawdziwie poetyczny powtórzył i podniósł. Kto wie, czy sam *wspaniały Tasso* ze swoją akcyą ukrytą, wewnętrzną tylko, ze swoją miarą, ze swoim rozwiązaniem spokojnem, czy nie jest

<sup>1)</sup> („*Nathan's Gesinnung gegen alle positive Religionen ist von jeher die meinige gewesen*“ — Lessing, fragment przedmowy do drugiego wydania *Nathana*. Sposób myślenia *Nathana*, przeciwny wszelkiej pozytywnej religii, był zawsze także i moim).

w jakim pokrewieństwie z Nathanem. Sarah Sampson, Emilia, Minna v. Barnhelm, wszystkie są wyrazem i skutkiem tego zwrotu w społecznych wyobrażeniach i dążnościach, który się właśnie wtedy odbywał; wszystkie demokratyzują dramat, sprowadzają go z regionów dworskich, z wysokości przedmiotów historycznych i heroiczych do rzeczywistości, do prywatnego życia i stosunków, i zakładają, tworzą ten rodzaj w literaturze niemieckiej bardzo zakorzeniony i wzięty, bardzo w niemieckiej naturze uzasadniony, rodzaj, na który polskiego słowa niema, chyba gdybyśmy chcieli oddać „*das bürgerliche Drama*“ przez dramat domowy lub rodzinny, co myśl oddawałoby może najlepiej. Rodzaj podówczas poczęty, do dziś dnia uprawiany i żywotny, a którego ostatnim, niepoślednim naprawdę produktem jest *Marya Magdalena* Hebbła. *Minna v. Barnhelm* znowu, prócz tego że była dość dobrą komedią, i komedią czysto niemiecką, była patryotyczną, tendencyjną, budziła jakieś dawno uspięne aspiracye do narodowej chwały i wielkości; obok żołnierza który jest zwierciadłem honoru i walczy, stawiała kobietę która go czei kocha, a jego uczucia podziela i pielęgnuje z exaltacją właściwą niemieckiej kobiecie. I *Minna v. Barnhelm* działała; kto wie, czy patryotyczne Niemki z czasów Napoleona z królową Ludwiką pruską na czele nie wyszły z jej szkoły. A sama ta Emilia, z księciem który (bez zastanowienia, choć nie bez sumienia) własnemu zacheceniu poświęca cześć i szczęście poddanych i popelnia lub popelniać pozwala występki, z dworakiem gotowym dla swego stanowiska i wpływu wszelki występki wymyśleć i popelnąć, z panującą sultanką, czy nie jest żywą i widoczną krytyką tych wszystkich dworów, na które Niemcy ówczesne patrzyły z oburzeniem i upokorzeniem, i jako taka czy nie działała silnie na swoich widzów i czytelników? czy nie działała na poetów samych? Czy Marinelli nie był czasem ojcem prezydenta Waltera i sekretarza Wurma razem? Lady Milford czy nie jest w pokrewieństwie z Orsiną? Duch podobny czy nie odzywa się u Schillera w *Fiesku*? w *Kabale und Liebe*, która znowu za przykładem sztuk Lessinga stała się domową mieszczkańską tragedją? Że Verrina jest w prostej linii synem Odoarda Galotti, że w jednym jak w drugim żyje jakaś niby rzym-

ska i Virginiuszowa nienawiść do wszystkich Tarkwiniuszów czy Appiuszów, tyranizujących wszystkie małe Rzemy, Wirtemberskie, Heskie, Anspachskie i tak dalej, to jasne.

Te wszystkie wpływy razem patryotyczne i socyalne, estetyczne i filozoficzne, działając na umysły młode i zapalne, wyrodziły w nich dziwne jakieś pojęcia i dziwne miłości. W przeciwieństwie do wszystkich despotyzmów, rządu prawa czy obyczaju, pragnęli wolności, w przeciwieństwie do literatury konwencyonalnej i estetyki dowolnej a bezpodstawnej, chcieli natury; w przeciwieństwie do chłodnej i sztucznej literatury i takichże form życia, chcieli uczucia, uczucia i jeszcze raz uczucia. Tylko to uczucie pieszczone, chodowane, delikacone, ta czułość czy wrażliwość (*Empfindsamkeit*) czezona jak najwyższy dar i najwyższy stan ludzkiej duszy, straciły rychło i łatwo swój charakter piękny zdrowy i silny, a przeszły w chorobliwość, w sentymentalność czasem prawdziwą, czasem udaną, ale zawsze prerafinowaną i sztuczną, w naprężenie i rozstrojenie nerwów, w melancholię i niezdolność do życia. To usposobienie, którego Werther jest nieśmiertelnym a idealnym obrazem, a zarazem krytyką, panowało i grasowało najwięcej dużo przed napisaniem Werthera i było uważane za ideał, za stan doskonałości, do którego każda piękna dusza dążyć i dojść powinna. To natchnienie geniuszu, ta intuicya, mocą której geniusz wszystko przeczuwać, odgadywać i wszystko z natury doskonale ma robić, a do której każdy rościł sobie prawo, którą każdy piszący uważał za swój obowiązek, zasypała literaturę niemiecką tysiącami i tysiącami wymownych lub niewymownych wybryków bez myśli, bez sensu, bez formy. Ta wolność wreszcie, pojmowana jako absolutna niezależność gieniuszu od form i zwyczajów w życiu, a regul w pisaniu, wydawała jako skutek w życiu dziwaetwa, a w literaturze potworność; absolutna wolność prowadziła do anarchii i zdziczenia i byłaby do niej doprowadziła, gdyby w mnóstwie powołanych a rozhlukanych i szalejących nie było kilku wybranych, a dwóch, którzy mieli to, co wszysey mieć chcieli i mniemali, gieniusz. Napróżno Lessing, który sam to dzieło oswobodzenia rozpoczął i dokonał, wołał i upominał o zdrowy sens i o granice i prawa piękności: genialność i oryginalność, słuchać go nie chciała i szła swoją drogą.

I nie można nawet dziwić jej się bardzo, jeżeli w tejsamej przesadnej uczuciowości człowiek taki jak Herder, zalecał tylko z kaznodziejską i Sybillińską powagą oryginalność i oryginalność, i w sobie samym kazał każdemu szukać praw piękności i reguł tworzenia; jeżeli Lavater, podówczas na szczycie swojej właśnie sławy, z mistycznym jakimś uniesieniem dawał definicyę gieniuszu, która wprawdzie nie nie określa i nie tłumaczy, ale która szumnością i niejasnością swoją bardzo imponować musiała. „Płodność ducha, niewyczerpalność, duch rodzimy bijący jak źródło, siła bez równej, siła pierwotna, elastyczność duszy, duch środek, środkowy ogień, któremu nie się nie oprze; to, co nie nauczone, nie pożyczone, nie przejęte, co nauczonem, pożyczonem, przejętem, naśladowaniem być nie może, to, co wrodzone, właściwe, własne, co Boskie — to jest gieniusz!... Gieniusz błyska, gieniusz tworzy; on nie sprawia, jak sam sprawionym być nie może, on *jest!* Gieniusz, to nadnaturalność, nadsztuka, nadumiejętność, nadzdolność, to życie przez się! Jego droga jest zawsze drogą piorunu burzy lub orła...” (Fragm. cz. IV).

Łatwo zgadnąć, do czego dochodziły średnie i mierne głowy i siły, kiedy się puszczały w tę drogę orła i piorunową. „Chcieli natury i prawdy, a brali za nią dzikość i grubijaństwo” — mówi Gervinus (*Geschichte der deutschen Dichtung*. T. IV. 384) — „za prostotę, powszedniość i płaskość. Daemon jakiś miał im wielkie rzeczy podszeptywać, ale słuchali zarówno złych jak dobrych duchów. Często brakło im nawet materiału, z którego zrobić coś mogli, a z niczego coś zrobić, na to i wszechmoencność gieniuszu wystarczyć nie mogła. Wiecznie mówili tylko o Homerze, a pierwszych wrażeń, jakie się z niego odbiera, dziecinnej prostoty, niewinności, miary, karności i zmysłu moralnego, musiały chyba te samodzielne gieniusze nigdy nie doznać, bo dają nam tylko rozpasanie, nienaturalność i napuszystość. Prawili i krzyczeli o Szekspirze, a najgłośniejszy tacy, co nigdy na świat nie wyjrżeli, co pogrążeni w ponurej jakiejś samotności miewali bachantyczne napady poetycznego zapалу, ale więcej nierównie napadów zarozumiałości o własnej sile i zdolności. Ztąd w ich poezjach to dziwaczne wykrzywienie i przekreślenie poezyi, ten brak sensu i myśli, który graniczy

„z szaleństwem raczej, niż z głupstwem — rys charaktery-  
 „styczny, który wedle doskonałego wyrażenia jednego z tych  
 „gieniałnych samych, odróżnia niedorzeczność niemiecką od  
 „wszystkich innych niedorzeczności na świecie. W swo-  
 „jem dążeniu do natury i do prawdy ścigali sztukę z jej  
 „idealnych wyżyn na dno powszedniej rzeczywistości, a że  
 „czuli przecież, że poezya bez ideału obejść się nie może,  
 „próbowali i silili się życie i rzeczywistość na poetyczne  
 „przekształcać, i wzięli się zmieniać strój, obyczaj, wyobra-  
 „żenia, uczucia nawet, wszystko niby podnosząc i uszlache-  
 „tniając. Ale pomyliły się te pretensye gieniuszu i zamiast  
 „dać duchowi ludzkiemu potrzebną swobodę do szlache-  
 „tnych tworzeń, zakuł go ten kierunek w więzy ślepej na-  
 „miętności. Zmysłowość miała stanąć za piękność, poezya  
 „rodzajowa i manierowana za oryginalną, przesada, karyka-  
 „tura za wyrazistość i siłę. A jak w poezyi prawidło, tak  
 „w życiu gieniusz ich odrzucał prawo moralne, obyczajność...  
 „Hasłem czasu (tamże str. 381) stała się gienialność, orygi-  
 „nalność, a jak za czasów rycerstwa miłość, jak w wieku  
 „XVII honor, tak teraz stała się *Natura* hasłem krótkiej  
 „przejściowej epoki.“

Tak opisuje Gervinus tych gieniałnych i oryginalnych, a wizerunek podobny jest nie do samych tylko Niemców owego czasu. Drugorzędna i wyradzająca się romantyczność XIX wieku mogłaby także zrobić swój rachunek sumienia z pomocą tego obrazu. Te zaś cechy źle zrozumianej i dziwacznej gienialności i oryginalności nosi więcej może jeszcze od innych rodzajów poezyi dramat niemiecki z tych lat bu-rzliwych i przejściowych:

W pierwszej ćwierci XVIII wieku dworskie teatra, na których grywają się opery, jeszcze podobne może do tych, które się spotyka w opisach dworu polskiego za Jana Kazimierza lub Sobieskiego, na mitologicznem tle mięszaniny śpiewu i tańca, bez końca długie, a najczęściej allegoryczno-panegiryczne; gdzieniegdzie, a coraz częściej, coraz bardziej poszukiwana opera włoska i jako wyjątek pierwsza opera niemiecka Hendlów w Hamburgu w pierwszych latach XVIII w.; wędrujące towarzystwa aktorów, które w budach jarmarcznych (jak te, w których dziś pokazują się zwierzęta lub sztuki

konne, bo stałych teatrów prawie nie było, prócz w królewskich lub książęcych zamkach) — i widowiska, zaledwo wyższego rodzaju i smaku, jak sztuki łamane i konne. Byłyto straszne jakieś historye królów, tyranów, awantur i przygód, które pod nazwą *Haupt- und Staatsactionen* przejmowały ciekawością i zgrozą gmin miejski, a zawsze, jak niegdyś pobożne Mysteria, przeplatane były komicznymi sytuacyami lub intermedyami, których bohaterem i duszą był konieczny, niezbędny Arlekin, filar i dusza każdego przedsiębiorstwa teatralnego i każdego przedstawienia; Arlekin żywcem przeniesiony z włoskich marynetek, Arlekin, który gdzieindziej, we Francyi naprzykład przerodził się w sprytnego lokaja intryganta, ale ubierał się jak wszysecy i był czemś na tym świecie, nie Arlekinem tylko, jakim nikt nigdy nie był i nie jest, a który w Niemczech zachował swój pstry ubiór, swój charakter, nawet swoje nazwisko. I postęp był już, kiedy Arlekin zstępując ze swoich regionów konwencyonalnej komiki i pozycyi, nazwał się przynajmniej po niemiecku *Hanswurstem*. Komiczne sceny albo i całe komedye, tak zwane Burleski, rzadko kiedy były pisane; najczęściej improwizowali je aktorowie, a zwyczaj ten, który oczywiście nie mógł wydawać sztuk dobrze wymyślonych i zbudowanych, przeciągnął się długo i resztki jego spotkać można jeszcze w drugiej połowie XVIII wieku. Te zaś widowiska złożone z niedorzecznych, potwornych, tragicznych niby sytuacyj, pisanych z napuszystością śmieszną, a bez iskry rozumnej myśli lub talentu, i z komiki nie rubasnej, nie grubej, ale grubijańskiej, nieprzyzwoitej, karczemnej i szynkowej, były lubione nie przez wykształcony gmin tylko, ale przez całą publiczność; Arlekin był wielkim powabem teatru. Reformatorowie którzy go wyrzucali, musieli grywać lepsze sztuki przed pustymi ławkami, a deficyt w kasie zmuszał nieraz do kompromisu z gorszym smakiem ogółu i z Arlekinem. Przyszedeł Gottsched, wypowiedział wojnę jarmarecznej tragedyi i Arlekinowi, wziął się do czyszczenia stajni Augiasza i do kształcenia smaku; z żoną, z przyjaciółmi i dyscypułami tłómaczył i przerabiał francuskie tragedye i komedye, które (wędrujący zawsze) aktorowie pod kierunkiem *pryncypałów* rozumniejszych, wykształconych, jak Neuber (a zwłaszcza



jego żona) lub Schönemann, grali z pewnym już smakiem, z pewnem artystycznym pojęciem i ideałem. To był pierwszy krok ku lepszemu; a że wędrujących towarzystw było wiele, że ci sami aktorowie lub pryncypałowie przechodzili od jednej trupy do drugiej, więc ta zmiana, poczęta w Lipsku pod okiem Gottscheda, rozeszła się po całych Niemczech, objawiała się i w Berlinie, i w Hamburgu, i w Wiedniu, i w Królewcu; w jednym miejscu łatwiej, w drugim trudniej przychodziło im waleczyć z przyzwyczajeniem i upodobaniem publiczności, nie zwyciężyła ani wszędzie, ani całkowicie, ale rozsiała przecież wszędzie jakieś pojęcie, jakąś nocę lepszego smaku, dramatycznej i aktorskiej sztuki. Ale zaledwo ten kierunek zdołał się objawić i dążyć do utrwalenia, kiedy zaraz zjawił się inny, podkopał go i obalił. Reakcyja przeciw teorii i dyktaturze Gottscheda i francuskiego smaku rzuciła się głównie i przedewszystkiem na dramat. Przed Lessingiem jeszcze wystąpił Schlegel (Johann Elias) z twierdzeniem, że dramat francuski nie jest ani najwyższym, ani jedynym, że każdy dramat powinien mieć i odbijać ducha i właściwości narodu do którego należy; zaczął wskazywać i niemieckiemu teatrowi przyswajać wzory inne, i zaczął sam wreszcie w swoich dramatach od francuskiego typu odstępować, a szukać czegoś nowego, swobodniejszego, bardziej niemieckiego. Zwrot ten znalazł odgłos i zapal i u młodych autorów i u niektórych pryncypałów towarzystw aktorskich. Pragnienie tragedyi heroicznej a niemieckiej duchem i formą, objawiało się coraz silniej; próbował jej przeciw, pisał ją (bez dobrego skutku) sam Klopstock (Hermann), a dziś zapomnianych, podówczas sławnych wielu (J. E. Schlegel, Cronegk, Weisze) dostarczali coraz nowych tragedyj historycznych i heroicznych, po części wziętych z średniowiecznego świata i w swoim czasie uważanych za bardzo piękne.

Tymczasem z tego wewnętrznego popędu, o którym była mowa, może za przykładem angielskiego i francuskiego romansu, który się już demokratyzował i zszedł do potocznego domowego życia klas średnich, powstał w dramacie rodzaj i kierunek nowy. *Miss Sarah Sampson* była pierwszym podobno *Bürgerliches Drama*, a przynajmniej pierwszym, które zrobiło powszechne wrażenie i wywołało liczne i długotrwałe

naśladownictwo. Heroiczna historyczna tragedia musiała ustąpić: niemieckim prawdziwie, narodowym, *volksthümlich* był ten rodzaj, w którym powszednie codzienne stosunki życia i hojnie szafowana sentymentalność rozrzewniały do łez widzów, uszczęśliwionych że mają i poznają na scenie swoje stosunki i swój rodzaj uczuć. Oczywiście dramat taki jeżeli miał być wiernym i rzeczywistym, a tego od niego żądano, nie mógł stać na koturnie, ale musiał chodzić w pantoflach: nie mógł mówić wierszem, ale prozą. A kiedy zaczęły się lata i moda gienialności i natury, wiersz sam jako nienaturalny, nieprzyrodzony sposób mówienia, został na długo wygnany z dramatu; i ta aberracya tak się powszechnie przyjęła i tak złudziła nawet największych, że nietylko Schiller swoje pierwsze młodzieńcze dramata pisał prozą (która zresztą lepiej przystawała do ich treści), ale sam Göthe nietylko Götza i Egmonta nie podniósł na ten piedestał, do którego oba mieli wszelkie prawo, ale *Ifigenię* samą, tę wzniosłą i klasyczną, napisał prozą, a później dopiero spostrzegł się i na wiersz przerobił.

Od czasu jak wystąpił Lessing, pod wpływem jego sztuk, a może bardziej jeszcze jego teoryi, wzmaga się produkcya dramatyczna, z której dziś niewiele, albo nie zostało, ale która była jak żeby zagajnikiem skazanym na przetrzebienie, z którego niektóre drzewa zostać miały; a zwłaszcza zmieniają się pojęcia, wzmaga się wpływ Szekspira, ukazują się jego sztuki (w niedoleżnych po większej części przerobieniach). Pomału zaczynają się zjawiać stałe teatra, pierwszy w Wiedniu r. 1751 (Göthe już był na świecie), w Berlinie aż po śmierci Fryderyka; wyprzedził go Lipsk, Hamburg, Królewiec, różne pomniejszych dwory i miasta, a między temi Mannheim sławny swoimi aktorami. Aktorowie także kształcili się i coraz bardziej zaczęli być artystami w swoim zawodzie.

Sztuki, które pisali, wszystkie już pod panującym wpływem Szekspira, albo mają jakąś treść mniej lub więcej historyczną, albo wymyśloną a straszną, awanturniczą, rozbójniczą; *pathos* zasadza się po większej części na zgrozie i na hałasie. Z pewnem uszanowaniem wspominają Niemcy Gerstenberga, który około roku 1768 napisał *Ugolina*, lub Leise-

witza, którego *Julius v. Tarent* zachwycił młodego Schillera. Wszystko to świadczy o dążeniu do dramatu narodowego i historycznego, to przygotowuje, wyrabia, zapowiada ten dramat, którego objawieniem był wreszcie Götze v. Berlichingen (1773) — Götze, który jak był wyrazem i urzeczywistnieniem wszystkich dążeń i usiłowań poprzednich, tak stał się ojcem niezliczonych naśladowców, powodzi, potopu średniowiecznych rycerskich romantycznych dramatów, które po jego ukazaniu się buchły jak z wulkanu i zarzucały publiczność i scenę niemiecką miernościami, lichotami, często śmiesznościami. Na Götzu nie stanęła poezja niemiecka, on nie był jej słowem ostatniem, ale był pierwszym: pierwszym rezultatem tej długiej wewnętrznej pracy zbiorowej wszystkich szlachetniejszych umysłów i wszystkich lepszych sił narodu. Odrodzenie literatury było już faktem dokonany.

„Rok 1768“ — mówi Gervinus (*Gesch. der deutschen Dicht.* T. IV. 376) — „był w dziejach naszej poezji tem „mniej więcej, czem 1789 dla politycznej Rewolucyi we Francyi. Jak tam wypadki od lat kilku zapowiadały wybuch, „tak tu, po wyjściu *Listów o Literaturze*, po Winckelmanna „*Historji Sztuki*, po *Laokoonie* (1766), dało się przewidy- „wać, że cały stan sztuki zmieni się z gruntu. Jeszcze wy- „rażniej i bliżej zapowiedział się ten zwrot, kiedy w roku „1767 ukazały się Gerstenberga i innych z otoczenia Klop- „stocka listy „*über die Merkwürdigkeiten der Literatur*“ i „*Fragmenta* Herdera, które były w związku z Lessinga *Li- „stami o Literaturze*, i dawały poznać nowy smak i nowy „ton w krytyce. Nareszcie w 1768 całe stopy nowych rzeczy „razem, rzeczy pobudzających i wywołujących nowe pomy- „sły i kierunki. Lessinga *Dramaturgia* i *Antiquarische Briefe*, „które ostrą surową krytykę zaostrzały jeszcze: Wielanda „*Musarion* i *Agathon*, które otwierały widok na Grecyę, a „oddychały jakąś nową nieznaną zmysłowością: Bode'go prze- „kład Yoricka i Denisa przekład Ossyana, które dodawały „nowego pożywienia zdawna już starannie pielęgnowanej tkli- „wości: *Ugolino* Gerstenberga i *Bardowie*, które tej tkliwo- „ści kobiecej przeciwstawiały pewną męzkość i siłę. Na in- „nych polach wybuchło równocześnie podobne burzenie, po- „dobny ferment. W tym samym roku wyszły Lavatera „Po-

„głady na Wieczność“, w następnym (69) Basedowa pierwsze „wezwanie do reformy szkół: wszystko to zapowiadało i „przygotowywało rewolucję w umysłach. Nastąpiła potem „przerwa lat kilku, potrzebna może na to, żeby do tych olśnie- „wających zjawisk przywyknąć; aż w roku 1773 przyszedł „prawdziwy wybuch poezji przez Götha i Werthera“.

To przypomnienie Rewolucyi Francuskiej z powodu tej umysłowej, jaka się dokonała w Niemczech, nasuwa tu uwagę, którą trudno powstrzymać. Jedna i druga wyszła z pierwiastków podobnych. Niemcy XVIII wieku nie tylko wiele się na współczesnych francuzach kształcili i wiele od nich wzięli, ale tak jak oni czuli, pojmowali, mieli w sobie te wszystkie pierwiastki i popędy, z których wyszła Rewolucya francuska. Jak tamci mieli pragnienie i miłość wolności, jak tamci nienawiść despotyzmu, jak tamci czuli upośledzenie nie tylko ubogiego i nieoświeconego ludu, ale upośledzenie wszystkich nieuprzywilejowanych: jak tamci gorszyli, oburzali się i cierpieli zbytkiem dworów, zepsuciem obyczajów, lekkomyślnością, próżniactwem, niskim umysłowym i moralnym poziomem dworów i szlachty; jak tamci mówili sobie, że oni także są ludźmi jak uprzywilejowani i nie gorszymi, im równymi. Oni czytali tegosamego Rousseau, wierzyli w tensam *Kontrakt Społeczny*: mieli wszystkie pierwiastki takiej samej Rewolucyi. Tylko, bez własnej woli i zasługi, ale szczęśliwym instynktem, spokojniejszą naturą wiedzeni, inaczej skierowali swoje popędy i pragnienia. Kiedy sobie powiedzieli, lub kiedy im powiedziano „*wir sind keine Nation*“, kiedy się obudziło bolesne uczucie upokorzenia, a za niem miłość ojezyny, pragnienie stać się narodem wielkim, potężnym i wolnym, oni nie rozpoczęli od tego, żeby walić swoje rządy, które nie były z pewnością lepsze od francuskiego; żeby oskarżać, oddawać pod sąd, i ścinać swoich królów i książąt, którzy po większej części nie byli lepsi od Ludwika XVI, nie dysputowali o swoich prawach ani ich formułowali, tylko sami siebie zaczęli wyrabiać, oświecać, kształcić. Tym popędem ożywieni nie tylko wydali Göthego i Schillera, tysiące uczonych i artystów, ale pracowali nad sobą, żeby się stać narodem rozumnym, cywilizowanym, bogatym, marząc zawsze o tem i tę nadzieję chowając *in petto*, żeby się stać kiedyś naro-

dem potężnym i pierwszym. Francya z tychsamych pierwiastków wyciągnęła negacyę tego co było, nienawiść społeczną i destrukcyę, a jak poczęła od wielkiej Rewolucyi, tak przez szereg kilku następnych doszła do tego, że dziś, po stu latach, jest wewnętrznie rozłożoną i rozprzężoną, a zewnętrznie przez Niemcy zwyciężoną, upokorzoną i trzymaną w szachu. Niemcy, które nie walily, które o wolności i potędze swojej ojezyny myśląc, zostawiały swoje rządy w spokoju, a rozwijały się i uczyły same, po tychsamych stu latach doszły do tego, że i te wszystkie polityczne i społeczne ideały wolności i równości mają, o jakich w XVIII wieku marzyły, i swój ideał narodowy, patryotyczny urzeczywistniły tak, jak nigdy nawet marzyć nie mogły, i są dziś pierwszą w Europie potęgą. Różnica skutku, zależna od różnicy postępowania i z niej wynikająca, dobra do rozważenia dla wszystkich, którzy narodowego odrodzenia i podźwignienia potrzebują i do niego dążą.

W tym roku, który Gervinus oznacza jako tak ważny i stanowczy dla rozpoczętej rewolucyi umysłowej w Niemczech, w 1768, Schiller miał lat dziewięć.

Że się urodził w Marbach 16 Listopada 1759 roku z rodziców ubogich; że ojciec, wojskowy niższych stopni, felezer zrazu, a po wielu latach i biedach kapitan, był poważny, surowy, dzieci chował w karności, pobożny przytem, rzetelny — Niemcy lubią uważać go za typ swoich przymiotów *ernst, mannhaft, streng*. — Matka dobra, kochająca, łagodna, pełna poświęcenia a w potrzebie odwagi — ją także uważają za typ, i w tem małżeństwie chcą widzieć jakoby urzeczywistnienie słów syna — *das Strenge mit dem Zarten* — że może tym dwom rdzennie niemieckim typowym naturom przypisują naturę syna tak doskonale niemiecką: że Schiller jak Göthe urodził się i chował w najpiękniejszej, w najpoetyczniejszej części Niemiec, w tej południowej, gdzie przeszłość i była najpiękniejszą i najwięcej zostawiła śladów; gdzie natura piękniejsza, a życie łatwiejsze i miłsze; gdzie wieś do idylli podobna, a miejskie kościoły i mury mówią o średnich wiekach — że chłopiec od dzieciństwa okazywał usposobienie uczuciowe i rzewne, a nadewszystko pobożne, tak, że kiedy się ucieszył pięknym widokiem, to płakał i modlił się z rozczulenia: że pierwsze

nauki pobierał od Pastora którego bardzo kochał (w Lorch), a którego wpływ może rozwinął to usposobienie tak, że chłopiec marzył o duchownem powołaniu, o kaznodziejstwie, i chciał się teologicznym studjom poświęcić; że od dzieciństwa zarazem jego fantazyja była zawsze zajęta teatrem, że teatr księcia wirtemburskiego w Ludwigsburgu zrobił na nim wrażenie bardzo silne, że kiedy się z siostrą bawił, najbardziej lubił bawić się w teatr, robiąc z czegoś osoby albo sam je udając, i że wojna siedmioletnia, o której ojciec lubił opowiadać, rzuciła w dziecinne serce pierwsze ziarna patryotycznego zapалу, o tem dość wspomnieć pobieżnie. Następuje przeniesienie do Akademii wojskowej, założonej przez ks. Karola Eugeniusza (naprzód na tak zwanej *Solitudzie*, a później przeniesionej do samego miasta Stuttgardu), gdzie syn oficerski za darmo na koszt księcia odbiera nauki (z obowiązkiem służby po ich ukończeniu), i w tym samym roku 1773, kiedy Göthe puszcza w świat swoje pierwsze dzieło, Götza, czternastoletni Schiller wstępuje do Akademii w mundurku, z myślą sposobienia się na prawnika, co po dwóch latach zamienia się na chęć do medycyny. Uczy się i sprawuje dobrze, czytuje Klopstocka z największym zapalem, w szesnastym roku przypadkiem dostaje do rąk Szekspira (*Otella* naprzód), i czyta go z wielką ciekawością ale z rozczarowaniem, znajduje go zimnym, nieczulym, i darować mu tego nie może, że śmie w patetycznych scenach wprowadzać wybryki humoru i sarkazmu: rozplywa się za to i topnieje z rozczulenia nad tkliwemi wierszami wszystkich możliwych niemieckich liryków, i wpada w zachwyty bez granic nad Ugolinem Gerstenberga: w roku 1777 drukuje w jakimś „Schwäbischen Magazin“ swój własny wiersz: „Der Abend“ (bezimiennie) — potem niektóre inne: czyta wszystko — a po części w sekrecie — co czyta cała młodzież niemiecka — a zwłaszcza czyta Russa i podlega nim w sobie miłość wolności i natury, a nienawiść obecnego społeczeństwa i tyranów, wreszcie czyta Werthera; porwany coraz silniejszym prądem *Sturm und Drangu*, sam zaczyna się czuć poetą, marzy o dramacie, nie może się dość nacieszyć Juliuszem z Tarentu Leisewitza, słyszy jakąś historję (prawdziwą podobno) dwóch braci, z których jeden złem sprawowaniem naraził się na gniew ojca, a

drugi słodki niby i dobry, a hypokryta, o mało że ojca nie zamordował, kiedy go tamten przypadkiem ocalił; — pierwsze zarysy Räuberów zaczynają powstawać w jego wyobraźni. Z dzieciństwa jeszcze, ze szkoły, ulubiony Plutarch zawsze na swoim miejscu zostaje i utrzymuje, podnieca w nim miłość i admirację dla wielkich heroiczych charakterów, a kto wie, czy nie nadaje tonu jego wyobraźni i konturów jego późniejszym bohaterom. Z Russa głównie i z różnych innych czytań tymczasem, wsiąkają w jego umysł różne wyobrażenia filozoficzne, dawna wiara i pobożność dziecka i młodego chłopca znika, a powstaje jakiś ogólny filozoficzny deizm, którego szlachetna miłość dobrego jest cechą i ratunkiem od dalszych gorszych logicznych konsekwencyj i konkluzyj. Popęd poetyczny bije i bucha coraz silniej: zjawia się pomysł do tragedyi *Cosmus v. Medici*, pełnej republikańskich uczuć i spiszków przeciw Tyranom. Lata upływały tymczasem, rodzice już coraz niecierpliwiej wyglądali od syna pomocy, żądali praktycznego zawodu, posady: i młody akademik, z głową pełną poetycznych *Schwankende Gestalten*, z sercem pełnem burzących się uczuć, które jeszcze nie wiedziały jak i na co się wylać, z rozpoczętymi *Zbójcami*, zabrał się do dysertacyi, która miała go prowadzić do ukończenia nauk. Rozprawa ta, pod tytułem *Filozofia Fizyologii*, nie była przyjętą; musiał rok dłużej czekać, uczyć się, pisać nową dysertację. W ciągu tego roku (1779) wracał przez Stuttgart z wycieczki po Szwajcaryi książe weimarski Karol August, zatrzymał się, zwiedzał Akademię, był nawet przy rozdawaniu nagród, a młody uczeń medycyny, który tych nagród aż cztery odebrał, nie patrzył ani na nagrody, ani na swego, ani na weimarskiego księcia, patrzył na młodego Apollina, który w całym blasku piękności i chwały obok tego księcia stał, i pożerał oczyma autora Götza i Werthera, który naturalnie na skromnego premianta nie zważał, i nie domyślał się że w tym niezgrabnym mundurze opięty i uwięziony, siedział poeta jemu prawie równy, jego kiedyś współzawodnik, przyjaciel, jego Kastor, trochę mniej boski może, ale zawsze brat boskiego Polydeikesa. W tym samym roku także, na urodziny Księcia grali uczniowie Akademii świeżo napisanego i bardzo sławnego Clavigo, a jest podanie, choć w ostatnich czasach zachwiane,

że Schiller występował w głównej roli bez najmniejszego powodzenia, owszem zepsuł swoją grą fatalną całe przedstawienie; *Zbójców* pisał dalej z największym zapalem, i w tajemnicy czytywał przyjaciółom, aż wreszcie examin przeszedł szczęśliwie, i absolwowany elew akademii wstąpił do służby jako *Regiments Medicus* (1780).

Czy ten duch burzliwy i wojowniczy, jaki jest w *Zbójcach*, i ten smutny *Weltschmerz*, jaki się objawia w młodocianych wierszach Schillera, jest skutkiem nieszczęść i ucisków doznanych za młodu, a mianowicie podczas nauk w Akademii i podczas służby? Tak zwykle sądzimy, wyobrażając sobie Schillera jako chłopca nieszczęśliwego i prześladowanego; księcia Wirtemberskiego jako małego ale srogiego i nieznośnego tyрана. Rzeczywista prawda jednak jest od tego wszystkiego dość daleką. Schiller nie był ani nieszczęśliwym, ani prześladowanym, owszem lubionym przez współuczniów, przez nauczycieli, i przez tego księcia, który Akademię uważał za swoje największe dzieło, zaglądał do niej ustawicznie, i z uczniami życzliwie a nieraz poufale się obchodził. Był Schiller pod rygorem, jak musi być każdy uczeń w zakładzie zamkniętym, a cóż dopiero w zakładzie urządzonym na sposób wojskowy: ten rygor mógł być nieprzyjemnym; wilejby było o jednej godzinie wybiegnąć w pole, a o innej wiersze czytać lub je pisać, niż słuchać dzwonka, o oznaczonej chwili gasić świecę, i ślezczyć nad medycyną; ale oprócz takich przykrości nieodłącznych od jego położenia, wspólnych wszystkim uczniom zakładu, innych ani większych nie było. Książę nie tylko nie był (dla Schillera specjalnie) srogim lub przykrym, ale owszem, młody elew patrzył na niego jak na bóstwo, i na wszystkich mowach i wierszach pisanych na akademickie uroczystości, wyraża się o nim z najczulszem przywiązaniem i uwielbieniem. Na podstawie tego, co o ich wzajemnym stosunku pisali Niemcy, możnaby jedną tylko rzecz zarzucić temu księciu w jego postępowaniu względem Schillera: oto, że przyjmując go do swojej Akademii, zrobił rodzicom nadzieję, a przynajmniej dał do zrozumienia, że po ukończeniu nauk da mu dobrą posadę, a tymczasem zrobił go tylko *Regiments-medykem*. Ale to zarzut nie wielki. Młody 22-letni chłopiec nie mógł odrazu dostać się na wysokie posady i pen-



sye; ksiązę może chciał mieć go na oku i posuwać, ale nie chciał odrazu posuwać go z wyjątkową szbkością; ten młodzieniec zresztą — w miarę, jak dorastał — uczył się i słuchał z przymusem, widocznie o czem innem myślał; a nie można temu księciu brać za złe, że w dwudziestoletnim Schillerze nie widział autora Wallensteina, ale ucznia Akademii i żądał od niego tego, co od wszystkich innych.

Ten ksiązę Karol Eugeniusz, gwałtowny, samowolny, za młodu rozpustny, a zepsuty swoim stanowiskiem despotycznego pana, oburzał i gorszył swoich poddanych i doszedł do wielkiej u nich niepopularności, tak, że wreszeie, chcąc ukarać Stuttgard, który śmiał na niego sarkać, przeniósł się na rezydencję do Ludwigsburga, i tu dalej prowadził swój rozpustny zbytkowy tryb życia — (i wtedy Schiller miał sposobność widzieć jego dworski teatr). Do tej niepopularności przyczyniło się i to, czego sprawiedliwość i zmysł moralny księciu za złe poczytać nie może, że w wojnie siedmioletniej trzymał stronę Maryi Teresy przeciw Fryderykowi, i czternaście tysięcy ludzi posłał w pole. Uciski i podatki dokuczyły poddanym tak, że oskarżyli swego pana przed Cesarzem i wytoczyli mu proces, który Prusy otaczały swoją opieką. Ale ksiązę tymczasem sam się wyburzył, upamiętał i poprawił: może pod wpływem kobiety, której młody Schiller także dość nachwalić się nie może. Ksiązę uwiódł czy porwał żonę jakiegoś barona Lentrum, ożenił się z nią morganatycznie, i ona, pod tytułem hrabiny Hohenheim, stała się dobrym duchem i jego i poddanych. Z dawnych wad księcia zostało coś zawsze, a zwłaszcza żywe i samowolne usposobienie, ale nie znać, iżby ono było kiedy wywarło się na Schillera przykrem jakim słowem lub postępkim; owszem, kiedy zakładał Akademię, już ksiązę był zmieniony na lepsze, a przez cały czas swego w niej pobytu, Schiller nietylko się na księcia nie skarży, lecz go owszem z zapalem nazywa swoim dobrodziejem, ojcem, Wielkim Karolem i t. p.

Również nie widać, żeby potem, już w służbie, Schiller był doznał jakiej krzywdy. Że miał pieniędzy mało, że musiał pilnować służby i chodzić w mundurze, w którym mu było tak nie do twarzy i niezgrabnie, że najlepsi przyjaciele nie mogli się wstrzymać od śmiechu; że mieścił się w jednej

# O DRAMATACH SCHILLERA.

(Ciąg dalszy) <sup>1)</sup>.

## IV.

### Kabale und Liebe.

Zawsze ten sam temat, zawsze ten sam popęd, zawsze wyraz tych samych oburzeń i tych samych dążeń, ten sam gniew na społeczeństwo. W *Zbójcach* był wpływ fatalny jego złych praw i zwyczajów na stosunki prywatne, na rodzinę, na usposobienie i na życie młodych; w *Fiesku* był stan polityczny: państwo rozprężone a ludność upadła i poniżona despotyzmem, naprzeciw ideału republikańskiej wolności i obywatelskiej cnoty, do którego skrycie już tylko spiskiem niektórzy dążą, a rzadko kiedy dojść mogą. Tutaj stan ten sam społeczeństwa i rządu pokazany jest w skutkach, jakie wywiera na społeczeństwo samo. Po jednej stronie dwór z całym orszakiem gwałtów i podłości, zdzierstw i okrucieństw, młodzież za pieniądze sprzedawana do wojska; zbytki księcia, który potrzebuje dużo pieniędzy na swoje przyjemności; spodlenie i infamia dworskich figur, w których tak już nie zostało uczciwości ani wstydu, że ojciec swata młodego syna z kochanką księcia, i na to jeszcze w dodatku, żeby ten syn dalsze miłości tego księcia swoją osobą i nazwiskiem osłaniał. Ojcu związek taki wydaje się zaszczytem, a w każdym razie jest utwierdzeniem jego wpływu na dworze

<sup>1)</sup> Zobacz *Przegląd Polski*. Lipiec 1884.

i w państwie, a więc dokonać się musi, Pelzający, nikezemny, zdraдлиwy podwładny, pomocnik do wszystkich intryg, uzupełnia ten obraz zepsucia, a w działaniu ich spełniają się nie tylko podłości, ale i zbrodnie. Naprzeciw tego poddany, ofiara tych ucisków, tych infamij i tych okrucieństw; lzy zaprzędanych żołnierzy i ich rodzin, dobry a ubogi człowiek bezbronny zupełnie wobec przemocy tej władzy i podstępów tej intrygi: jego cześć, jego rodzina, jego wolność, życie, szczęście domowe, jego dzieci, wszystko na lasce tych przemożnych a przenikczemnych: a dla ludzi ucziwych, na których oni zarzuca sieci swojej kabaly niema ratunku, ani rady, ani wyjścia, tylko przez ostateczne nieszczęście, śmierć, — i przez zbrodnię nową — samobójstwo.

Oto, co pokazuje ta straszna rozpaczliwa walka *Miłości z Kabalą*, i z drugim strasznym nieprzyjacielem, z różnicą stanów, różnicą towarzyskiego stanowiska, z przesądem, z nieprzełamaną siłą obyczaju. Czy to oskarżenie społeczeństwa jest sprawiedliwe? Wszystkie fakta, jakie w tej sztuce są, są prawdziwe, nie tylko zdarzać się mogły, ale się rzeczywiście zdarzały. Jeżeli bywali ojeowie (we Francji z pewnością, w Niemczech prawdopodobnie), którzy chętnie córki swoje królom na kochanki ofiarowali, to mogli być i tacy, co synów żenili z królewskimi kochankami. Że byli tacy, co się nie bali podstępu lub przemocy, byle się pozbyć synowej, która ich dumę upokarzała, dowodzi historia Gertrudy Komorowskiej. A że niemieccy książęta sprzedawali rekrutów do Ameryki, to także rzecz wiadoma i pewna. Na rzeczy takie wzdryga się sumienie ludzkie i powstawać przeciw nim ma obowiązek; literatura czy poezya czerpie z nich swoje przedmioty z wszelkimi prawem. Tylko, wypływa to już z natury rzeczy, literatura i poezya nigdy nie przedstawia takich stosunków w ich rzeczywistej prawdzie. W jej przedstawieniu musi zawsze wydawać się fenomenem ogólnym, fenomenem typem, to co w rzeczywistości jest wyjątkiem; a powtóre, ona dowolnie układa takie fakta w związki, które ich okropność zwiększają, ich znaczenie zmieniają. Przykład na tej samej *Kabale und Liebe*. Gdyby Ferdynand nie był tak zazdrosny i porywczy, to intryga jego ojca i Wurma nie byłaby mniej ohydną, ale nie byłaby tak skuteczną; nie-

szczeście nie byłoby tak wielkiem, zamiar pozostałby czem jest, ale nie miałby takichsamyh następstw. Takie zaś usposobienie dał Ferdynandowi Schiller, żeby powiązać ciąg swojej sztuki, ale dał je dowolnie, on je wybrał, on tak rzeczy złożył i wymyślił, żeby nieszczęście mogło być jak największem. On miał prawo tak zrobić, każdy poeta tak robi, ale to pokazuje i dowodzi, że nie można w poetycznych utworach szukać rzetelnej i ścisłej rzeczywistości, że wnioski byłyby śmiały i niesprawiedliwy czynić społeczeństwo odpowiedzialnem za zbrodnię Franza Moora lub Prezydenta Waltera; z utopienia Gertrudy Komorowskiej wnosić, że całe społeczeństwo polskie było występne; z cierpień Luizy Miller, że niemieckie było całe zepsute. Taki zaś wniosek wyciąga świat, publiczność, prawie zawsze, z tego co czyta lub widzi naszcenie. Ona myśli i mówi sobie, że tak się dzieje na świecie. I to jest, przy całej prawdziwości faktów, pierwiastek nieprawdziwy w *Kabale*, jak w mnóstwie innych podobnych obrazów czy oskarżeń; wyjątek wydaje się rzeczą zwykłą, powszechną, regułą; straszne, ale dowolnie wymyślone i zawsze trochę naciągane i przypadkowe nieszczęście obrazem i grzechem społeczeństwa całego.

Ludzie (przynajmniej cudzoziemcy), są dość nielaskawi na *Kabale*: zarzucają jej naprężone sytuacje, pathos przesadne, deklamacyi wiele; *Gervinus* nazywa ją bez ceremonii karykaturą. Współcześni, jak świadczą recenzje zebrane i przedrukowane przez cytowanego już nieraz Juliusza Brauna — (*Schiller und Göthe im Urtheile ihrer Zeitgenossen*) — byli dla tej sztuki raczej surowi. Wszyscy niemal cenią ją mniej aniżeli *Zbójców* i *Fieska*; niektórzy (jak Filip Moritz w berlińskiej *Staats und gelehrte Zeitung* 1784) wyśmiewają bez miłosierdzia, bez sprawiedliwości, choć nie bez dowcipu; inni łaskawszy, choć przyznają zalety, nie przepuszczają błędów, na które krytyka dzisiejsza jest wyrozumiała. Sądzą ostro, a dostrzegają trafnie (naprzykład wyjątków z *Othella*, przeniesionych żywcem w rolę Ferdynanda). Dość zgodnie widzą w *Kabale* przerobienie tylko innej sztuki, mianowicie Gemminga *Hausvater*; czy słusznie? nie mogliśmy sprawdzić, brak nam bowiem tekstu tamtej do porównania. Nie można jednak zaprzeczyć, że zarzuty robione przed

stu laty artystycznej jak moralnej wartości dzieła, są po większej części słuszne i dobrze świadczą o smaku i o moralnym zmyśle ówczesnych krytyków. Tylko pomimo słuszności zarzutów, *Kabała* zasługuje zdaniem naszym na więcej pobłażania. Ten bowiem tak surowo sądzony dramat kto wie czy nie ma jakiej nad dwoma pierwszymi wyższości. Że nie jest zachwycający, że nawet nie jest może sympatyczny, to prawda, ale to podobno jest skutkiem jego natury, jego rodzaju. Dramat potoczny czy domowy, czy jak kto zechce nazwać to, co po niemiecku nazywa się *das bürgerliche Drama*, jest i musi być zawsze w sztuce nietylko rodzajem niższym, ale rodzajem z natury fałszywym, przeciwnym pojęciu i prawom poezyi, i dlatego choć często widza rozczuli do łez, wrażenia poetycznego, tragicznego, nie robi mu nigdy. Dlaczego? Nie dlatego że jest pisany prozą — skoro Götz i Egmont tragiczne wrażenie robią, a nie robi go *die Natürliche Tochter* Göthe'go, choć pisana wierszem. Nie dlatego, że przedstawia losy i cierpienia prostych ludzi, a nie królów i bohaterów: ale dlatego właśnie, że jest z potocznego życia, z ciśniejszych domowych stosunków, że musi koniecznie ton swój do tego przedmiotu stosować, musi figurom i sytuacyom, choćby ich dusze, charaktery, nieszczęścia były jak największe, nadać tę cechę zwykłości, powszedniości, jaką ma codzienne potoczne życie, i w tem życiu każdy choćby największy człowiek, a która poetyczny urok wyklucza, przy najmniej trzyma go koniecznie na niższym stopniu. Jak powieści i romanse, choć nieraz z poetycznej wyobraźni wyszły i dużo poetycznego uroku mają, nie roszcżą sobie prawa do imienia poezyi, nikt ich nigdy nie miał i mieć nie będzie za równe epickiemu poematowi, taksamo ten dramat z potocznego życia ma się do tragedyi. Jego styl (nie styl pisarski, ale ten, w którym figury są poczęte i nakreślone) musi być niższy, bo inaczej byłby fałszywym i śmiesznym. Stary muzykant Miller nie może stać na koturnie, prezydent Walter nie może mieć rozmiarów i stylu Ryszarda III, ani sekretarz Wurm Jaga. Z tego wynika, że taki dramat nie może uczynić zadość estetycznej potrzebie sztuki i człowieka, owszem, musi to uczucie drażnić. On może mieć sytuacje i kollyze równie straszne, cierpienia i nieszczęścia równie roz-

paczliwe jak tragedia, może tak wzruszyć lub przerazić jak ona, a nie może, nie ma władzy, nie ma środka na zrównoważenie tego wrażenia przykrego, bolesnego, nie ma poetycznego charakteru, nie ma piękności. Nasz instynkt zaś, nasza natura, nasze uczucie estetyczne i uczucie ludzkie, żąda w sztuce równowagi pomiędzy wrażeniem bolesnem a wzniosłem, żąda, żeby jedno łagodziło drugie, żeby jedno za drugie dawało satysfakcyę; znosi sytuacye najstraszniejsze i najokropniejsze w królu Learze naprzykład, dlatego że choć boleśnie targany i szarpany litością i zgrozą, jest i ukojony, rozradowany, podniesiony wielkością, pięknością, poezją. Gdzie tej niema, gdzie sztuka wywiera tylko takie bolesne wrażenia oburzenia zgrozy i litości, tam nasze uczucie będzie poruszone, drażnione, nieraz nawet rozdarte, ale nie będzie nigdy zaspokojone, nie będzie mogło z dzieła sztuki odnieść tego wrażenia zachwytu i rozkoszy, jakiego od sztuki żądać ma prawo i zawsze żąda. I dlatego dramat z potocznego życia, *das bürgerliche Drama*, czy on pisany przez poważnych Niemców, jak Lessing, Schiller lub Hebbel; czy przez Francuzów mniej lub więcej szarlatanów, jak Dumas ojciec lub syn, jak Soulié, jak *tutti quanti*, jest rodzajem w sztuce niskim i fałszywym, jest przeciwnym jej naturze, jest poezją bez poezyi. W naszym wieku tylko znalazł się jeden, Francuz, który przez szczęśliwie dobrane małe rozmiary, przez to, że zachowując pewne niby pozory rzeczywistości, naprawdę kreacye swoje zupełnie od niej odrywał, przez właściwy rodzaj i charakter swojej wyobraźni i z niego wynikający ton i styl swoich małych dramatów, środkowy między powszednim a poetycznym, przez swój wielki talent wreszcie, zdołał nadać koloryt poetyczny swoim małym dramatom z potocznego życia, to Musset. Jest taki charakter i taki wdzięk w jego sztukach takich, jak *On ne badine pas avec l'amour* albo *Fantasio*. Ale on jeden dotąd posiadał ten sekret. Naśladowcy, których ma wielu w naszych czasach (Feuillet, Coppeé, Pailleron etc.), powtarzają dość zręcznie jego formy i rodzaj jego pomysłów, i piszą nieraz rzeczy ładne, ale takiego poetycznego wrażenia jak on wywołać nie umieją.

A więc dramat potoczny jest fałszywy, jest z urodzenia kaleką, ptak bez skrzydeł, kwiat bez koloru i zapachu; ale

jeżeli już jest ten rodzaj, jeżeli jest *das bürgerliche Drama*, to znowu nie wiem, gdzie byłby taki, któryby był od *Kabale und Liebe* lepszy, a choćby tylko jej równy. Schiller był raz tylko w życiu realistą, ten jeden raz właśnie; ale ten rodzaj tak przeciwny jego naturze, udał mu się dobrze. On sam gdzieś mówi o sobie, że urodzony i wychowany w tej sferze mieszczańskiego życia, czuł się swobodnym i panem swego przedmiotu, kiedy mu przyszło za takich ludzi czuć i myśleć, mówić jak oni, wydobyć na wierzch wszystko co jest szlachetnego i sympatycznego w ich uczuciach, w ich pojęciach i w ich obyczajach; a tego nie zataić, co jest ludzką słabością, albo skutkiem wychowania, albo niewiedomością, i co nieraz wygląda komicznie. To połączenie wielkich przymiotów z drobnymi słabościami, uczuć i instynktów szlachetnych z prostotą naiwną a czasem rubaszną, to zmieszanie pierwiastku komicznego z poważnym udało się świetnie. Schiller musiał znać ludzi tego rodzaju: we własnym ojcu, w wielu znajomych mógł, owszem musiał widzieć kombinacye podobne, i malował z gotowych wzorów, z natury, składał starego Millera z różnych pierwiastków, jakich w różnych ludziach dostrzegał. I może dlatego, że miał tę pomoc doświadczenia i rzeczywistości, nadał figurom tego dramatu przymiot, którego nie miały figury ze *Zbójców* ani z *Fieski*; nadał im żywą, odrębną, własną indywidualność. Kuno Fischer (*Selbstbekenntnisse* etc.) podaje prócz tego powód drugi, dostrzeżony bardzo bystro i trafnie, ten mianowicie, że charaktery ze *Zbójców* i z *Fieski*, na heroiczne zakrojone, a pod wpływem sielankowego sentymentalizmu Roussa kreślone, musiały być same z sobą sprzeczne i rzeczywistej prawdy mieć nie mogły. Kiedy przeciwnie figury z *Kabaly*, Ferdynand i Luiza, są tylko i jedynie uczuciowe, nie nie znają, nie widzą, niczego nie chcą po za swoim uczuciem. Przez to była w ich w ich naturze jedność, jakiej tamte nie miały. Pod względem moralnym lub społecznym ich sposób myślenia i działania może być jednostronnym i mylnym, one same mogą być jednostronne i chorobliwe: ale pod względem artystycznym i psychologicznym, jako takie zbyt uczuciowe i nieco chorobliwe natury, one mają więcej rzeczywistości i prawdy, aniżeli postacie z dwóch pierwszych dramatów Schillera. Tam,

z wyjątkiem może jednego Franza, a prócz niego może Daniela i Murzyna, były kontury figur wypełnione albo jego własną myślą i duszą, albo bez głębszego rzeczywistego życia i charakteru, z jego pozorami tylko; w *Kabale* pierwszy raz u Schillera występują ludzie rozmaici, z których każdy jest sobą, a każdy żywym. To nie są nazwiska i suknie tylko, jak większa część jego figur dawniejszych. Jak na obrazach widzi się często wymalowaną postać, która pod suknią nie ma ciała, tak w powieściach, tak i w poezji nieraz pod kształtem i nazwiskiem nie czuje się osoby i charakteru, pod jej słowami myśli i uczuć. Takie były wszystkie figury spisanych z Fieska, taka była Amalia, taki stary Moor, taka i Leonora i Berta i Julia Imperiali. Tu jest inaczej. Tu pod suknią czuje się i słyszy zawsze żywe krążenie krwi i bicie serca, złego czy dobrego; tu i Walter, i Wurm, i Hofmarschall von Kalb, wszyscy są indywidualami, wszyscy mają swoją własną naturę i odrębną fizyognomię: tu ma ją nawet Luiza; a stary Miller ma jej tak wiele, i tak wyraźną, i tak prawdziwą i pełną życia, że się staje bardzo niepospolitą, prawie wielką kreacją.

To własne życie, ta wyraźna indywidualność osób, jest jedną z zalet *Kabaty*, drugą jest jej budowa, jest powiązanie różnych sytuacji i kollizyj. W *Zbójcach* i w *Fiesku* nieraz owszem często trzeba pytać, dlaczego ten lub ów zrobił to lub owo (lub zrobić zaniedbał), a odpowiedzi niema, prócz tej jednej, że poeta nie mógł sobie dać rady, nie umiał inaczej wybrnąć z sytuacji którą wymyślił, albo że wymyślił ją źle, bez związku, bez przyczyny, dlatego tylko że była, że mu się efektową zdawała. W *Kabale* także znajdują się tu i owdzie rzeczy cokolwiek naciągane, albo niewytłómaczone, takie, na które w rzeczywistości znalazłoby się zaraz sposób i radę. Ale jako w poetycznym utworze, związek przyczyn i skutków jest tu ścisły, postęпки ludzi tak zgodne z położeniem w jakim ich poeta postawił, że oni (z małemi wyjątkami) nic innego zrobić nie mogli. Intryga jest tak silna, tak zręcznie zarzucona, że ofiary, biedne małe muchy sieci tej przebić nie mogą; zajęcie utrzymuje się i potęguje się ciągle, rozwiązanie jest i wymyślone rozumnie



i przyprowadzone zręcznie, a figury (główne przynajmniej jeżeli nie wszystkie) w każdej sytuacji, w każdej scenie są zgodne z sobą, ze swoim położeniem, czują i mówią jak powinny, i są zawsze zajmujące i wzruszające.

Oto ta *Kabała*: książę ma się żenić; mając się żenić, musi odsunąć choć napozór swoją kochankę Lady Milford, ale nie chce jej się wyrzec naprawdę. Usłużni dworacy wynaleźli na to sposób: wydać tę Lady za męża za jakiego grzecznego i wyrozumiałego człowieka. Prezydent Walter pomiarkował zaraz, jak zręcznie można z takich okoliczności skorzystać, jak taka usługa może się opłacić wdzięcznością księcia, stanowiskiem na dworze, honorami, wpływami, pieniędzmi, i na szczęśliwego małżonka fortytuje swego syna. Książę przystaje sądząc, jak wszyscy, jak sam Walter, że to będzie mąż powolny a człowiek rozumny; przystaje i Lady Milford, bo (czego się nikt nie domyśla) kocha młodego Waltera. Ale nie przystaje Ferdynand sam. Człowiek uczciwy, człowiek honoru, nie wchodzi w takie układy, nie ma siebie na sprzedaż, nie żeni się z wysłużoną kochanką drugiego. A prócz tego Ferdynand ma powód inny, dla którego odrzuciłby rękę nie tylko Lady Milford, ale każdej: Ferdynand już kocha; kocha dziewczynę ubogą, córkę starego muzykanta; zobaczył ją, kiedy zaszedł raz do ojca chcąc uczyć się grać od niego. Luiza kocha go taksamo, bez wahania i zupełnie, a on jej mężem przed Bogiem i ludźmi być gotów, być chce, jak tylko opór ojca przełamie albo się z pod jego władzy wyłamie. Ojciec tymczasem ułożył już tamto małżeństwo, zgłosił je nawet; jeżeli ono nie dojdzie, zawód dla księcia, upokorzenie dla Lady, a dla niego tyle szkody, ile sobie obiecywał korzyści. Zatem syn ustąpić musi. Kiedy nie ustąpił, ojciec w gniewie chce go gwałtem od kochanki oderwać, znieważa ją słowami i chce postawić pod pręgierzem jak ostatnią z kobiet. Syn wtedy grozi że ogłosi, jakim sposobem ojciec doszedł do swoich urzędów i godności; ustępuje ojciec.

Teraz zaczyna się kabała. Prezydent ma sekretarza, Wurma, wzgardzonego zalotnika Luizy, który mu ukazuje pewną drogę do celu. Ferdynand sam porzuci dziewczynę, jeżeli uwierzy, że ona go zdradza. Zatem trzeba, żeby Luiza

napisała list do kogo innego. Zmusić ją do tego nie trudno. Za zuchwalstwo względem Prezydenta uwięzić jej rodziców, zagrozić, że w więzieniu zostaną zawsze, jeżeli ona takiego listu nie napisze; wreszcie kazać jej przysiąc na sakrament, że tego podstępu nigdy przed nikim nie wyda. Udało się wszystko pomyślnie. List zręcznie podrzucony dostał się do rąk Ferdynanda i w podejrzliwym a gwałtownym obudził zazdrość i rozpacz. Tylko koniec nie wypadł po myśli Prezydenta: Ferdynand otrul Luizę, i siebie.

Nie można zaprzeczyć, że i ta prześladowająca infamia i ta prześladowana dobrodusznia a bezbronna prostota przedstawione są dobrze. W pierwszej scenie, w domu starego muzykanta sprzeczka małżeńska. Miller się gniewa na żonę, cierpi nad córką, klnie jej kochanka; żona „*die Dummheit selbst*“ widzi dobrą stronę rzeczy, zaszczyt z konneksyi z panem Majorem i Baronem, zazdrość kumoszek, ładne ubrania dla córki, prezenta dla siebie, Bóg wie jakie wygody i dochody w przyszłości. Ta kobieta głupia i niska, gadatliwa, chelpliwa, odmalowana jest znakomicie, z wielką satyryczną i komiczną siłą, i byłaby bardzo komiczną, gdyby nie to, że idzie o jej własną córkę, przez co jej zaślepienie, jej brak rozumu i lepszego uczucia robi ją odrażającą i przykrą. A przeciwieństwo z mężem jest doskonale i śliczne. I on jest prosty człowiek, mówi zaledwo lepiej od niej, jest rubaszny i gburowaty, jest dość komiczny w swoich naiwnościach albo w swoich gniewach, jemu także wiele panowie imponują. Ale on ma duszę, on kocha swoje dziecko tak, że każdy ojciec w jego uczuciu swoje poznać musi, kocha dziecko tembardziej, że żony kochać nie może, ale i szanuje dziecko cierpi nad jego niebezpieczeństwem, drży o przyszłość; za słaby żeby przeszkodzić stosunkowi, z którego jego zdrowy rozum obawia się złych skutków, ma ciągle przytomne uczucie swego obowiązku ojca i głowy rodziny. On ubogi ma poszanowanie swego ubóstwa, ma jego dumę; on potulny i uległy przed wielkimi i możnymi, w obronie swego dziecka ma odwagę śmiałą i szlachetną. Pobożny bardzo, w nieszcześciu mówi do córki z taką powagą, jaką mu daje przekonanie, że jego ojcowska władza jest mu od Boga dana i że ma prawo do dziecka w imieniu Boga mówić. Rozrze-

wniający bardzo swoją nieograniczoną miłością do córki, jest przytem bardzo zabawny, kiedy się gniewa i klnie na żonę, kiedy mając iść z prośbą ubiera się w co ma najlepszego, jest przytem niegłupi wcale; umieć? nie umie zapewne nie prócz muzyki, ale ma rozsądek, ma doświadczenie, ma znajomość życia. Typ wyborny Niemea, skromnego mieszczanina, ojca rodziny, prawego, spokojnego, przestającego na swoim, przywiązanego do swego szczęścia, a komicznego w swojej powierzchowności, w swoich zwyczajach, w swojej dobrodusznosci. Miller jest nieszczęśliwy bardzo, przeto inaczej wygląda i robi inne wrażenie jak stary oberżysta ojciec Hermana, i jest od tamtego miększy, bardziej uczuciowy, ale jako Niemiec, jako mieszczanin i *Familienvater*, kto wie czy nie jest bliskim doskonałości tamtego.

Jego pierwsza scena z żoną, jego głęboki smutek i rubaszna wściekłość razem, jego rozmowa z Wurmem, którego obrazić się boi a odprawić chce i odprawia, ta rozmowa, w którą wtrąca się ciągle żona fałszywym tonem swojej bezdennej głupoty i swojej głupiej próżności, to są rzeczy znakomicie napisane.

Luiza — niech ją porówna kto chce z Amalią albo z Leonorą, i niech powie potem że niema różnicy, że niema postępu! Luiza ma nie tkliwe, sentymentalne frazesy jak Amalia, ale ma słowa rzewne i trafiające do serca, Luiza ma duszę. Nie tak znakomita figura jak Miller, jest dobrze wymyślona i dobrze wykonana, i jest sympatyczna. Biedna dziewczyna nie lędzi się; wie, że i szczęśliwego końca swojej miłości spodziewać się nie bardzo może i że łatwo będzie posądzoną, że ludzie będą szarpali jej sławę, co znowu zada najeiższą boleść temu ojeu, którego kocha nad życie; ona to wszystko przyjmuje, bo niema smutku, którego by dla Ferdynanda i jego miłości nie przyjęła; ale ona nie próbuje ze sztuczną egzaltacją wmawiać w siebie, że jej o ludzkie gadania i dobrą sławę nie chodzi, owszem dba o to i cierpi nad tem dla ojca więcej, ale dla siebie także. Ona przez miłość nie pozbyła się wszystkich innych uczuć; ona nie mówi jak Julia Szekspira „co mi tam ojciec i matka, byłem miała Romea,“ — ona w miłości zachowuje, jak zachowuje zawsze człowiek który nie szaleje ale kocha naprawdę i na-

zawsze, — zachowuje wszystkie swoje uczucia i trzeźwą świadomość swoich stosunków, swoich obowiązków, swego położenia. Dusza szlachetna i prosta, głowa jasna i trzeźwa, Luiza kocha tem mocniej, tem zupełnie, im się mniej odurza i upaja. Ona wie dobrze, że jej miłość dobrze skończyć się nie może; kiedy Ferdynand łatwo wiernie ukazuje jej ślub i szczęście, ona się nie ludzi i cierpi za przeszłość i za przyszłość, za ojca i za siebie, i dlatego od początku choć jeszcze w nią grom nie uderzył, jest taka smutna, strwożona przeczuwająca coś złego. Swojem stanowiskiem dziewczyny ubogiej i prostej, swoją miłością i poddaniem się bez granic, podobna trochę do Gretchen i do Clärchen, nie ma niezrównanego wdzięku tamtych, nie ma ich poetycznej prostoty, boi się żeby nie była zbyt prostą; wie o tem, że poetyczną być powinna i dlatego wpada czasem w ton sentymentalny albo w godność trochę teatralną, ale nieszczęściem swoim rozrzewniająca nie jest ona bez pewnego uroku, a swoim smutkiem, swoim przecuciem nieszczęścia, swoją stałością i odwagą w potrzebie, zapowiada zdaleka, ale przecież zapowiada Teklę.

To co następuje, rozmowa Prezydenta z Wurmem, cynizm bezczelny a twardy jednego, cynizm taki sam tylko ehytrzejszy drugiego, przedstawiony także w potocznym tonie rozmowy, to wszystko jest dobre. Dobry i ten karykaturalny Hofmarschall v. Kalb, stworzony w głębokiej pogardzie dla płaskiego dworactwa. I w tych figurach także jest realizm, ale jest charakter. A jeżeli na domysł, na instykt mówić się co godzi, to możnaby myśleć, że wszyscy trzej muszą także być jeżeli nie portretami to reminiscencyami jakich dworskich figur, a przynajmniej dworskich typów, Schillero-wi, może i ówczesnemu światu, ówczesnym dworskim i skandalicznym kronikom znanych. A jeżeli nawet nie, to w wieku oburzenia na dwory dworskie intrygi, podłości, zepsucia, płaskości i zdzierstwa, wszyscy trzej musieli robić wrażenie ogromne, wrażenie satyry nielitościwej, srogiej, zasłużonej, i rzeczywistości schwytej na uczynku.

Rozmowa ojca z synem znowu dobra. Ojciec jest niewiedzieć czy więcej nieludzki czy więcej nikizemny, kiedy synowi żenić się każe, kiedy zrozumieć nie może, jak ktoś

może odrzucić taką doskonałą sposobność karyery. Syn odpowiada ze szlachetnym gniewem porządnego chłopca, któremu proponują podłość jak rzecz naturalną. Przeciwnieństwo jest efektowe a stosunek wcale dramatyczny tego syna, który się trzyma jak może, żeby nie pokazać jak bardzo ojcem pogardza; i tego ojca, który jak żelazo stały i zimny a giętki jak stal, używa całej swojej siły i władzy za to, żeby syna spodlić a potem sobie go poświęcić.

Lady Milford za to udała się mniej dobrze. U publiczności XVIII wieku miała największe ze wszystkich osób dramatu łaski i powodzenie. Ta kobieta upadła a szlachetna w gruncie, namiętna i dumna, ale zdolna heroiczych postanowień, i w objęciach swojego księcia tęskniąca za jakąś czystą idealną miłością, była nowością, a wydawała się bardzo zajmującą i dramatyczną. My widzieliśmy tyle figur podobnych, że nam już ten typ spowszedniał i wrażenia nie robi. To oczywiście nie mogłoby zmniejszyć Lady Milford, gdyby była wielką, ale taką nie jest. Nie jest tak śmieszna jak Donna Julia Imperiali, ale jest i w swoich szlachetnych aspiracjach i w swoich namiętnych gniewach, i zwłaszcza w swojej dumie podobniejszą do kobiety źle wychowanej, która miłości i godności uczyła się w romansach, do aktorki trzeciego rzędu, aniżeli do tej lwicy z wielkiego świata i w wielkim stylu, jaką ją Schiller mieć chciał; i wszystko razem wzięwszy, taka królewska kochanka udała się daleko lepiej Lessingowi niż Schillerowi, który swoją kto wie czy nie na tamten wzór tworzył. Orsina kocha swego księcia namiętnie i zazdrośnie, kiedy Lady Milford właśnie swojego nie kocha, ale z tą różnicą natury są podobne, a Orsina ma w swojej namiętności i w swoich cierpieniach i rozmiary większe i postawę godniejszą. Lady Milford potrzebuje oczywiście wydać się przed publicznością ze swoją miłością do Ferdynanda, a na to nie znajduje innego sposobu, jak wygadać się ze swojemi sentymentami przed konfidentką. Konfidentka wprawdzie jest tu realną i prawdopodobną panną służącą (jak w komedyi Moliera), ale konfidentką zawsze zostaje; a jak ten środek dramatyczny jest dość pierwotny i zużyty, tak dziwnie trochę wygląda ta dumna Lady i wykwintna dama, która zwierzenia swego serea wylewa na łono

pokojówki. Zwierzenie zaś samo jest rozczulające. Dla nas, którzy widzieliśmy w powieściach i dramatach tuziny jeźeli nie setki takich upadłych aniołów, przyjemnie jest spotkać tę, która pierwsza może wynalazła wygodną teorię o sprzedawaniu nędznego ciała jednemu, a zachowywaniu dziewiczego serca dla drugiego. Marion Delorme, która się cieszy, że miłość przywróciła jej dziewictwo, Małgorzata Gautier ze swojemi kameliami, wszystkie powtarzają tylko innemi słowami to, co wymyśliła Lady Milford, kiedy pokojówce zdziwionej niemniej jak czytelnik notyfikowała, że *„ich habe dem Fürsten meine Ehre verkauft, aber mein Herz habe ich frei behalten.“* I Lady uważa to za rzecz tak naturalną, że choć rozumić do pewnego stopnia, dziwi się przecież, że ubóstwiany Ferdynand nie może jakoś tak gładko jak ona zrobić w swoim umyśle i przekonaniu tej operacyi oddzielenia serca od osoby.

Scena ze starym kamerdynerem księcia jest naciągan a księżę nie posyłałby brylantów przez służącego ze zleceniem ustnego komplementu; dobrze wydresowany dworski służący nie odważyłby się na tak śmiało wyrzuty. Ale jego opowiadanie o sprzedanych do Ameryki rekrutach jest rozdzierające a dobrze w mierze trzymane. W owym czasie zaś, kiedy zdarzały się takie fakta, musiało robić wrażenie elektryzujące. Czy w tej Lady, która jako kochanka księcia chciała być opiekunką jego poddanych, zasłaniać ich od krzywd i ucisków, na niego wywierać wpływ dobry, czy niema reminiscencyi tej roli, jaką przy księciu Wirtemberskim grała hrabina Hohenheim? Wolno to przynajmniej przypuszczać.

Scena jej z Ferdynandem jest, wszystko razem wzięwszy, chybiona. Że historia wszystkich jej nieszczęść może działać na jego współczucie i zmienić wyobrażenie jakie o niej miał; że Lady nie wydaje mu się tak nizekzemną jak przedtem; że żałuje tych słów pogardy, jakie jej w twarz rzucił, to się pojmuje. Ale mniej pojmuje się to, że z tego stanu rzeczy nie korzysta i nie stara się zakończyć całej sprawy odwołaniem się do szlachetności tej kobiety: „skoro pani myślisz i czujesz tak pięknie, to tem łatwiej zrozumiesz, że się z tobą żenić ani chcę ani mogę.“ Ferdynand tymczasem prosi ją, żeby mu dała pokój bo kocha inną, a nie mówi

tego, czem najłatwiej jeszcze mógłby ją od siebie odczepić. Lady znowu obstaje przy małżeństwie z powodów niezgodnych z tą wielką duszą i z tą wielką dumą, jaką jej Schiller dać chciał. Gdyby powiedziała: „nie ustąpię cię innej, bo się w tobie Kocham, i bądź co bądź chcę żebyś był moim,“ byłaby w tem namiętna i bezwzględna miłość czy żądza. Ale kiedy Lady mówi, że ustąpić nie może, bo Ferdynand obraził jej narodową dumę jako Angielki, i że nie ustąpi, bo ludzie śmialiby się z niej, gdyby nie doszło małżeństwo już rozgłoszone, to te oba motywa są złe. Pierwszy zły, bo Lady tak się bez ceremonii obeszła ze swoim patryotycznym angielskim honorem, że odwołanie się do niego jest w jej ustach poprostu śmiesznem. A drugi jest zły, bo jeżeli ma nie już duszę, ale tylko dumę tak wielką jak mówi, to musi musi przecież być wyższą nad to, co o niej głupia gawiedź mówić może, i w takich gadaniach upokorzenia dla siebie widzieć nie powinna.

Ostatnia scena tego aktu, Prezydent w domu Millera, ma dużo życia i efektu. Zamieszanie i przestרח tej rodziny biedaków bezbronnej w ręku możnego, zimne okrucieństwo, z jakim Prezydent znieważa Luizę (wiedząc rozumie się, że nie jest prawdą to co jej zarzuca) — godność wrodzona, z jaką Luiza zrazu nie pojmuje nawet co jej zarzucają, a potem odpowiada: łyzy i krzyki matki, odwaga i stałość Ferdynanda, i straszna rozmowa ojca z synem, a nade wszystko stary Miller, który w obronie córki występuje nie jak zraniony lew lub tygrys, ale jak niedźwiedź w rozpacz i wściekłości swojej niezgrabny ale nieustraszony i straszny; który w mowie zachowuje pomimo ironii pokorę niższego względem wyższego, a zarazem otwartą grubiańską prawdomówność człowieka prostego, Miller w tej scenie wzruszający bardzo, imponujący charakterem a pozorem zawsze trochę komiczny: wszystko to jest dramatyczne, a Miller jest bardzo świetny.

W trzecim akcie Prezydent zgębiony groźbą syna ma się za zwyciężonego. Dodaje mu odwagi Wurm i układa się kabała w scenie bardzo dobrze napisanej, a niebawem przystępuje się do wykonania. Udział Kalba w całej sprawie, jego rywalizacya z jakimś Bokiem, jego opowiadanie o zgu-

bionej podwiązce księżniczki Amalii (dziwny jakiś dwór, gdzie zgubiona podwiązka staje się przedmiotem poszukiwań wszystkich obecnych i oddaje się z pompą księżniczce, która ją zgubiła, zamiast być pokrytą milezieniem i niepostrzeżoną — strasznie jakiś mało-miasteczkowy dwór i dziko naiwni dworacy?) — to epizod komiczny tej czarnej sprawy, a Kalb zawsze zabawny. Tragedya rozpocznie się zaraz. Scena, w której Luiza przeczuwając nieszczęście dla obojga, mówi Ferdynadowi, że wyrzec się go uważa za swój obowiązek i jest gotowa, jest piętą Achilleśa, najslabszem ogniwem w dramacie. Bo gdyby Ferdynand zamiast podejrzywać ją i gniewać się bez najmniejszego powodu, chciał był wyrozumieć myśl biednej dziewczyny, to cała kabała Wurma nie byłaby się zdała na nic. Ferdynand w tej scenie nie jest ani tak bardzo szlachetny, ani zwłaszcza mądry. Ale gdyby był innym, nie byłoby smutnej katastrofy. Ta oczywiście traci na tem wiele, że byłaby łatwo dała się uniknąć, i że chcąc do niej dojść, autor musiał rzucić w duszę bohatera jakieś uczucia niekonieczne i nieusprawiedliwione. Za to wielka scena Luizy z Wurmem, scena, która na niemieckich teatrach do łez porusza widzów i nigdy efektu swego nie chybi, kiedy nieszczęśliwa dziewczyna dowiaduje się o uwię; zieniu rodziców, kiedy myśli że chodzi o ich życie, kiedy dla ich ocalenia nietylko wyrzeka się swego szczęścia, al; godzi się splamić swoją cześć przed człowiekiem którego kocha, i kiedy pod dyktowaniem Wurma zimnego i podłego a jadowitego jak płaz, pisze ów mniemany list do Kalba kiedy wreszcie na sakrament przysięga że tej intrygi nikomu nie wyda, to jest jedna z tortur moralnych naciągniętych do ostateczności, ale nie nadarmo. To działa i wrażenie robi. Biedna Luiza: ona może mieć swoje słabe strony jako poetyczna figura, ale jest taka nieszczęśliwa, tak się jej żałuje, że się ją lubić musi, a współczucie, uczucie ludzkie tryume fuje nad estetycznem i zagłusza te drobne restrykeye, z jakimi się tamto odzywa.

Dlaczego Ferdynand (akt IV) który list znalazł, uwierzył i w rozpaczy i wściekłości swojej wzywał Kalba na pojedynek, (Kalb znowu w swoim strachu bardzo dobry i zabawny) — dlaczego Ferdynand nie zważa na to że tamten



przysięga że Luizy nigdy nie widział; dlaczego nie odkrywa zdrady, którą mu napół odkryto? Znowu dlatego, że inaczej nie byłoby katastrofy; ale to znowu błąd w pomysle i w układzie sztuki. Prezydent jest ohydny, kiedy za radą Wurma udaje słodkiego i urąga synowi zezwoleniem na jego małżeństwo z Luizą, a syn, tą mniemaną dobrocią ojca, w którą wierzy, udręczony doreszty, nad mniemanym rywalem mścić się nie racząc, bo nie warto, postanawia zabić niewierną kochankę i siebie.

Resztę aktu zabiera Lady Milford. Że chciała Luizę widzieć, upokorzyć, wydrzeć jej Ferdynanda, to bardzo dobrze. Że Luiza zwyciężyła ją, że się nie ulękła jej wściekłości i gróźb, że odepchnęła jej czułości jak jej ofiary, to także dobrze. I Luiza choć może za wiele i za wymownie w tej scenie mówi, choć wpada chwilami w teatralną godność i wielkość, wygląda w tej scenie wcale niczłe. Tem gorzej za to wygląda Lady, która bardziej niż kiedykolwiek w swojej zazdrości czy w swojej dumie, w swoich ofiarach czy w swoich groźbach wygląda na pokojówkę lub wędrującą aktorkę, kiedy ta chce być majestatyczną i wielką. Ale od tej sceny gorszy jest koniec jej roli. Luiza odeszła, odstępując Ferdynanda, którego już się wyrzekła, samobójstwo jedno może ją wyprowadzić z nieszczęścia i postanowiła je. Lady została sama, z Bogiem i myślami. Z tych myśli pierwsza była, że jej godność i duma nie pozwala jej przyjmować tego, co jej druga ustępuje i zostawia. Ale ta sama duma prowadzi ją jak pomost do heroizmu i cnoty: „Emilia Milford może być zawstydzoną ale nie poniżoną,“ i pokaże że nie jest od Luizy gorsza. Lady się poświęca. Jeżeli ona zniknie, Ferdynand będzie wolnym i może zaślubić Luizę. A więc usunąć tę przeszkodę: „*In deine Arme werf' ich mich Tugend.*“ Postanowienie wzięte. Lady pisze do księcia list z doniesieniem że wyjeżdża (scena, w której Kalb krąży około piszącej a potem z osłupieniem czyta list, który w dodatku ma księciu oddać „*zu höchst eigenen Händen*“ jest dobra przez to, że Kalb jest komiczny), poczem Lady wszystko co ma gotówki i kosztowności oddaje swojej służbie, a sama, uboższa od nich wszystkich, idzie pokutować do Loretu.

Tej scenie trzeba zarzucić dwie rzeczy. Naprzód tę, że na kobietę, która tylko co powzięła rozpaczliwe a heroiczne postanowienie, Lady jest za sarkastyczna, za pogardliwa, zanadto się bawi i cieszy zakłopotaniem Kalba i zmartwieciem księcia, widzi komiczną stronę rzeczy, cieszy się figlem jaki zrobiła. Tak rozmawiałaby z Kalbem pierwsza lepsza brukowa Aspazya: ale pani Montespau kiedy wyjeżdżała z Wersalu, mówiła poważniej i miała godność prawdziwą. A druga uwaga, że skoro Lady się nawraca i poświęca dla Ferdynanda i Luizy, to miałyby coś daleko lepszego, naglejszego i cnotliwszego do roboty jak wybierać się do Loretu, to jest zamiast pisać do księcia list pożegnalny, wybrać się niego, opowiedzieć mu historję Millera i jego córki, i użyć swego wpływu na to, żeby ich od prześladowania wybawić. Taki akt sprawiedliwości i miłosierdzia, taki ratunek ginących, jest popędem tak naturalnym i koniecznym, że nawet kobieta zawiedziona w miłości, namiętna i zazdrosna, zrobiłaby to skoro wie, co jej Luiza powiedziała wyraźnie, że idzie o życie ludzkie. Tembardziej kobieta nawrócona i rzucająca się w objęcia cnoty. Tylko znowu, gdyby Lady Milford była zrobiła tę rzecz wskazaną, znowu nie byłoby katastrofy. A w tem jest zaraz wskazówka i dowód, że co innego poetyczna fikcyja, a co innego rzeczywistość i życie; że to, jak nie jest tak słodkiem i pogodnem jak je wystawiają sielanki, tak znowu nie jest tak czarnem i złem, jak się wydaje w tych powieściach i dramatach, w których dowolnie przez autora wymyślony łańcuch przyczyn i skutków oskarża społeczeństwo wymownie ale nie zawsze sprawiedliwie, o nieszczęście lub o zły czyn i winę człowieka.

Pierwsza scena piątego aktu jest śliczna. W najgłębszym kącie ciemnego pokoju siedzi Luiza. Po ciemku, czy żeby się z ciemnością grobu oswoić, czy żeby się nie rozrzewniać widokiem tego co ma porzucić, czy poprostu że nie ma myśli i na nie nie zważa. Wchodzi ojciec. Wypuszczony z więzienia nie zastał jej w domu, nie znalazł nigdzie, nigdzie się o nią nie dopytał: może zginęła, może się co straszego stało, a tu noc; w nocy nie dowie się więcej, musi czekać. „*Geduld. Warte ab bis es Morgen wird. Vielleicht kommt „deine Einzige dann an's Ufer geschwommen.*“ Ten straszli-

wy niepokój o swoją jedyną, to spokojne przystanie na cierpliwość i na oczekiwanie, jest rozdzierające jak i ta skarga. „*Ich will nicht murren mein Gott, aber es ist hart.*“ Wtedy odzywa się ze swego kąta Luiza i pomalu ale stanowczo, bez roztkliwień i pożałowania, przygotowuje go na to co postanowiła, na swoją śmierć. To co on jej mówi, jest przepyszne. Jest w nim ojciec chrześcijanin, który przedewszystkiem myśli o duszy swego dziecka, o jego zbawieniu lub wiecznej zgubie; jest ojciec, który także ma prawo do miłości dziecka i do tego prawa się odwołuje, nie daje sobie odbierać tego jedynego szczęścia, jakie ma; jest związek dwóch dusz, które się kochają i żyją w nadziei, że przez całą wieczność będą razem, a jeżeli Luiza umrze w zbrodni, to czy się tam na tantym świecie spotkają? Jest po ostatniej rozpacz, po groźbie przekleństwa złamanie zupełne, opuszczenie rąk, kiedy jej mówi: „jeżeli pocałunki kochanka „pała cię bardziej niż lzy ojca, to sobie umieraj,“ — a jest we wszystkim, przy bardzo wielkiej powadze i patetyczności zawsze prostota cokolwiek rubaszna starego muzykanta. Luiza ustępuje, odstępkuje swego zamiaru, a nie poświęca mało. Ona po swojej przysiędze, dopóki żyje nie może odkryć prawdy przed Ferdynandem: mogłaby się oczyścić tylko po śmierci, tym listem, który do niego napisała. Kiedy list zdziera a wyrzeka się samobójstwa, poświęca ojcu to jedno, o co jeszcze stać może, oczyszczenie swojej czei i swojej wiary przed kochankiem. Szkoda wielka, że dramat nie kończy się na tej scenie. Byłoby rozwiązanie intrygi bardzo wzniosłe i z bardzo szlachetnem, podnoszącem wrażeniem, Uzeciwość i cnota nie zwyciężająca wprawdzie zdrady i zbrodni, ale wychodząca z jej siodeł cała i nienaruszona, wznieciona nad siebie samą, zwyciężająca własną rozpacz. Miller i Luiza opuszczający to miasto i ten kraj jak Lot Sodomę, szliby nieszczęśliwi ale przez aniołów prowadzeni i otoczeni wielką jasnością cnoty. A dla czytelnika wspaniale, dla Luizy takie rozwiązanie także nie byłoby tak okropnem i srogiem, jej nieszczęście znalazłoby z czasem ukojenie i pociechę w tem poświęceniu właśnie, jakie zrobiła dla ojca, w tem zwycięstwie, jakie odniosła nad złą myślą. W nawiasie trzeba zrobić uwagę, że bardzo szczęśliwie matka w piątym akcie

nie ukazuje się już wcale; wśród tego nieszczęścia i tej powagi fałszywa nuta jej głupoty i płaskości byłaby zbyt raziącą, a głupota i płaskość trudno dałyby się pogodzić z uczuciem i nieszczęściem matki: Z wrażeniem poważnym i przejmującym, jakie robi zawsze w życiu, a więc i w sztuce robić powinna, matka która traci dziecko, choćby była najgłupszą i najlichszą istotą na świecie.

Ale sztuka nie kończy się na tej pięknej scenie. Przychodzi Ferdynand. Dla Luizy udręczenie straszne, bo na jego pytania i wyrzuty nie może odpowiedzieć ani słowa, ma usta zamknięte przysięgą: a prócz tego boi się go, boi się wyrzutów, przeczuwa coś gorszego. Ferdynand, kiedy rozpacza prosi i znieważa i truje, jest w swojej roli, ale robi jedną rzecz tak wstrętą, że dziwić się trzeba, że się na nią szlachetne uczucie Schillera nie wzdrygło. Gdyby mając umrzeć był napisał w testamencie: „pamiętajcie o starym Millerze, którego córkę zabiłem, nie dajcie mu umrzeć w nędzy, niech mu choć to nieszczęście będzie darowanym,“ — byłoby w tem uczucie ludzkie i nawet może szlachetne. Ale przyjsz do człowieka, którego jedyne dziecko, cały jego świat, całe jego szczęście, ma się za chwilę zabić, przynosić pod pozorem należytości za lekcye muzyki więcej pieniędzy, niż przez resztę swego życia wydać potrafi, uradować go tym majątkiem — bo biedny ubogi starzec, który nigdy w życiu tyle złota nie widział, cieszy się niem dobrodusznie dla siebie i dla córki, — ta zapłata krwi, ta z góry dana indemnizacya za śmierć dziecka a dobrze naprzód rozważona i postanowiona, to jest oburzające i brzydkie. Ferdynand tymczasem nie czuje i nie rozumie tego okrucieństwa; zdaje mu się, że robi coś szlachetnego. Czyli, Ferdynand delikatnego uczucia, prawdziwie szlachetnego serca nie ma. Nie można pojąć, a tem mniej wytłumaczyć, jakim sposobem Schiller mógł kazać tak postąpić człowiekowi, w którego dobre serce i szlachetną naturę sam wierzy i nam wierzyć każe.

W ostatniej scenie, w scenie otrucia, Ferdynand jest dość nieznaczący i oklepany jak w całej sztuce zresztą, ale Luiza jest sobie wierną do ostatka. W początku sceny zwłaszcza, kiedy ją dręczy ciężki przymus jego obecności,

kiedy ze skamieniałym spokojem rozpaczy próbuje z nim mówić o rzeczach obojętnych, kiedy ma tyle mocy duszy a zarazem tyle smutku, Luiza robi wielkie wrażenie i budzi wielkie współczucie. Wkońcu znowu, kiedy już wie że wypila truciznę, myśl o rodzicach, o nieszczęśliwym ojcu, instyktowy żal za życiem a strach śmierci, to wszystko rysy prawdziwe a wzruszające jej natury trzeźwej i normalnej. Sztucznej romansowej exaltaacyi nie ma ona w śmierci, jak jej nie miała w życiu: a kończy pięknie, kiedy ostatniem słowem przypomina, że Zbawiciel przebaczył swoim zabójcom i ona swoim przebacza.

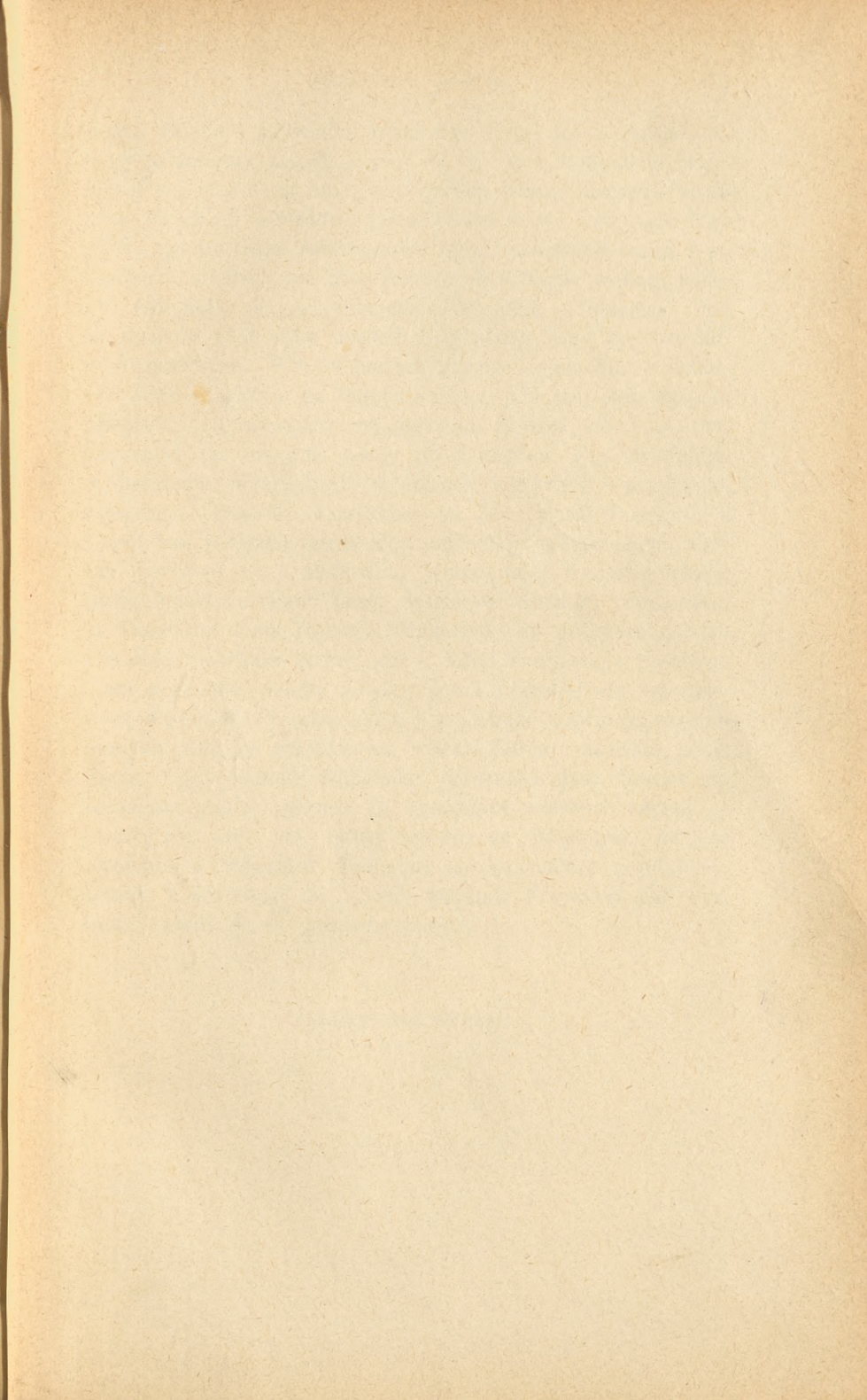
Ostatnia scena słaba. Miller pada tylko z krzykiem na ciało córki a potem wybiega jak szalony (prawda że cóż innego mógł mówić i robić); Ferdynand przeklina ojca, któremu przecież w ostatniem tehnieniu podaje rękę na znak przebaczenia. Ale Ferdynand nie ma prawa mówić Millerowi, że ojciec tylko a nie on winien jest śmierci Luizy: ojciec jej nie truł ani truć nie kazał; to już była jego własna wola i wina. Prezydent znowu zrzuca tę winę na Wurma, który wściekły, albo tym widokiem doprowadzony do jakiejś zapamiętałej rozpaczy, obiecuje odkryć straszne zbrodnie i cieszy się, że ze swoim pryncypałem razem pójdzie na rusztowanie. Prezydent oddaje się najspokojniej sądowym pacholkom, którzy go biorą niewiedzieć dlaczego, bo przecież groźba Wurma nie jest powodem do uwięzienia człowieka, na którego żadnej skargi dotąd niema. W ogóle ta skrucha i nawrócenie Prezydenta, który zniękł i tak odrazu zmienił swoją naturę, to jest trochę nagle i niespodziewane. Zdaje się, że śmierć syna tak go wstrząsała do głębi, że po niej już mu wszystko obojętne, choćby śmierć na rusztowaniu. Ale jeżeli śmierć syna miała taką zmianę w nim wywołać, to należało pierwaj pokazać, że on tego syna kocha, że cokolwiek kochać jest zdolny. Całe to zakończenie jest na to tylko, iżby sprawiedliwości poetycznej stało się zadosyć, a Prezydent i Wurm żeby odnieśli karę za swoją kabałę.

Jest wiele złego, wiele błędów w tym dramacie z mieszczańskiego życia, jest w samym jego założeniu przesada. Nie jest on ani prawdziwym, ani artystycznie dobrym obra-

zem życia. Niedziw też, że go ludzie nie bardzo lubią. Ale ma w niektórych swoich postaciach tyle życia, tyle prawdy i uczucia, w niektórych scenach tyle dramatyczności, ile ich nie miał może *Fiesco* ani *Zbójcy*, choć cieszą się większą u ludzi wziętością i sławą.

(Ciąg dalszy nastąpi).

*St. Tarnowski.*



# O DRAMATACH SCHILLERA.

---

## V.

### Don Carlos.

Dawno, bo jeszcze w tych czasach, kiedy jeździł do Mannsheimu na przedstawienia *Zbójców*, myślał Schiller o tragedyi, której bohaterem miał być ów nieszczęśliwy syn Filipa II, z ojcem w niezgodzie, noszący się z myślą buntu przeciw ojcu, z myślą ojcobójstwa, potem uwięziony i umierający rychło, czy z woli ojca? Tajemnicza historia Don Carlosa zostawiła na wieki wrażenie przestachu i zgrozy w pamięci ludzkiej: nikt nie wiedział napewno co syn zrobił; nikt nie wiedział napewno czy ojciec był winien śmierci syna, ale wiedzano, że byli sobie nieprzyjaciołmi; wiedzano, że Infant umarł młodo i nagle, i domyślano się straszliwego czynu. Wiedzano, że Infant miał się żenić z księżniczką, którą zaślubił król; wiedzano, że królowa Elżbieta z Walezyuszów umarła wkrótce po śmierci swego pasierba, i znowu domyślano się związku między temi zgonami, a do zabójstwa ojca, które syn miał zamierzać, do zabójstwa syna, które ojciec miał spełnić, dodawano jeszcze straszliwy powód, miłość Infanta do macochy. Że przedmiot ten mógł pociągnąć, oczarować i zapalić fantazyę poety, fantazyę Schillera w szczególności, że był ponętny, to rzecz naturalna. Wskazał go Schillerowi po-



dobno Dalberg pierwszy, a wątku dostarczyła jakaś francuska powieść czy romansowa historia, St. Réala *Histoire de Don Carlos Fils de Philippe II Roi d'Espagne*. W Bauerbach, podczas pobytu u pani Wolzogen, a przed ukończeniem jeszcze *Luizy Millerin* (jak się pierwotnie nazywać miała *Kabała*), w samotnych przechadzkach po lesie, w samotnych historycznych studyach, w rozmowach z kochaną opiekunką, dojrzewał i rozwijał się ten pomysł, układał się plan, rzuciły się na papier niektóre sceny, z tym wyraźnym i wyznaczonym zamiarem, żeby „pomścić ludzkość wystawieniem „Inkwizycyi, a sromotę jej bez litości przybić do pręgierza, „żeby ten rodzaj ludzi, który dotąd ledwo po wierzchu draśnięty był sztyletem tragedyi, ugodzić tym razem do głębi „duszy.“ Ale pobyt w Bauerbach się skończył, nastąpił pobyt w Mannheimie, zajęcia około teatru, wydawnictwo (Rheinische Thalia), i Don Carlos postępował powoli. Pierwszy akt wyszedł w tej Thalii w marcu 1785, z dedykacją do księcia Weimarskiego, który w tych czasach Schillera był poznał, polubił i dał mu tytuł jakiegoś *Radcy* (tytuł bez dochodu i bez posady). Niebawem sprzykrzył się poecie Mannheim: krytyki teatralne ogłaszane w Thalii, oburzyły na niego całe *genus irritabile* aktorów i aktorek, rozgniewały i Dalberga, Schiller nie mógł wytrzymać i porzucił Mannheim i teatr (1785). Zrazu do Lipska, gdzie go wzywał przyjaciel Körner, gdzie mieszkała narzeczona Körnera (a niebawem żona Minna Stock) i tu, mieszkając przy nich, latem w jakiejś wiosce Gohlis pod Lipskiem, później po ożenieniu Körnera u niego we wsi Loschwitz pod Dreznem, pisał się dalej Don Carlos, zaczęty wierszem, później napisany cały prozą i później jeszcze na szczęście wierszem skończony. Różne miłości wypadają na te lata Schillera: naprzód skłonność do Małgorzaty Schwan, córki księgarza w Mannheimie, myśl o ożenieniu, prośba o jej rękę, której przezorny ojciec odmawia, córki nawet nie pytając. Potem miłość do pani Kalb (z domu Charlotte v. Ostheim) zamężnej i nieszczęśliwej; miłość namiętna a walcząca z własnem Schillera sumieniem i z jej godnością i enotą (pani Kalb miała być wzorem do królowej z Don Carlosa, a w miłości tego odzywają się podobno niektóre Schillera uczucia i walki z sobą samym) — miłość wza-

jemna, długotrwała, skoro pani Kalb ożenienie poety uważała za przენiewierzenie, a czy do końca tak wzniosła i idealna jak z początku, to tylko oni dwoje mogliby powiedzieć; niektórzy myślą że niezupełnie. Podczas tego w Dreźnie miłość jakaś niespodziewana i bardzo niepotrzebna do awanturniczej jakiejś pięknej brunetki Henrietty Arnim, z którą Schiller na prawdziwą rozpacz Körnera myślał się żenić, i byłby się może ożenił mimo wszystkich próśb i perswazyj, gdyby jej raz nie był zastał w objęciach bogatszego wielbi ciela. Wśród tego projekta osiedlenia się w Hamburgu, ciągle pragnienie i ciągle potrzeba stałej posady i dochodu, wśród tego Don Carlos skończony, wśród tego pociąg coraz wyraźniejszy do historii i historycznych studyów. Dawne marzenie o historii wielkich sprzysiężeń zamienia się w rzeczywistą pracę nad historią powstania Niderlandów, i w żywe zajęcie, jakie w nim budzi jakaś przeczytana historia wojny Trzydziestoletniej, do której teraz zaczęły się pierwsze prace, ziarno, z którego miał kiedyś wyrósć Wallenstein. Wśród tego pani Kalb przeniosła się na mieszkanie do Weimaru i miała i robiła nadzieję jakiejś od księcia posady, wzywała do Weimaru; w lipcu 1787 wyszedł Don Carlos, a jego autor opuścił drezdeńskich przyjaciół i udał się szukać szczęścia w ówczesnych niemieckich Atenach.

A więc: Don Carlos? Gdyby człowiek dojrzały, po wielu latach i doświadczeniach, musiał wskutku jakiej przynagląjącej okoliczności zrobić wizerunek moralny swojej pierwszej kochanki, tej która była ideałem jego młodości, gdyby po tych wielu latach miał się zastanowić trzeźwo i zapytać sam siebie, jaka ona była, musiałby zapewne uśmiechnąć się sam nad sobą i przyznać, że taką jaką mu się wydawała, przecież nie była. A jednak, czy kreśląc jej wizerunek, zdołałby być zupełnie bezstronnym? czy po tem dawnem uczuciu, po tym dawnym uroku, nie zostałaby gdzieś na dnie serca głęboko okryta, uśpiona, zapomniana, resztką czułości i czci? i czy ona wspomnieniem i rozpamiętywaniem dawnych wrażeń nie ożywiłaby się o tyle, iżby ślady tego dawnego uroku nie odbiły się mimowolnie w tym później kreślonym wizerunku? W podobnem położeniu może łatwo znaleźć się krytyk, kiedy ma opisywać i sądzić Don Carlosa. Dla kogóż

on nie jest w pierwszej młodości tym ideałem poezji, do którego najmocniej bije ośmnastoletnie serce, do którego pali się i rwie, przy którym się budzi młoda wyobraźnia? Wszystko co najłatwiej, najwymowniej przemawia do świeżej jeszcze i nie przytępionej wrażliwości, to wszystko tryska i bije z niego na wszystkie strony. Wielkie, wyjątkowe, fatalne nieszczęście bez wyjścia i rady chwyta za współczucie, kiedy nieszczęście szlachetnie wzniosłe znoszone, kiedy heroiczne poświęcenie wywołuje podziw i zapal, kiedy z każdego słowa przemawia miłość wolności, a w głębi walczy sprawa jedna z najpiękniejszych na świecie, sprawa szlachetnego o niepodległość bijącego się narodu. A prócz tego ten dramat działa na wyobraźnię młodą choćby samym tylko spisem osób. Są w historyi uprzywilejowane czasy, postacie i kraje, malownicze albo dramatyczne, które nęcą ciekawość i fantazyę bardziej niż inne; jedną z takich epok jest wiek XVI; jednym z takich krajów ówczesna Hiszpania; jednym z takich ludzi Filip II. Jest się młodym: niedawno się uczyło albo uczy się jeszcze o tych czasach i ludziach, ma się głowę pełną Egmonta i straszego Alby, Maurów wypędzonych i kacerzy palonych na stosach, świętej Inkwizycyi i niezwyciężonej floty; kocha się Egmonta, drży się przed Filipem, a dostawszy do ręki dramat, który o tem wszystkim mówi, mniema się być wprowadzonym w ten cały świat, mniema się widzieć i słyszeć tych ludzi i te sprawy, któremi nasza własna wyobraźnia zajmować się lubiła a wystawić ich sobie nie mogła. Wszystkie te nazwiska dostają kształt widomy, te myśli i te dusze odkrywają się przed nami, lada drobiazg, który w dramacie naprawdę nie jest niczem jak wspomnienie Armady, lada znane nazwisko, które w sztuce nie jest rolą jak Alexander Farnese, rozciekawia, budzi jakieś pragnienie i jakieś oczekiwanie. Cóż dziwnego, że dramat opakuje i wyobraźnię i serce, że się wielbi Pozę jak ideał bohatera, Królowę jak bóstwo, Don Carlosa kocha jak nieszczęśliwego przyjaciela, a że patrząc na króla z przerażeniem, przecież go się żałuje. Z latami sąd się zmienia, Poza przestaje być ideałem, pokazują się plamy na tem słońcu, pod którego żarem rosły i rozwijały się młode uczucia; Królowa nie wydaje się otoczoną takim nimbusem anioła i poe-

tycznego ideału, wdzięk księżnej Eboli nie tak niebezpiecznym; Schiller nie wydaje się nieomylnym, ani jego tragedia tak wielką i tak uroczą jak niegdyś; ale jak po miłości pierwszej kochanki, tak po fanatycznym uwielbieniu dla Don Carlosa zostaje zawsze jakieś wspomnienie, jakaś w sercu słabość, która surowym dla niego być nie pozwala, a może i bezstronnym być przeszkadza.

Że jest pełen niedoskonałości, nie w szczegółach tylko i w budowie, ale w samym swoim założeniu i dążeniu daleki od tej prawdy, którą się w nim widzi za młodu, którą pisząc w nim widział Schiller sam, to pewna i to cały świat przyznaje. Ale czemu znowu najzaciętszy przeciwnik zaprzeczyć nie zdoła, że *Don Carlos* jest pierwszą tragedią, jaką Schiller napisał. W *Zbójcach*, w *Fiesku*, w *Kabale*, był poetyczny talent, poezyi nie było jeszcze. Ta z duszy Schillera przechodziła w jego wiersze liryczne, ale nie ożywiła jeszcze, nie stworzyła żadnej naprawdę poetycznej sytuacji, sceny, ani postaci. Teraz wyrosły skrzydła autorowi trzech pierwszych dramatów; czy forma, wiersz, porwała go sama wyżej i zmusiła wyobraźnię do kreacji na większe rozmiary; czy przedmiot rzeczywisty a tragiczny bardzo sam wpłynął na fantazję; czy jego natchnienie uczuciowe i liryczne zawsze, było w wierszu, w tej formie pieśni, swobodniejszym, mogło być wzniósłem jak jego natura, nie potrzebowało trzymać się przy ziemi, do której proza zawsze ciągnąć i wiązać musi? czy te wszystkie powody razem i dojrzałszy, potężniejszy talent w dodatku, dość, że nie w lirycznym tylko pierwiastku Don Carlosa, nie w aspiracjach Pozy i w skargach nieszczęśliwego Infanta, ale w jego pierwiastku dramatycznym, w jego sytuacjach i kollyzach, w rozmiarach i stylu figur, w tonie ich mowy, w stemple z pod którego wychodzą ich uczucia i myśli, jest ten charakter wysoki, poetyczny, tragiczny, jakiego *Kabala* mieć nie mogła i nie była powinna, jakiego *Fiesco* mieć nie zdołał. Że do tego charakteru przyczynia się w wielkiej mierze ten liryzm, jaki w *Don Carlosie* jest, i urok jego cudownego wiersza, to być może: ale jakiegokolwiek są pierwiastki, niezaprzeczonem jest natchnienie poezya i styl wyższy nierównie, aniżeli był w dramatach dawniejszych.

Dlaczego? Bo wyższy jest ideał, wyższa sama dusza autora. W przytaczanem wielokrotnie dziełku Kuno Fischera znajdujemy to właśnie dziwnie trafnie określone. „Don Carlos także jest takim wyznaniem własnem (*Selbstbekentniss*), tylko z tej epoki, kiedy Schiller wyrzekł się swojego i swoich pierwszych bohaterów ideału osobistego szczęścia, a oddał się w służbę innego wyższego ideału, który tylko przez zrzeczenie się szczęścia, przez poświęcenie da się osiągnąć. Otwiera się przed nim szersze, historyczne życie, a kto w takim sieje, ten wie z góry, że się żniwa nie doczeka. Idylliczne marzenia młodości, do których przyczynił się Rousseau, zawiodły i skończyły się; gdzieindziej teraz przenosi Schiller swoje ideały. Ale młody jeszcze i z pod tamtych wpływów niezupełnie wyzwolony, przenosi swoje usposobienie i swoje pragnienia do wielkich spraw świata, Arkadyę do Historii, i tworzy Markiza Pozę, przez którego usta sam swoje wyznania głosi.“ (*Selbstbekentnisse Schillers VII. VIII.*)

Jest więc Don Carlos słupem granicznym w zawodzie Schillera, zamyka pierwszą epokę młodości, zapowiada przyszłą zupełnej dojrzałości, a sam należy do obu, z oboma ma coś wspólnego. Tragicznym charakterem i formą przybliża się już do Wallensteina, a duch w nim jest ten sam co w dramatach młodzieńczych, tylko w wyższej potędze i wyrażony inaczej. „*Ich will einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stossen.*“ (List do Reinwalda z Bauerbach, 14 kwietnia 1783). Te wszystkie oburzenia i narzekania, które w *Zbójcach* odzywały się przez usta Karola Moora; ta republikańska miłość wolności, która w *Fiesku* ożywiała Verrinę i Burgognina; ta nienawiść despotyzmu i krzywd przez niego zadanych ludzkości, która w *Kabale* mówiła przez starego sługę do Lady Milford, przez ucisk i bezbronność Luizy i Millera: — ta sama jest w *Don Carlosie* tylko ogólniejsza, obejmuje więcej, tylko śmielsza i głębsza razem wylewa się nie na szczegóły, nie na fakta z prywatnego życia, ale na zasady, na same podstawy rzeczy. Nie podstępny Franza Moora, nie kabały na małym dworze, ani gwałty w małym mieście, nie cierpienia jednej nieszczęśliwej rodziny biedaków są obrazem złego i jego skutków, ale despotyzm i gwałt w tem, co najstraszniej-

szego i najgorszego zrobić może, w prześladowaniu religijnem i w ujarzmieniu narodu, a jako dodatek tylko, jako konieczny skutek występują nieszczęścia ludzi i zbrodnie na ludziach spełnione. Obronę zaś ludzkości, jej sumienia i jej prawa, wyobraża nie zbalamucony sentymentalny rozbójnik Moor, nie teatralny republikanin Verrina, ale Schiller sam, którego wszystkie idee i pojęcia wyraża Markiz Poza z zapalem, o jakim się tamtym nie śniło; owszem, nie Schiller nawet, ale cały jego czas, którego aspiracye, zasady i złudzenia nie wyraziły się nigdy może tak wymownie i tak świetnie. Dramat odgrywa się między despotyzmem wielonym w jednego z najdoskonalszych swoich reprezentantów, a wyobrażonym w historycznie najgorszych swoich czynach z jednej strony, a pomiędzy liberalną i humanitarną exaltacyą, doktryną, a poniekąd illuzyą XVIII wieku. Po jednej stronie Filip II w całej grozie swojego krwawego fanatyzmu i swojego straszliwego majestatu, w orszaku swoich żelaznych wykonawców jak Alba, i tajemniczych, nieublaganych a wszechmocnych inkwizytorów; po drugiej wszystkie pragnienia wolności, wielone w powstanie Niderlandów a wypowiedziane przez Pozę. Dramat jest tendencyjny oczywiście, w tendencyi swojej stronnicy i naciągający? niewątpliwie i niezaprzeczenie. Ale równie niewątpliwie i niezaprzeczenie taki przedmiot musiał inaczej działać na uczucie poety i na jego fantazyę, aniżeli nieszczęścia Karola Moora i Luizy Miller. Postawmy się na stanowisku takiego liberalnego młodego marzyciela z XVIII wieku; dla niego monarchia hiszpańska była oczywiście absolutnem zaprzeczeniem wszystkiego, co miał za dobre i święte, Filip II ideałem doskonałego tyra, a jego srogość — naczytał i nasłuchał się tego bez miary — była skutkiem *katolickiego fanatyzmu!* Poeta katolik byłby z takim przedmiotem obchodził się inaczej: nie byłby jednego z drugim pomięszal, byłby rozróżnił i dał rozróżnić pomiędzy zasadą a jej korrupcyą, pomiędzy organizmem a jego chorobą. Poeta, z urodzenia i wychowania protestant, z przekonań i wyobrażeń filozof i filantrop XVIII wieku, tych względów oczywiście nie rozumiał i zachować nie mógł, i kiedy ten przedmiot wziął do ręki, niedziw, że traktował go

z całą dziedziczną trzechwiekową nienawiścią do katolicyzmu, z tą, która spadła na niego po Lutrze i żyła zawsze w protestanckich Niemczech, i z tą, której nauczył się od Voltaira i Russa, od francuskich encyklopedycznych i niemieckich spekulacyjnych filozofów. Ztąd ten charakter i ta tendencya sztuki, w której Kościół katolicki wydaje się złym duchem królów i ludów, rządów i rządzonych, społeczeństw i rodzin. Ale tego nie zakrywając ani przecząc, owszem zachowując sobie przy sposobności prawo dyskusyi z samym zasadniczem stanowiskiem Schillera, łatwo jest zrozumieć, że on ze swego stanowiska tak rzeczy pojmował, jak je w Don Carlosie przedstawił; a nawet to uznać należy, że nie tylko swój ideał ale i swego nieprzyjaciela przedstawił jeszcze, o ile go ze swego stanowiska tak zrozumieć i przedstawić mógł, w postaci Filipa II dość szlachetnie.

Od pierwszego ukazania się Don Carlosa i w samym zapale jaki on wzbudził, wytykano mu różne błędy, długości, pewnej deklamacyjności, usterków i nieskładności w budowie i w samym związku wypadków, pewnych naciagań i niepodobieństw do prawdy, i wszystko po większej części słusznie. Wszystkie zaś te usterki przypisywano długiemu odstępowi lat między początkiem dramatu a jego ukończeniem, w których to lat przeciągu Schiller zmienił z gruntu cały plan, samą istotę swego dramatu. Zrazu miał to być w domu królewskim wprawdzie ale dramat domowy, rodzinny, którego treścią i sytuacją główną byłaby miłość Infanta do Królowej, a tendencya ubocznie tylko i przez nią wyglądałaby mimochodem niejako i dodatkowym sposobem. Z czasem miał Schiller pomysł zmienić i zamiast miłości pasierba do macochy, zamiast nienawiści między synem a ojcem, wyszła na wierzch i stała się głównym przedmiotem walka zasad, walka między monarchią Filipa II a liberalizmem XVIII wieku. I ztąd, mówią, ten przełom i ta przemiana w dramacie, którego bohaterem w dwóch pierwszych aktach zdaje się być Carlos, kiedy w trzech następnych jest nim Poza, a jego zamiar, nie miłość księcia i stosunek ojca z synem, główną sprawą. Schiller, który przyznaje, że przerobienia i zmiany planu mogły wiele dramatowi jego zaszkodzić, który widząc się krytykowanym, uznał się zmuszonym do

tłómaczenia i obrony, przeczy przecież temu, jakoby Don Carlos miał być zrazu jedynym bohaterem, a jego miłość główną treścią sztuki, Poza zaś później wymyślonym dodatkiem. Mówi on (*Briefe über Don Carlos, List V*), że cała ta nieszczęśliwa miłość była mu potrzebną na to, by rolę Pozy przygotować i umozębnić, na to, by Poza mógł Carlosa podnosić z odrętwienia w które popadł, i przypominać mu marzenia młodości i obowiązki przyszłości; żeby przez miłość Carlosa do królowej król doszedł do tego stanu duszy, w którym powiernika i przyjaciela potrzebuje i pragnie, a skoro do tego doszedł, skoro wskutku tej miłości otworzył się dla Pozy przystęp do króla, już Schiller miłości tej nie potrzebował i zostawił ją na dalszym planie, na którym w jego myśli zawsze być miała. Jego świadectwo jest oczywiście rozstrzygającym. Skoro on sam wytlómaczył, że dla niego głównym przedmiotem sztuki był ten człowiek wyższy nad swój wiek, który przez księcia, potem przez króla chce i próbuje ideały swoje w życie wprowadzić, to niema o czem gadać: to jest główną treścią sztuki, a miłość Don Carlosa dodatkiem i środkiem. Dlaczego zaś ta sytuacja Pozy pomiędzy księciem a królem nie miała być główną, tego nikt nie dowiedzie. A jeżeli się Schiller pomylił, to nie wtedy, kiedy Pozę wymyślił, wprowadził lub naprzód wysunął. Błąd jest zdaje mi się w czem innem: nie w tem, że Poza myśli jak myśli, ale że idealny, wzniosły Poza może czuć tak jak czuje, a drugi ten, że Poza działa tak jak działa, to jest tak, że śmierć i jego i Don Carlosa wydaje się nietylko ani konieczną ani nieuniknioną, ale owszem do uniknienia bardzo łatwą, a przeto nieuzasadnioną, źle przyprowadzoną. Do tego zdaje mi się dadzą się sprowadzić główne zarzuty, jakie sztuce z moralnego i artystycznego stanowiska zrobić można. Co się przy szczegółowem jej rozpatrzeniu uzasadni przynajmniej, jeżeli nie udowodni stanowczo.

Zajmujący, sympatyczny swoim smutkiem jest ten młody syn królewski, który trawiony swoją fatalną miłością, swojemi uczuciami żalu i wstętu do ojca, otoczony szpiegami, podejrzwany, włóczy się powolnym krokiem po ogrodach w Aranjuez schylony pod ciężarem swego zniechęcenia. Jest tak przytłumiony, tak zgnębiony swoim życiem, że



zdaje mu się, jak żeby wszystko było w nim wygasło. Przy nim nie ten to inny donosiciel, przed którym trzeba strzedz się każdego słowa, kryć się z każdą myślą, a z donosicieli najgorszy ten właśnie, który podehlebstwem, udaną troskliwością próbuje wkraść się w jego zaufanie. Jakim sposobem Don Carlos, choć młody i gwałtowny, może być tak nieostrożnym, żeby przed Domingiem wyrwało mu się mimowolne wyznanie? Każdy na dworze, a cóż dopiero syn królewski, a cóż dopiero na dworze hiszpańskim syn Filipa, musi umieć tę pierwszą sztukę, żeby nigdy nie powiedzieć czego powiedzieć nie chce. Carlos tymczasem, kiedy Domingo tylko wspomniał matkę, mimowolnie wybucha z życzeniem :

o Himmel! gieb dass ich es dem vergebe,  
Der sie zu meiner Mutter hat gemacht,

i to mówi przed tym człowiekiem właśnie, o którym wie że jest *Geberdenspäher und Geschichtenträger*, którego król (jak za chwilę sam powie) na niego nasadził, by wysledzić tajemnice jego serca i jego myśli? Carlos był bardzo nieostrożny, a Schiller cokolwiek niezręczny. Zręczny przecież w tem, że wrażenie młodzieńca udręczonego, ściganego, szpiegowanego, skrupowanego tysiącem więzów i duszącego się w nich, ten Carlos robi odrazu, i odrazu na wstępie daje sztuce ten ton ponury, złowrogi i patetyczny, który się utrzyma do końca.

Tyle nasłuchaliśmy od lat wielu o sentymentalności Carlosa i o przesadnym idealizmie Pozy, tak nasiąkliśmy różnemi krytykami tej sztuki, że mimowolnie zbliżamy się do niej z pewnem niedowierzaniem, sceptycyzmem, z instynktowym strachem, żeby się sobie samym nie wydać naiwnie i śmiesznie sentymentalnymi, jeżeli przypadkiem te czule zwierzenia biednego Don Carlosa zdołają nam się podobać albo nas wzruszyć. Śmiali się ludzie tyle razy z sentymentalnej prośby „*nenn mich Du!*“ albo z „*drei und zwanzig Jahre und nichts für die Unsterblichkeit gethan,*“ że wkońcu sami nie wiemy, czy wypada albo nie wypada przyznać, że nam się pierwsze sceny Carlosa i Pozy podobają? Bez fałszywego wstydu i tchórzostwa powiedzmy śmiało, że się podobają choć są czule, owszem dlatego że są czule, że się podobają bardzo i słusznie, bo się mają czem podobać. Że są za dłu-

gie, to rzecz dyrektorów teatru, żeby je do przedstawienia trochę obciąć, ale że piękne, że nawskróś i typowo Schillerowskie właśnie przeto że takie liryczne i rzewne, że czasem sentymentalne, to można wyznać bez wstydu. Żałuje się z całego serca biednego szlachetnego młodzieńca, który z całym zapalem świeżej wyobraźni zaczął kochać swoją nieznaną narzeczoną, który kocha całą siłą swego serca tę którą już zna, a która jest żoną jego ojca.

Weltgebräuche  
die Ordnung der Natur und Rom's Gesetze  
Verdammen diese Leidenschaft. —  
Ich fühl's, und dennoch lieb ich. Dieser Weg  
Führt nur zum Wahnsinn oder Blutgerüste —

A temu zaprzeczyć nie można, że nieszczęśliwy Infant, który po milezeniu Bóg wie jak długim i trudnym pierwszym raz widzi człowieka, przed którym może całe swe serce otworzyć i skarżyć się na swój ucisk, że skarży się i sam siebie oskarża pięknie; że jego złamanie na duchu, niezdolność do życia, pozorna abdykacya ze wszystkiego, że ta pociecha, której szuka w wyzuanii i w przyjaźni, że te wspomnienia dzieciństwa i gorące zakłęcia o wierną i czułą przyjaźń, są bardzo rzewne i piękne:

Berede dich ich wär' ein Waisenkind,  
Das du am Thron' mitleidig aufgelesen etc.

Jak równie nie można zaprzeczyć i tego, że Poza kiedy wspomnieniem marzeń młodości i obowiązków przyszłości chce go otrząść z letargu i zbudzić do życia, kiedy go chce zapalić do wielkiej sprawy a przerazić losem flamandzkich prowiney, obiera sposób najlepszy, zadaje antidot na nieszczęśliwą miłość, robi to czego potrzeba, żeby tego Gustawa umierającego z miłości przerobić na Konrada zdolnego za miliony czuć, co tem potrzebniejsze, że on ma milionami kiedyś rządzić. Dziwnem byłoby jedno tylko, to że Poza podejmuje się wyjednać Carlosowi spotkanie z Królową. Zdałoby się, że od tego powinien właśnie odradzać. Ale jemu chodzi tu o co innego: przyjaźń ustępuje przed politycznemi

planami. Poza chce przez Królowę działać na Carlosa, chce żeby ta miłość sama wskazała mu cel i do niego zwróciła, i dlatego robi rzecz, której roztropność ani przyjaźń nie byłaby zrobiła.

Występuje Królowa: po raz pierwszy poetyczny ideał kobiecy, jakim nie była ani Amalia, ani Leonora, ani piękniejsza od nich Luiza. Ideał zbyt idealny a przeto nieco konwencyonalny, bez ciała i kości? Być może. Kto czytał dużo Szekspira i dużo Göthego, i przywykł do tych postaci kobiecych tak rozmaitych, a zawsze z charakterem tak wybitnym, tak pełnych życia i prawdy, a przecież i poetycznego uroku także, temu kobiety Schillera wydadzą się potem zbyt eteryczne może, nie dość określone, bardzo wzniósłe ale cokolwiek ogólnikowe: wzory szlachetności, formy na doskonałość kobiecą, ale bez wyraźnej osobistości. Ale kto je porówna z kobietami innych poetów, Byrona naprzykład, lub nie porównyując weźmie je jak są, z tym idealizmem może zbyt wymyślnym, i zapyta czy w tym rodzaju są gdzieś heroiny piękniejsze, ten musiałby ich szukać daleko i podobno daremnie. One są kwiatem i ideałem tej uczuciowości, tej *Empfindsamkeit*, której ów czas a Schiller zwłaszcza od szlachetnej ludzkiej istoty, a dopiero od kobiety żądał; a jeżeli ta uczuciowość przebierała czasem miarę i wpadała w sentymentalność, to tego znowu nie odmówi jej nikt, że miała przed sobą zawsze bardzo wysoki ideał ludzkiej duszy, że miała i wyznawała same szlachetne uczucia i takich wszystkich była zdolna. Królowa Elżbieta jest pierwszym objawieniem tego ideału, którego poczwarką była Amalia albo Leonora. Czy jest tak nawskróś poetyczną, tak bez jednego fałszywego tonu, jak nam się wydaje w latach osmnastu? Wtedy zapewne wszystko się w niej podoba, bo wszystko chwyta za serce; żałuje się jej, kiedy w pierwszej scenie wzdycha za Francją, kiedy z zalem wraca do Madrytu, kiedy skrzępowana dworskim ceremoniałem nie może widzieć swego dziecka inaczej jak w przepisanej godzinie, podziwia się ją, kiedy wśród fanatycznych Hiszpanek wzdryga się na *auto dafè*. Z czasem te wszystkie rysy wydają się cokolwiek grube, powszednie i konwencyonalne. Ale to, co główne, co jest istotą jej charakteru, to zostaje. Zostaje

szlachetna wielka dusza cierpiąca i smutna, a tak heroiczna, tak wierna swemu obowiązкови i swojej godności, że swego uczucia i swego cierpienia nigdy nawet słowem nie zdradzi. Że Królowa kocha zawsze tego pasierba, który niegdyś miał być jej mężem, tego się domyślamy po smutku którym ona jest cała przyjęta; ale ta tajemnica zamknięta w jej sercu jak w grobie, nigdy nie zdradziła się przed ludźmi. Jakiegokolwiek jej nieszczęście, jakiegokolwiek ten mąż, któremu ją oddano, ona musi być wierną jemu, bo nie może nie być wierną sobie; a przed miłością, która byłaby nietylko występna ale ohydna, ona tak zamknęła swoją duszę, że ta miłość może być jej nieszczęściem tylko, ale nigdy ani cieniem winy, ani złą myślą, ani marzeniem... Przed Pozą wprowadzie królowa odsłania cokolwiek tę tajemnicę, ale on znał ją niezamężną, narzeczoną Carlosa, wtedy może nie potrzebując ukrywać i przeczyć, nie taila mu swego uczucia i dziś wypierać się go już nie może. Ale wszystko co ona czuje, co mówi, co robi, czy w scenach z Pozą, czy z Carlosem, czy z królem, wszystko przypada doskonale do tej charakterystyki, którą Poza kreśli Schillerowski ideał kobiety:

In angeborner stiller Glorie  
 Gleich ferne von Verwegenheit und Furcht  
 Mit festem Heldenschritte wandelt sie  
 Die schmale Mittelbahn des Schicklichen

i stwierdza to piękne świadectwo, które on jej daje:

„Grosse Seelen dulden still.“

Czy sławne opowiadanie Pozy „*zwei edle Häuser in Mirandola*“ nie jest naprzód w przedstawieniu zbyt długie, a potem czy nie jest zbyt przeźroczyste, czy ta historia starca który zabrał dla siebie narzeczoną młodego, nie mogła była zwrócić uwagi księżnej Eboli i innych dam swoim podobieństwem do historyi królowej? zapewne. Schiller starszy i doświadczeńszy, byłby prawdopodobnie potrafił dojść innym sposobem do swego celu, do poufnej rozmowy i porozumienia między Królową i Pozą.

W scenie następnej (Królowa i Don Carlos) ona czy

zrazu próbuje wstrzymać go od wyznań miłosnych, czy potem przypomina mu całą zgrozę i zbrodniczość takiej miłości, czy wreszcie każe mu kochać te miliony nad którymi ma panować, jest szlachetna i sympatyczna. Don Carlos za to mniej. Z jego wzniosłem także uczuciem nie można pogodzić tych jakichś nadziei, tych marzeń o przyszłości, od których on zaczyna. Namiętność ich nie tłumaczy, bo on od dawna, od początku, wiedzieć powinien, że podzielona czy nie jego miłość nadziei szczęścia wyrzec się musi na zawsze. Dziwne jest, że Schiller nie dał mu tego delikatnego uczucia, tego zmysłu moralnego, jaki ma Zbigniew Słowackiego w miłości do swojej macochy: Zbigniew, którego ponury smutek i zacięte milczenie są i wymowniejsze i bardziej patetyczne od wszystkich Don Carlosa wybuchów miłości i rozpacz, o tem już nie mówiąc że od nich szlachetniejsze. Nie można równać Mazepy z Don Carlosem, ale ten stosunek tak strasznie drażliwy, miłość pasierba do macochy, traktował Słowacki delikatniej niż Schiller.

Nie łatwiejszego, jak zrobić z Filipa II pospolitego tyra z romansu lub melodramy. Było to tem łatwiejszem przed stu laty, kiedy historia nie była jeszcze zbadana tej postaci i nie pokazała jej w prawdziwym świetle, kiedy pamięć srogości jaką po sobie zostawił, była świeższą i żywszą niż dziś, i kiedy młody liberalny marzyciel jak Schiller, mógł a prawie musiał widzieć w nim tylko potwór. Tem większa też chwala Schillera, że tej postaci, która mu wstrętną oczywistością była, nie skrzywdził, nie przesadził; tem większy dowód talentu, że tego tyra pojął i przedstawił nie jako monstrum, nie jako wyrodka w ludzkiej naturze, ale że despotę i srogięgo zrobił człowiekiem, że mu dał przekonanie, uczucie obowiązku i wierność temu obowiązkowi jak go pojmował, że przy potężnej świadomości siebie i swojego stanowiska królewskiego, przy żelaznej i nieublaganej konsekwencji, z jaką się swoich zasad trzyma, dał mu i uczucia ludzkie i postawił w walce pomiędzy temi uczuciami, pomiędzy potrzebami serca i szlachetnemi czasem popędami a tem, co za swój obowiązek uważa. Takie wysokie pojęcie charakteru wstrętnego nagrodziło się Schillerowi sowicie, bo przez nie jego Filip nietylko nabrał indywidualności i fizygnomii,

nietylko pewnego podobieństwa z tym charakterem, jaki mu przypisuje nowsza krytyczna i badawcza historia, ale stał się estetyczną i poetyczną postacią, a ze wszystkich, jakie są w tragedyi, najbardziej indywidualną i najbardziej dramatyczną. Tamte trzy: Carlos, Poza i Królowa, są w dramatycznych sytuacjach i kollizjach, ale są liryczne i filozoficzne więcej niż dramatyczne; tamte są w różnych tonach i odcieniach kształty osób, ożywione częścią własnymi uczuciami Schillera, częścią jego filozoficznymi i politycznymi teoryjami; Filip jest inny, jest sam przez się, jest dramatyczną figurą w całym znaczeniu słowa i na wielką skalę, jest naprawdę postacią najlepiej nakreśloną, najbardziej zajmującą, najbardziej tragiczną z całej sztuki. Przecież nie w pierwszej swojej scenie. W tej on zakrawa trochę na pospolitego tyrana, na króla Heroda. On — (Schiller młody i niedoświadczony, nie znający świata tego nie pomiarkował) — on w tej scenie zachowuje się zupełnie fałszywo; on nie mógł tak mówić, on nie mógł tego robić. To Schillerowi ani dramatowi nie ujmuje, każdy poeta wpada w takie pomyłki, pierwszy monolog Ryszarda III jest bardzo niezgrabny i naiwny; ale to pewna, że ta pierwsza scena Filipa jest pomyślana i napisana naiwnie. Filip nie mógł żony brać na inkwizycję i lajać przy ludziach, nie mógł w obecności swego dworu okazywać się zagniewanym jakimś jej postępkiem; nie mógł pokazywać, że podejrzewa i jest zazdrosnym. A to nie dlatego, że w rzeczywistości takim nie był, że jak historia opisuje, był panem siebie jak nikt na świecie; że spokojny zawsze i pewien siebie żądał tego spokoju i równowagi nie od siebie tylko, ale od każdego, kto się do niego zbliżał; że przy świadkach nigdy nikomu (a cóż dopiero królowej) przykrego słowa nie powiedział. To wszystko są późniejsze odkrycia historyi i tego Schiller nie wiedział. Ale to przecież mógł wiedzieć, że człowiek który się sam szanuje, choćby nawet nie szanował żony, nie laje i nie gani jej przed ludźmi, publicznie, nie przypuszcza wszech wobec do konfidencyi swoich domowych zmartwień czy zatargów; to Schiller mógł wiedzieć, że jeżeli, broń Boże, jego przyjaciel Körner był kiedy niekontent z kochanej Minny, to wymówki i uwagi robił jej we cztery oczy, i tak robi każdy

człowiek z naturą nie zupełnie grubiańską i z nie zupełnie grubiańskim wychowaniem. A jeżeli każdy, to cóż dopiero król, który oprócz poszanowania siebie i swego domowego ogniska, musi przecież przestrzegać w sobie i w swojej żonie królewskiej powagi? cóż dopiero król Filip II, który tej powagi uczucie i poszanowanie miał jak żaden? I ten przed całym dworem robi żonie drażliwe pytania i wyrzuty? odgrywa *coram populo* scenę małżeńską bardzo drażliwą, bardzo niesmaczną, dla króla bardzo nieprzystojną, a dla świadków śmieszną, bo świadkowie scen małżeńskich zawsze się śmieją i śmiać będą z aktorów takiej sceny? Gdyby w cztery oczy Filip powiedział: „*Das ist mein eigen — hier ist die Stelle, wo ich sterblich bin,*“ — albo „*wenn ich zu fürchten angefangen hab' ich zu fürchten aufgehört*“ — byłoby to wszystko bardzo pięknem, jak pięknem także byłoby to wszystko, co na swoją obronę a na zawstydzenie męża mówi królowa. Ale przy ludziach rozmowa tej natury między nimi jest tak dziwna, tak prosto niemożliwa, iż pomimo że piękne jest to co oboje mówią, ona razić musi. A do tego Królowa jest dziwnie śmiała, i tego tyrana boi się chyba za mało, kiedy wbrew jemu, i przy świadkach zawsze, zapewnia o swojej łasce i przyjaźni wygnaną przez niego damę, kiedy mówi głośno i publicznie, że we Francyi było jej lepiej, daje wyraźnie do poznania, że żałuje iż żoną króla została. Na to z pewnością żona Filipa II nie byłaby się odważyła — jak znowu żona żadnego prostego człowieka nie chciałaby ze względu na siebie samą skarżyć się na męża i na swoje nieszczęście publicznie. Tu, z wielkiem przeproszeniem i jej samej i Schillera, Królowa zboczyła trochę „*von der schmalen Bahn des Schicklichen.*“

Ale z początkiem drugiego aktu już Król ukazuje się jakim być powinien, jakim w istocie był.

Plan ułożony przez Pozę, a utwierdzony ostatecznie w jego drugiej rozmowie z Carlosem, teraz ma się wykonać, a rozbija się o zimną głowę i o twardą głowę Króla. Don Carlos prosi ojca, żeby jego nie Albę posłał do Flandryi, ojciec odmawia; oddalenie, w jakim oba żyli zawsze, staje się przepaścią, niechęć nienawiścią. Don Carlos, prawdę mówiąc, jest w tej scenie słaby: mówi i zachowuje się tak, jak

żeby sam chciał króla źle usposobić i obudzić w nim niedowierzanie do siebie. Że się nawzajem nie kochają, że się unikają i odpychają, to oba doskonale wiedzą. Carlos to mówi, król to czuje taksamo jak on. Otóż po latach, po całym życiu chłodu i przymusu, wybuch synowskiej czułości, i to wybuch doraźny, od pierwszej chwili kiedy zostali sami, słowa takie jak „*die Wonne dieses Kusses*,” „*jetzt mein Vater wieder, jetzt wieder mein*,” są nienaturalne. Carlos nie może czuć tego co mówi, a Król nie może mu wierzyć. Gdyby Carlos zamiast tego był się skarżył i upominał o swoje krzywdy choćby najgwałtowniej, gdyby powstawał namiętnie na politykę i na postęпки ojca, a swoich teoryj namiętnie bronił, Król byłby wierzył, byłby słuchał, może byłby się wzruszył; wybuch czułości po takiej przeszłości, po takim stosunku bierze za udanie „*Gaukelspiel*“ — a oprócz tego musi lekcważyć i mieć za miękką słabą naturę tego syna, który płacze i dowodzi mu, że „*die ewige Beglaubigung der Menschheit sind ja Thränen*.” — Filip jest mężczyzną i królem i wie, że lzy u kobiet są często udaniem, u mężczyzn jeżeli próbą i rękojnią to czułego serca zapewne i nerwów; ale męskiego charakteru i hartu rękojnią jest nie łza, ale mężczyzny słowo, i ze słowem zgodne czyny. Nie, synowi który beczy, on ufać, on Flandryi powierzyć nie może. On dobre uczucia w sercu tego syna widzi, i rad widzi, i szanuje — mówi to wyraźnie do Alby: syn mu się w tej rozmowie podobał „*künftig hin steht Carlos meinem Throne näher*,” ale wychodzi z tej rozmowy z tem o synu wyobrażeniem, że się z tego materyału kiedyś człowiek i król wyrobić może, ale że dziś to jest dziecko. I ma słusność, i jest w swojej odmowie najzupełniej usprawiedliwiony; on wie, że niedarmo mądrość boska napisała: „Biada narodom, którymi rządzą niewiasty i ludzie młodzi,” i ma słusność opartą na doświadczeniu i na praktyce, kiedy mówi: „*Du redest wie ein Träumender. Dies Amt will einen Mann und keinen Jüngling*.” Ale w tej słusności on nie przestaje być Filipem II srogim i krwawym, kiedy mówi: „*Erbarmung hiesze Wahnsinn*“ — Filipem podejrzliwym i bojącym się zawsze zdrady (w tym razie jednak nie bez podstawy), kiedy mówi: „*und zugleich mein bestes Kriegsbeer deiner Herrsch-*



„*begierde. Das Messer meinem Mörder.*“ A przy tem wszystkim jest i ojcem; jak syn tak i on cierpi nad tem, że się wzajem kochać nie mogą, głos krwi i serca odzywa się z niego, i miękczy, łagodzi ton, którym do syna mówi; prawdy, jakie mu syn o jego powiernikach i sługach powiedział, zrobiły wrażenie na jego umyśle. On nie ustąpił, bo Filip II nie ustępuje, ale jest pod wrażeniem, jest zachwiany. Nie przyznaje tego przed synem, ale księciu Albie staremu i wytrawnemu daje do poznania to wyraźnie. Tak wyraźnie, że aż się Alba o swój wpływ przestraszył, aż się przestraszył możliwego w przyszłości wpływu Infanta, i uznał za potrzebne wpływ ten uprzędzić, odwrócić; i ztąd ten spisek, ta intryga, którą teraz układa on i Domingo.

Do tego spisku potrzeba zgubić Infanta w umyśle Króla, obudzić Króla zazdrość; potrzebaby jakich poszlak jeśli nie dowodów porozumienia pomiędzy Carlosem a Królową; a kto je wynajdzie, kto może Królowę śledzić, kto w danym razie zakraść się do jej pokojów? Chyba kobieta? Dlaczego kobieta miałaby Królowę nienawidzić i prześladować? chyba przez zazdrość, albo przez zemstę. I oto dlaczego się znalazła się w dramacie księżniczka Eboli ze swoją namiętą a zawiedzioną miłością. Ona zresztą, jak Poza, jak stosunki Don Carlosa z powstaniem brabantkiem, była w owej francuskiej nowelli St. Réala, z której Schiller wziął pomysł i niejedną sytuację do swego dramatu. Że w rzeczywistości księżna Eboli nie myślała nigdy kochać się w Don Carlosie, a że na dworze i za życia męża (Ruy Gomeza) i po jego śmierci wiele intrygowała, wiele znaczyła i mogła, to wiadome i pewne; że była kochanką Filipa II, później Antonia Perez, to mówiono, to współcześni powtarzają czasem, ale podania ich są tak sprzeczne, że prawdy między nimi dojść trudno. Zresztą tu obchodzi nas nie historyczna ale Schillera Eboli. Ta cieszy się dość powszechnie, a zwłaszcza u ludzi młodych wielkim powodzeniem. Z pewnym strachem ale z ciekawością i podziwieniem przypatrujemy się tej dziewczynie tak namiętnej, że się sama pierwsza śmiało oświadcza człowiekowi którego kocha, że wzgardzona mści się a przez zemstę oddaje drugiemu; to wszystko, i ta dekoracya, ta piękna dziewczyna, czekająca w ciszy swego pokoju na

młodego chłopca, ta namiętność, ten grunt szlachetnej natury, który zostaje i po dokonanej zemście objawia się rozpaczą i skruchą, wszystko to działa na wyobraźnię w sposób olśniewający; każdy prawie szaleje za księżną Eboli, każdy za zdrójści Carlosowi.

W późniejszych latach i usposobieniu trzeźwiejszem, widzi się ten cały epizod w świetle nieco innym. Widzi się naprzód, że przyprowadzony jest w sposób niezręczny. Paź oddał Carlosowi klucz i kartkę, Carlos myślał że od Królowej. Pomyłka doprawdy niepojęta. Był gwałtowny, łatwowierny, namiętny, i szalał z miłości? wszystko dobrze, ale to wszystko pomyłki nie tłumaczy. Jakże? więc Carlos myślał że Królowa, ta wzniosła, ta święta, może pisać bileciki, naznaczać schadzki? że w tych bilecikach może obiecywać „piękną nagrodę za dyskretną miłość?“ posyłać klucz od swego pokoju? jak Telimena? I to ta Królowa, co tak pewnym krokiem w aureoli swojej enoty kroczy po wązkiej ścieżce *des Schicklichen*? Carlos zapomniał, co tak świeżo słyszał z ust królowej? Przypuścił że dziś, w jakiejś chwili słabości ona przyjmie pięknego kochanka, choćby tym kochankiem był — syn jej męża a ta czuła schadzka kazirodztwem? To o niej myślał? Tak się mógł pomylić? To niepodobieństwo moralne nie otworzyło mu oczów odrazu? Jeżeli tak to niepodobieństwo materialne powinno było je otworzyć. Królowa, jeżeli nawet bileciki pisuje i rozsyła, to dopóki nie nabrała w tem wielkiej wprawy i wstydu swego bardzo nie wytarła, nie powierzy listu pazikowi, tak jak każda kobieta nie powierzy go lokajowi lub pannie służącej, chyba że ostrożność uważa już za niepotrzebną i bezskuteczną. Królowa hiszpańska, strzeżona, pilnowana, otoczona nieprzyjaciółmi i szpiegami, choćby najbardziej chciała, przez samą ostrożność nie naznaczy nikomu schadzki w swoim pokoju; żona Filipa II gdyby była tak wyuzdaną jak Messalina, nie zrobiłaby tego ze strachu. A Don Carlos tego nie wie? o tem zapomina? To niepodobieństwo materialne i tamto większe moralne nie wstrzymuje go od tak grubej, tak niepojętej pomyłki? Jeszcze raz, jak mógł się pomylić? jak mógł myśleć że to Królowa? Całe to ogniwo w intrydze, to *qui pro quo*, jest wymyślone bardzo niezręcznie i blaho, a o nie zachacza się cała dalsza

intryga, na niem się opiera. Z czego znów wynika, że w związaniu intrygi znajduje się pierwsza luka, pierwsze miejsce słabe, pierwsze w tym łańcuchu zdarzeń ogniwo, które nie trzyma wcale — nieszczęściem nie ostatnie.

A bezpośredni skutek pomyłki, scena Carlosa z księżniczką Eboli? Ta była do wykonania bardzo trudna. Nie drażliwszego jak takie sytuacje, gdzie kobieta się narzuca i atakuje. Zawsze trudne, zawsze trochę przeciwne, trochę komiczne, mogą jeszcze udać się jako-tako, kiedy występująca w nich kobieta nie jest już w pierwszej młodości i kiedy nie jest panną. Żona Putyfara może się rzucić na Józefa jak tygrys, Fedra może mówić do Hipolita namiętnie i wyraźnie; ten szal zmysłowy może i opanować tego mężczyznę i dać scenę bardzo śmiałą ale dramatyczną, potężną, w swoim rodzaju poetyczną. Ale panna, która młodzieńca zwabia do swego pokoju, młodzieńca, o którym wie doskonale że jej mężem być nie może, od którego tego bynajmniej nie żąda, jest w położeniu nierównie bardziej zawiłem, a do traktowania staje się już tak okropnie trudną, że prawie niepodobną. Ona kiedy go wzywa, musi być tak na wszystko zdecydowaną i przygotowaną, jak Fedra i żona Putyfara: ona jest wyższa nad wszystkie przesady i w emancypacji posunięta bardzo daleko, ale przecie jest panną; ten wstyd, który już poświęciła, był w niej jeszcze, mimo jej woli zamyka jej usta i spuszcza powieki na oczy: ona jest i niedoświadczona i jeszcze nie beczelna, a choć zdecydowana zupełnie wie czego chce i chce śmiało, nieśmiało mówi i nie wie co ma robić. I taka jest księżniczka Eboli. Schiller zabrnął samochęć w sytuację, z której wybrnąć nie można inaczej, tylko przez wielką otwartość, wielką zuchwałość, ale zarazem i porywający szal namiętności: a jego heroina tym językiem mówić i nie umiała i nie byłaby śmiała. A z tego wynikło, że scena robi wielkie wrażenie, kiedy młody a czuły słuchacz dośpiewa w swej duszy to, co powiedzianem nie jest, że robi efekt, kiedy dobra a do tego piękna aktorka dopełni ją swoją grą (zawsze dyrekcye teatru dają tę rolę najbardziej aktorce, jaką mają pod ręką), ale że nie ma tej namiętności, tej poezyi zmysłów, której się od niej żąda, której spodziewać się należy, ale której od początku do końca

domyślać się tylko musimy. Czy Eboli sama nie miała odwagi i nie umiała mówić wyraźniej — a trzeba jej oddać sprawiedliwość, że jak na pannę mówiła bardzo wyraźnie — czy może, co także prawdopodobne, Schiller nie miał tej struny na swojej lutni i grać na niej nie umiał, skutek jej zawsze ten, że księżniczka daje wprawdzie Carlosowi do zrozumienia, że do ślubnej obrączki nie ma najmniejszej pretensyi, ale o swojej miłości mówi tak, jak mogłaby ją oświadczać każda narzeczona mocno zakochana, ale w uczuciach i myślach czysta. I dlatego ta scena trzeźwo rozważona wrażenia nie robi, jest w niej sprzeczność i niemożliwość wrodzona, na którą Schiller poradzić nie mógł i nie mógłby żaden inny. Księżniczka ze swoim śmiałym postanowieniem jest tak zuchwała, tak rażąca, jak każda kobieta, która atakuje zamiast się bronić: a w słowach jest sentymentalna raczej niż namiętna, bo jest panną i mimo wszystkiego jeszcze wstydliwą. To, choćby się narazić na gniew i oburzenie tych wszystkich, co podziwiają Eboli a zazdroszczą Don Carlosowi, raz powiedzieć było trzeba: namiętności jest w tej scenie tylko tyle, ile jej da aktorka grająca tę rolę: Schiller nie włożył jej tu wcale. Że zaś Don Carlos jest dziwnie niedomyślny i niezręczny, kiedy do końca prawie nie wie że on jest kochany, i kiedy napół ze współuczucia a napół z jakiegoś zmysłowego roztargnienia przysięga jej, że jest „*geliebt und unaussprechlich*,” tak że nietylko Eboli, ale i czytelnik gotów uwierzyć i ze zdziwieniem pytać, czy się istotnie dał odurzyć i o Królowej na chwilę zapomniał, to także prawda.

W ogóle, ile w pierwszym akcie był zajmujący i wszystko razem wzięwszy świetny, o tyle w tym ma jakieś nieszczęście. Do Króla mówił tak jakżeby był chciał, żeby go ten do Brukselli nie posłał; na schadzki przyszedł nie jak zmylony bohater i kochanek, ale jak trzpiot, jak dystrakt, jak człowiek co nie myśli: a bez najmniejszej potrzeby jak wariat prawdziwy zdradził swoją tajemnicę i naraził Królowę przed Albą. Ta ich rozmowa, w której on Albę upokarza i drażni tak, że aż wywołuje ostrą odpowiedź tamtego, jest bardzo ładna; ale kiedy przyszło do zdobycia szpady i kiedy na szcęk broni Królowa ukazała się we drzwiach swego pokoju i na niego zawołała, Carlos rzuca się księciu na szyję i prosi

go o przebaczenie. Czyż nie wystarczyło schować szpadę i przeprosić? czy trzeba było tego wybuchu nienaturalnej, niepojętej czułości względem człowieka, którego zawsze nienawidził? Prosta rzecz, że Albę ten wybuch zdziwił i że naprowadził go na domysły, po których jak po nitce do kłębka dojść musiał aż do tej tajemnicy. O spokój, o bezpieczeństwo i o cześć tej którą kocha, ten kochanek wcale dbać nie umie. Szczęściem, ostatnia scena tego aktu, scena w klasztorze robi go znowu więcej zajmującym, choć naprawdę w tej ładnej scenie ładniejsze jest nie to co on mówi, ale to co mówi Poza.

I teraz Carlos usuwa się wgląd, naprzód wychodzi inna postać, inna sprawa. Spisek dawno ułożony między Albą i Domingiem (ich scena w drugim akcie napisana z wielkim jadem protestanckim i filozoficznym, ale z wielkim talentem) znalazł sprzymierzeńca i narzędzie w obrażonej i dyszącej zemstą Eboli: — i szkatułka królowej została rozbita a jej listy oddane królowi.

Ten początek trzeciego aktu, cały wypełniony Królem, jego walką między podejrzeniem a ufnością, jego gwałtownem pragnieniem i potrzebą prawdy choćby jak gorzkiej, kto wie czy to nie najpiękniejsza chwila z całego dramatu. W listach, które Eboli Królowej wykradła, niema oczywiście nic coby dowodziło jakiegokolwiek winy. Jak nie było nigdy tej winy, tak z listów Król jednego tylko się dowiedział, tego że jego syn kocha jego żonę, że Królowa musi chować w sereu jego wspomnienie, skoro chowa jego listy. Ale jeżeli w tych listach nie było dosyć na to, by w umysłach Króla wywołać postanowienie śmierci Carlosa, to było wszystko czego potrzeba, żeby go przerazić do szpiku kości i do głębi duszy. On Król, on w którego państwie słońce nie zachodzi, on Filip II, on w bezpieczeństwie swojej czci może być zagrożonym jak prosty człowiek? Jego żona może być kochaną? kto wie — może i sama kochać? A człowiekiem, przed którym drzeć musi o swoją cześć, jest jego własny syn? to nie hańba tylko, nietylko profanacja jego imienia i jego korony, ale i zbrodnia jedna z największych na świecie? a on sam dał do niej powód, kiedy dla siebie wziął kobietę którą temu sy-

nowi był przeznaczal? Gwałt zadany porządkowi świata i ludzkiej naturze przez jego despotyzm, przez jego egoizm, przez jego ubóstwienie względów państwa, pomścił się na nim strasznie: i cześć i duma i sumienie i zazdrość i wściekłość, i król i mąż i człowiek i ojciec i Filip dotknięty jest i wzięty na tortury we wszystkich swoich uczuciach. On myśli, że dotąd niema wstydu na jego siwych włosach i na jego koronie, ale co może stać się dalej? zresztą któż wie co się już stać mogło? Jest z czego przepędzić noc bezsenną w próżnem a piekielnie bolesnem rozmyślaniu, jest z czego dojść do szaleństwa nad pytaniem co prawda? czy syn winien? czy żona winna? i co będzie dalej?

Takie pytania szarpały Filipa przez tę noc straszna, na której końcu, przy dopalających się świecach, wpół rozebrany, kończy myśleć i sam się cuci jak ze snu, wraca do przytomności. Zraniony jest w samą duszę, ale zwyczaj panowania nad sobą i nad drugimi, to jego druga natura, nie opuszcza go i złamać mu się nie daje; król zawsze góruje nad wszystkim. Jednak zupełnie się opamiętać, zupełnie do przytomności i równowagi wrócić nie zdołał, i kiedy na głos dzwonka wbiegł Lerma, Filip nie zdołał ukryć tego co go dręczy i pali: wybuchło, wyrwało się z serca. Być może że cokolwiek zanadto, że podejrzewający tylko ale nie przekonany, nie powinien był dać do domysłu, co go dręczy; być może, że Filip w ogóle z nikim nigdy tak mówić nie mógł. Ale w nieszczęściu sam Filip słabnie: do tego jest po tej strasznej nocy niezupełnie przytomny, fizycznie chory, w gorączce: do tego mówi do człowieka starego jak sam, zbliża ich powaga wieku: można więc wytłómaczyć tę mimowolną otwartość. A ta ludzka słabość, te alternatywy kolejnej wściekłości i żalu, ta walka pomiędzy wolą, która chce spokoju i równowagi, a uczuciem, które się owoładnąć nie daje, to jest dramatyczne w najwyższym stopniu i wykonane wspaniale. Najwspanialsze może dwie sceny następne, kiedy Alba a potem Domingo spełniają swój plan, i zręcznie, przebiegle, pracują nad tem, żeby zazdrość w sercu nieszczęśliwego rozdmuchać powoli, smażą go na wolnym ogniu tem co mówią, i tem co niby z pożalowania dyskretnie powiedzieć nie chcą. Że do takiej roboty Schiller miał wzór w Jagu to prawda: czy z niego

korzystał, niewiedzieć: a jeżeli korzystał, to przynajmniej świetnie. Że książd gra rolę najohydniejszą jako i zdrajca i szpieg i stręczyciel i hypokryta osłaniający się zawsze świętością swego powołania, to jest skutek naturalny (nie piękny) protestanckich tradycyj i filozoficznych wyobrażeń Schillera; ale że jako nikezemnik i hypokryta ten Domingo jest świetną figurą, zaprzeczyć nie można. Przerachował się przecież; oba z Albą zanadto naciągnęli strunę. Wszystko Król znosił, gotów był nie wierzyć, ale kiedy Domingo rzucił mu podejrzenie o córce, tej samej córce, za której urodzenie niegdyś w całej Hiszpanii rozlegało się *Te Deum*, wtedy jak sprężyna zbyt przyciśniona podnosi się i prostuje cała męska natura i rycerska cześć Króla: kłamstwo, fałsz, spisek, staje mu jasno w oczach, lepsze uczucia, zdrowsze pojęcia biorą górę na chwilę, a oburzenie i pogarda jego są wspaniałe. Jeszcze raz, to najdramatyczniejsza figura i najdramatyczniejszy moment sztuki, a najpiękniejszy może ze wszystkiego ten monolog, w którym nieszczęśliwy a prawdy łaknący człowiek, ten co na ziemi może niby wszystko, czuje, że nie może nic, że nie jest niczem, i bezradność swoją i swój ucisk odsłania przed Bogiem z wiarą, ze szczerością, z uczuciem swojej nicości, a zawsze przecież z tą królewską pewnością siebie, z tem przeświadczeniem, że choć on przed Bogiem jest „prochem i niczem,“ to przecież z synów ludzkich on Boga najbliższy, jemu najpodobniejszy, z nim najpoufalszy, bo jest królem, i królem hiszpańskim, i Filipem synem Karola.

I teraz następuje przełom w dramacie. Że król w tym stanie duszy całą jej siłą pragnie człowieka, któryby mu mówił prawdę, to jest i naturalne i dramatyczne i piękne; że tym człowiekiem ma być Poza, którego niegdyś zapisane a dawno zapomniane nazwisko zwróciło jego uwagę, to jest starannie i umiejętnie upozorowane, ale jest już naciągnięte. Filip, a z Filipem cała akcja, cały dramat, musi się nagiąć do ukrytego zamiaru Schillera, do tego, żeby Poza mógł wypowiedzieć to co myślał Schiller, to co myślał szlachetnie ale naiwnie liberalny człowiek XVIII wieku.

Wielka scena audyencyi służy na to oczywiście, żeby Król mógł zapytać o Markiza Pozę i dowiedzieć się o jego

heroicznych czynach, ale nie jest bez dramatycznego zajęcia; nadaje jej go ten wielki admirał, który po klęsce, po stracie Armady pierwszy raz ma stanąć przed obliczem straszego króla. Król jest wspaniały w tem uczuciu sprawiedliwości, z jakim go przyjmuje — odpowiedź jego „*Gott ist über mir — ich habe gegen Menschen nicht gegen Sturm und Klippen Sie gesendet*,” jest historycznie prawdziwa, a tutaj wydaje się tem lepiej, że się wiąże z poprzednimi scenami; czytelnik przypuszcza, że Król sam nieszczęśliwy nauczył się czuć i rozumieć nieszczęście drugiego. W każdym razie ten rys przyczynia się bardzo do artystycznej piękności figury.

Następuje to, co miało być najważniejszym i najpiękniejszym, co dla Schillera było więcej warte niż cały dramat zresztą, co w dramacie nęciło go najbardziej: despotyzm i wolność stojące oko w oko i staczające z sobą walkę: Poza w gabinecie króla i ich rozmowa.

Dla wielu do dziś dnia scena to najpiękniejsza ze wszystkich, najwymowniejsza obrona i najwspanialsze zwycięstwo jednej zasady nad drugą, wolności nad despotyzmem, braterstwa i ludzkości nad przemocą i uciskiem. Sto lat temu, przed Rewolucją francuską, scena ta wydawać się musiała szczytem piękności i prawdy; wypowiadała w przepysznych wierszach, z wielką siłą lirycznego zapału i natchnienia, wszystkie ulubione hasła tego czasu, hasła, w które on wierzył jak w dogmata. Rzecz prosta, że Poza był najulubieńszym, najsympatyczniejszym z bohaterów, że prócz tego wydawał się najmędrszym, nieomylnym obrońcą, wyobrazicielem, objawicielem prawdy samej, prawdy zupełnej, i niczego tylko prawdy. Z czasem opadło to wezbrane uwielbienie. Krytyka niemiecka nie potrzebowała zbyt się trudzić, aby dowieść, że Poza to jest naprzód zbiór pewnych wyobrażeń tylko, teoria i doktryna w człowieka wcielona, ale nie żyjąca i rzeczywista ludzka dusza; powtóre, że to jest liberalny marzyciel z XVIII wieku, Rousseau, Schiller, Józef II przeniesiony w wiek XVI i na dwór Filipa II — historyczna prawda i poetyczna dramatyczna wartość Pozy poszła w dyskredyt. Na niepodobieństwo historyczne takiego liberalnego marzyciela w owym wieku odpowiadał już Schiller



i odpowiadał trafnie: „Jeżeli Henryk IV, król na tronie, „mógł w owym wieku marzyć o Republice chrześcijańskiej, „to mógł Poza marzyć o wolności i braterstwie, mógł być „taki człowiek.“ Z pewnością: marzyciele i doktrynerowie byli zawsze, byli w wieku XVI, i Schiller mógł przytoczyć przykładów więcej; jeżeli był Tomasz Morus i napisał *Utopię* — to mógł być i Poza. Niejeden z pisarzy i filozofów ówczesnych, La Boëtie, Languet etc. myślał podobnie jak on; kto wie czy przedtem jeszcze Savonarola nie mówił do Wawrzyńca Medyceusza wiele rzeczy zupełnie takich, jak mówi Poza do Filipa. Na historyczne niepodobieństwo Pozy zgodzić się nie można, bo ono nie jest prawdą, zaprzecza mu rzeczywistość i historia. Tamtego drugiego zarzutu, że Poza jest wcieloną teorią a nie żywym człowiekiem i dramatyczną figurą, nie zbil Schiller i nikt po nim nie zbije, bo na prawdę rady niema.

Ale cóż o tej scenie powiedzieć? jak ją osądzić? komu przyznać prawdę? Wyśmiać ją jest łatwo. Istotnie przypomnieć sobie tylko, że ten król to jest Filip II, że to przed nim ktoś w ten sposób mówi, a on się chwieje i rozczula, a trudno będzie powstrzymać się od uśmiechu. Być może, że młody elew Stuttgardzkiej Akademii albo młody Regiments-Medicus, w swoich samotnych przechadzkach i marzeniach widział się kiedy sam na sam we cztery oczy ze swoim wirtemberskim tyranem (młodzi marzą tak i fantazyują nieraz), że dalej przypadkiem jakim ta rozmowa zesła na najważniejsze kwestye ludzkości, wolności, rządu itd.; że książę mówić pozwalał, zachęcał... jakby ten młodzieniec ze sposobności skorzystał? coby temu despocie powiedział? Poza mówi to wszystko i tylko to, coby był powiedział młody Schiller księciu Wirtemberskiemu, gdyby go ten przypadkiem jakim był wezwał do swego gabinetu i zapytał, co też myśli o jego rządzie. W Madrycie nie w Stuttgardzie, w gabinecie Filipa nie Karola Eugeniusza, i w wieku XVI nie w XVIII to samo brzmi i wydaje się cokolwiek dziwne. (Na tej zgodności słów Pozy z uczuciami i pojęciami Schillera zasada się mniemanie, jakoby on pod figurą Pozy był wprowadził siebie, swój wizerunek; tak nie jest. Wiele figur, Karl Moor, Verrina etc. mówi to co Schiller myśli, Poza mówi tego

więcej i mówi z większym zapalem niż tamci, ale nie idzie za tem, żeby z zamiarem lub bez niego ta figura miała być obrazem Schillera samego. Co innego jest przez usta swojej kreacyi wypowiedzieć niektóre swoje myśli lub uczucia, a co innego pojąć ją i wykonać jako swój wizerunek, jako odbicie i podobieństwo swojej duszy swego charakteru, całej swojej istoty. Tego zdaje mi się Schiller nie myślał, nie chciał i nie zrobił). Ale wróćmy do rozmowy Filipa i Pozy.

Że wszystkie przemowy Pozy razem wzięte składają najwymowniejszą, najpiękniejszą odę na cześć wolności, że nigdy wiek XVIII piękniej, nigdy tak pięknie nie wypowiedział swojej dążności i teoryi, to pewna. Niech krytycy mówią co chcą ze stanowiska artystycznego, filozoficznego lub politycznego, na to nie poradzą, że te myśli są szlachetne a te wiersze przepyszne. Nie dramatyczne, nie może taka dyskusya być dramatyczną, ale, pomimo że chwilami retoryczne a sentymentalne, przepyszne. Że jednostronne a nie ze wszystkim prawdziwe, jak teorye i dążenia XVIII wieku, to tylko prawda. A że tego Schiller nie czuł i nie wiedział, więc ztąd pewna naiwność i utopijność, pewien fałsz w tem co myśli i mówi Poza. Rozmowa kończy się zupełnem i świetnem zwycięstwem Pozy w teoryi, a nawet poniekąd w praktyce, skoro Król jest wzruszony, oczarowany, i zachwiany. Nie jest to nic dziwnego, skoro Schiller myślał jak Poza: ale zwycięstwo jego jest łatwe, bo Król jego nie zbija a siebie nie broni. Nie dlatego, jakoby Schiller umyślnie chciał jednemu zadanie ułatwić a drugiego upośledzić; owszem przeciwnie. on Królowi nie w tej scenie ujmować nie chce, robi go rozumnym, wydobywa na wierzch jego strony ludzkie i szlachetne, a charakteryzuje go niezmiernie trafnie parę razy, naprzykład kiedy po pierwszym ustępie Pozy Król przerywa mu pytaniem: *Ihr seid ein Protestant*, albo kiedy go podejrzewa i posądza zrazu o nowy tylko oryginalny sposób podchlebstwa i próżności. Król trzyma się dobrze w tej scenie. Tylko Król się nie broni, nie odpowiada, a to dlatego, że Schiller nie wiedział coby na słowa Pozy odpowiedzieć można; myślał, że odpowiedzi niema. bo to istna i zupełna prawda. A tymczasem Filip mógł odpowiedzieć niejedno, i gdyby *Don Carlos* był wyszedł tylko o sześć lub ośm lat później,

z pewnością byłby odpowiedział niejedno. Łatwo było temu kto żył o lat dwieście po Filipie, a nauczył się z historii, że jego despotyzm doprowadził Hiszpanię do upadku; łatwo mu było zgnieść Filipa przepowiednią, że jego dzieło „*wird seines Schöpfer's Geist nicht überdauern.*“ Ale czego młody Schiller nie wiedział, o to stary i doświadczony znawca ludzi i społeczeństw mógł zapytać, a wtedy młody marzyciel stałby przed nim zawstydzony i bez odpowiedzi.

Odwołujesz się do przyszłości: „*Sanftere Jahrhunderte verdrängen Philipps Zeiten.*“ „*Bürgerglück wird dann ver-söhnt mit Fürstengrösse wandeln, und die Nothwendigkeit wird menschlich sein.*“ Jesteś tego pewien, przysiągłbyś na to, boś młody, boś dziecko. Ale ja który nim jestem, powiadam ci, że tak nie będzie nigdy, bo „ludzie a nie wyższego rodzaju istoty nie tylko historię piszą, ale ją także i „zwłaszcza robią.“ A ludzie zawsze myślą i myśleć będą, że to tylko dobre i to prawda, to tylko świat zbawić i podnieść może, co się im podoba i służy. Nazywasz mnie fanatykiem mojej zasady i skarżysz się, że twoję prześladowę i gnębię? w dniu kiedy władzy dostąpisz, ty gnębić i prześladować zaczniesz: i jak ja fanatyczny myśleć będziesz, że to twoje prawo i twój obowiązek, bo twoja idea jest prawdą, a tyś jej winien zwycięstwo. „Przyjdą, przyjdą niedawno czasy,“ o których marzysz i mówisz. Wszystko się stało czegoś chciał, każde twoje słowo stało się ciałem. „*Der Christenheit gezeitigte Verwandlung.*“ ta Reformacya, którą nazywasz odrodzenia wiosną utrzymała się; za nią władz poszła *die Gedankenfreiheit* zupełna, nieograniczona, nastaly czasy *einer milderen Weisheit*, wolnego człowieka nie krępował żaden obowiązek prócz praw nietykalnych jego braci: było tak pięknie, tak rajsko, że ja sam, ja Filip II uwierzyłem w twoją zasadę i podziwiałem piękność twego świata., „*da stiesz ich auf menschliche Gebeine.*“ A gdybym chciał liczyć, naliczyłbym więcej głów spadających z gilotyny, więcej krwi przelanej w imię wolności, niż ja jej przelałem z całym moim despotyzmem. Powiesz mi może, że topienie ludzi stadami nie tak okrutne, jak ich palenie na stosie? — rzecz gustu, a skutek ten sam i gwałt ten sam; zresztą i ognia nie braknie — ja dla mojej zasady rzucałem w płomień lu-

dzi a ty miasta, ludzi w nich nie licząc. Wzdrygasz się na moją Inkwizycję? a czy twoje prawo o podejrzanym bardzo od niej różne i lepsze? A gdy zdziwiony pytałem co robisz i co to wszystko znaczy, usłyszałem odpowiedź: „*Sie müssen*“ — w obronie swojej zasady, dla dobra ludzkości, mu simy! *Dass sie können, was sie zu müssen eingesehn hat mich mit schauerndern Bewunderung durchdrungen* jeszcze bardziej jak ciebie, bo z dwojga równie złego mniej brzydkie jest to, które się spełnia w imię przemocy i despotyzmu, podlejsze to, które nadużywa świętego imienia wolności i jej płaszczem się osłania. „*Sie wollen pflanzen für die Ewigkeit, und säen Tod?*“ Tak mógł zapytać Filip, a Poza co by mu był odpowiedział? A do tego wszystkiego jeszcze mógłby Filip dodać, że porównanie z boskim porządkiem fizycznego i moralnego świata trafne nie jest, bo w porządku fizycznym natura nie może przekroczyć praw sobie raz przepisanych, a człowiek przekraczać je może i przekracza. A jeżeli Bóg tak szanuje wolną wolę człowieka, że „*er lässt des Uebels „grauenvolles Heer in seinem Weltall toben*“ — to on jeden pozwalać na to może, bo on wie, że kiedy zechce złe ukróci i powie mu jak morzu „nie pójdziesz dalej.“ Człowiek tego nie może, tego nie może państwo, i dlatego musi złe na wodzy trzymać, bo gdyby mu wolny bieg zostawiło, widzielibyśmy to co się się nieraz naprawdę widziało, widzielibyśmy „*in todten Räumen der Verwesung die Willkühr sich ergötzen.*“

Gdyby to wszystko Filip opowiedział miałby słusność, bo to wszystko prawda faktami stwierdzona. Co więcej, kiedy przyszedł czas *einer milderen Weisheit*, filantropii i filozofii XVIII wieku, Poza był nie tylko przy tronie, ale był na tronie nawet. Józef II myślał jak Poza, i nie udawał, myślał naprawę, w dobrej wierze. I on wyznawał w sercu „*ein verwandeltes Christentum,*“ i on się oburzał na obskurantyzm i despotyzm Kościoła: owszem miał tę zasługę i chwałę że go poniżył, zdeorganizował i w swoim państwie zepsuł. *Gedankenfreiheit* wyznawał jak Poza, z tą restrykcyą wszakże, że po katolicku w całym państwie, a w Galicyi naprzykład po polsku myśleć nie było wolno. I jak się wziął po swojemu ludy swoje uszczęśliwiać, jak je zaczął do swego ideału naciągać i przykrawać, wszystkie się buntowały,

wszystkie go przeklinały, a przed wszystkimi właśnie ta Brabancya, która jak przed dwoma wiekami jarzma Filipa, tak teraz jarzma Pozy znosić nie chciała.

A więc czegoż to dowodzi? czy że wolność jest zła? Nie: to dowodzi tylko że jest złe w ludzkiej naturze, i że wskutku tego wrodzonego złego wszelka zasada, wszelka idea do despotyzmu, do nadużycia dąży; każda chce żeby sama została i sama panowała. Że w imię wolności i republiki taksamo, jak w imię posłuszeństwa dochodzi się do fanatyzmu, do ubóstwienia swojej zasady i swojej namiętności, i do tej swawoli, która hula rozkielznana „*in todten Räumen der Verwesung*,” jeżeli człowiek nie jest trzymany na wodzy przez prawo, przez rzeczywisty rząd, i przez coś trzeciego jeszcze, o czem Poza zupełnie zapomniał, a co jedno między wolnością która jest człowieka prawem, a podległością, która jest jego obowiązkiem, zaprowadza istotną równowagę i harmonię, co jedno zapewnia człowiekowi wolność prawdziwą pod posłuszeństwem. Tem trzecim jest Bóg, wiara w Niego, bojaźń Jego i poddawanie woli swojej pod Jego prawo i rozkaz. To jest dopiero kamień węgielny, to opoka, na której buduje się i ład, i władza, i wolność. Bez tego i jedna i druga wyrodzić się musi, jak się zawsze wyradzała, w despotyzm, w Filipa II, w okrucieństwa Alby i w płonące stosy na heretyków jedna, druga w Robespiera i w ten straszny ale nieprzesadzony obraz jego znowu rządów, który daje Schiller w *Dzwonie*: „*Freiheit und Gleichheit hört man schallen... und Würgerbanden ziehn umher*.” Wszelki despotyzm jest zły; jeden tylko dobry, boski, bo Bóg jest jeden mądry, jeden sprawiedliwy, jeden wszechmocny i jeden dobry. Ale dlatego właśnie, że despotyzm ludzki zawsze złym być a przynajmniej stać się musi, dlatego ludzka wola, dlatego ludzki rozum, dlatego ludzkie działanie poddanem i ograniczonym być musi; a że same nie umiałyby trzymać się w mierze i przerodziłyby się zaraz w krzywdę i pogwałcenie drugiego, dlatego muszą być trzymane w mierze przez prawo, i przez to, co prawo reprezentuje i dzierży, przez władzę i rząd. Dlatego Poza nie ma słuszności, dlatego jego teoria jest albo złudzeniem i utopią, albo, ilekroć się rzeczywistością stawała, była zawsze najstraszniejszym ze wszystkich zaprzeczeniem

i pogwałceniem wolności, a z nią i wszystkich innych praw człowieka.

Dotąd wszakże myli się Poza w swoich pojęciach i doktrynach; niebawem będzie gorzej, bo pokaże się że on błądzi w swoich postępkach a czuje tak dziwnie, iż poprostu mówiąc źle czuje. Aż dotąd fałszywem było jego stanowisko polityczne i filozoficzne; teraz pokaże się, że stanowisko moralne i patryotyczne jest bardzo niejasne i niepewne.

W dwóch ostatnich aktach są bardzo wzruszające chwile i sceny bardzo piękne (do najpiękniejszych należy scena Króla z Królową w akcie IV i Króla z Inkwizytorem w V), ale związek wypadków jest tak zawikłany a przytem tak nieraz słabo i pozornie tylko uzasadniony, że układ i budowa sztuki za dobrze wymyślone żadną miarą uchodzić nie mogą.

Poza wywarł na Królu wrażenie tak silne, że ten od razu daje mu całe zaufanie, pyta o radę w sprawie żony i syna, i rozkazuje, żeby go na przyszłość bez pytania wpuszczono do gabinetu (fawor jakiego książe Alba w sztuce nie posiada). Przesilenie ministryalne (jak się dziś mówi) jest gotowe i ostre, Alba zachwiany, zagrożony niełaską. Czy taka nagła, taka zupełna i taka nawet czuła ufność jest zgodną z naturą Flipa (w rzeczywistości lub tu w dramacie) — czy podejrzliwy, wytrawny stary król mógł się tak od jednej rozmowy dać rozczulić, oczarować i porwać? Ale przyjąwszy jako daną tę skłonność i sympatyę króla do Markiza i nie żądając jej wytłómaczenia, na to przystać jest trudniej, co Poza w tem swoim nowem stanowisku robi.

Tego naprzód, długo zrozumieć nie można. W piątym akcie dopiero, przed samą śmiercią, tłumaczy Poza Carlosowi swój plan i swoje postępowanie: ale nie mówiąc już o tem, że przed wytłómaczeniem ono wydaje się niejasnem, po wytłómaczeniu ono wydaje się źle rozważonem, źle obliczonem, nienaturalnem i zawikłanem, kiedy postępowanie prostsze byłoby daleko pewniejszym i skuteczniejszym. I ostatecznie przy końcu sztuki zostaje pod wrażeniem, że Poza póty mądrował aż przemądrował, i że gdyby nie to, mógłby i on i Carlos umrzeć naturalną śmiercią syt lat i chwały, jeden na tronie a drugi przy tronie hiszpańskim.

Poza, który dotąd w duszy Don Carlosa chodował za-  
siew lepszej przyszłości świata, widząc się powiernikiem,  
nieledwie przyjacielem Króla, naturalnie bardzo zapytuje sam  
siebie, czy nie powinien z takiej sposobności skorzystać, czy  
jego ideał nie prędejsz da się urzeczywistnić przez Króla,  
aniżeli przez Infanta, któremu jeszcze do panowania daleko.  
Dlatego nie odpycha Króla, owszem stara się być mu potrze-  
bnym i wpływ swój na niego upewnić. Tak tłómaczy sobie  
jego postępowanie Carlos i usprawiedliwia je zupełnie (akt  
V sc. I); w tym tylko niezupełnie sprawiedliwy, że przy-  
puszcza jakoby Poza był jego i Królowę dla Flandyi, dla  
Hiszpanii, dla ludzkości poświęcił. Tymczasem Poza nie za-  
pomniiał o nim weale, ani go poświęcać myślał; Poza  
chciał tylko pozornie służyć podejrzliwości i zazdrości Kró-  
la na to, by jej gromy od głowy Infanta odwrócić. „*Wa-  
rum dem Schlafenden die Wetterwolke zeigen, die über  
seinem Scheitel hängt. Genug, dass ich sie still an dir  
vorüber führe und wenn du aufwachst heller Himmel ist.*“  
I ten zbytek delikatności, o który się Poza sam później  
oskarża i który oplakuje, staje się powodem wszystkiego  
złego. Sprężyna dramatyczna doprawdy za słaba. Każdy musi  
pomyśleć, że rzeczy byłyby wzięły inny obrót, gdyby był  
Poza Carlosowi powiedział jak one stoją. Dlaczego tego nie  
zrobił? On się wymawia brakiem czasu. Doprawdy, wymów-  
ka błaża a do tego nieprawdziwa, bo jeżeli Poza miał czas  
choć krótko z Carlosem mówić, odebrać mu pularę z lista-  
mi (na to żeby ten nie wpadł w ręce Króla), to mógł mu  
w dwóch słowach powiedzieć co zamierza. Wtedy Carlos,  
przez niego uwiadomiony, nie byłby brał do serca przyja-  
cielskich przestroż Lermy, nie byłby na wieść o zemdleniu  
Królowej śpieszył do Eboli i rzucał się do jej nóg, Poza nie  
byłby kazał go aresztować, w dalszem następstwie nie byłby  
sam zdradzał się przed Królem i nie byłby potrzebował gi-  
nać. Całe to rusztowanie przyczyn i skutków jest bardzo  
słabo związane, bardzo naciągane, a przedewszystkiem czego  
się nie widzi i nie rozumie, to tego wielkiego i ostatecznego  
niebezpieczeństwa, które nad Carlosem wisi i które Poza  
tylko własną śmiercią od niego może odwrócić.

Szkatułka Królowej jest w ręku Króla; jego zazdrość jest rozbudzona, ziarno podejrzania, które rzucił w jego duszę Domingo, puściło korzenie. Jednak ta wątpliwość pewnością nie jest; Królowa sama osłabiła ją bardzo swojemi słowami. Dowodów niema żadnych, owszem są dowody przeciwnie. Co Król znalazł w szkatułce żony? Listy Carlosa i jego portret z czasów, kiedy był jej narzeczonym, więcej nic. Z pularesu, który Królowi oddał, wyjął Poza starannie wszystko co Infantowi mogło zaszkodzić. Zatem cóż w tych wszystkich papierach zostało? Dość zapewne, iżby Króla przekonać, że jego syn kochał jego żonę dawniej, iżby mu dać posądzenie że ją zawsze kocha, może i przypuszczenie że ona jest skrycie wzajemną; ale z pewnością nie dość na to, iżby Król myślał, że jego żona jest winną, a syn jej kochankiem. Tego Król nie myśli; jego rozmowa z Pozą (w czwartym akcie) dowodzi tego wyraźnie, i wątpliwości jakieby mieć mógł, usuwa do reszty. Otóż czy na podstawie tego co wie i co myśli, Król mógł postanowić śmierć swego syna? z pewnością nie. Mąż najbardziej zazdrosny nie będzie tak skorym do zabijania wielbiciela żony, o której enocie mimo wszystkich wątpliwości jest przekonany, a ten mąż jest ojcem; i jeżeli nawet tak zazdrosnym i zawziętym, że śmierci syna zapragnie, to jej tak łatwo i rychło nie postanowi. Z czego wynika, że to niebezpieczeństwo dla Don Carlosa jeżeli jest, to w każdym razie nie tak bliskie, i mając przygotowane sposoby ucieczki, Poza mógł doskonale wyprawić go z Madrytu i tym sposobem jego i siebie ocalić.

On tymczasem, on który przed chwilą z Królem mówił, wyobraża sobie że Infantowi grozi śmierć, a kiedy go nie wiedzącego o niczem zastał u nóg księżnej Eboli proszącego żeby mu ułatwiła rozmowę z Królową, wyobraża sobie znowu że Carlos wygadał wszystkie tajemnice miłości i spisku, i nie przekonawszy się co powiedział, co ona wie, aresztuje księcia. I wtedy dopiero, przez to, on stwarza to niebezpieczeństwo, którego przedtem nie było. Bo oczywiście fakt taki nie da się ukryć, nie da się też lada czem wytłumaczyć. Zabić księżną Eboli na to żeby nie zdradziła tajemnicy, o czem Poza przez chwilę myśli, byłoby nietylko *feig*



*und barbarisch*, ale i niedorzecznie, bez celu. Po uwięzieniu księcia zaś coś Królowi powiedzieć trzeba, owszem trzeba powiedzieć, że ten książę coś złego zrobił lub chciał zrobić. Wpędził się więc Poza sam i najniepotrzebniej, bez powodu, w położenie, z którego istotnie wyjścia niema, jak tylko uniewinnić Carlosa oskarżeniem siebie samego. To więc robi. Pisze umyślnie ów list do księcia Oranii, w którym oprócz swojego spisku przeciw Królowi pisze i o swojej miłości do Królowej, pisze go na to i tak oddaje, iżby list dostał się do rąk Króla. I tak się stało. Ale o tem znowu nie pomyślał, że ten list wystarczający na to, żeby jego zgubić a zapewnić tryumf księcia Alby, nie wystarczy na to, żeby zatrzeć w pamięci i sercu Króla wrażenie tych listów Carlosa do Królowej, które już ma w ręku i które obudziły jego zazdrość. Ten list powie Królowi tylko, że Poza także kocha się w Królowej, ale go nie przekona, że się w niej Don Carlos nie kocha. Słowem, szereg, łańcuch pomysłów i kombinacyj wymyślonych jakżeby umyślnie na to, żeby sprawę swoją utrudnić i zgubić, kiedy wszystko byłoby się dało uniknąć, gdyby Poza był jednym słowem Carlosa uwiadomił i przestrzegł. Istotnie to postępowanie tak niezręczne i nierozumne, zmniejsza bardzo powagę Pozy i wiarę jaką Schiller w niego mieć każe. Daje go za wielki charakter i za umysł wielki, który jak Atlas podejmuje się świat dźwignąć, a tymczasem w pierwszym zetknięciu z ludźmi i z wypadkami, on nie tylko owładnąć ich nie może, nie tylko ulega, ale tak źle swoją sprawę prowadzi, jak żeby ją sam chciał popsuć i przegrać. Gdyby się nie wiedziało, że jest w innej myśli stworzony, możnaby go brać za typ tych ludzi, którzy czują z zapalem i w teorii pięknie myśleć umieją, entuzjastów i filozofów, a którzy w praktyce bez doświadczenia, bez rozważki, bez rozeznania, ukazują się do działania niezdolni i gubią własnymi rękami to co ratować chcieli. Schiller oczywiście tem go mieć nie chciał, ale wbrew woli Schillera działanie Pozy wychodzi na moralną naukę i przestrożę: „strzeżcie się poetów i doktrynerów abstrakcyjnych, filozofów i exaltowanych młodzieńców, jeżeli macie jakie polityczne zamiary i działania.“

Powód zaś wszystkiego złego jest poprostu ten: Schil-

ler chciał żeby był Poza, chciał przez niego Filipowi II w oczy wypowiedzieć wszystko, co sam myślał o wolności i despotyzmie, o Inkwizycyi i *Gedankenfreiheit*; chciał, żeby z tej rozmowy zwycięzko wyszedł Poza a nie Filip II. Ale potem musiał tego bohatera jakoś zgubić, bo inaczej chyba Filip nawrócony byłby uszczęśliwiał ludzkość podług jego rad i sposobów. Tego być nie mogło, musiał Poza paść ofiarą swego wieku. Jak go doprowadzić do śmierci? wzniosłe, bohatersko, z poświęceniem: ma się rozumieć. I żeby go do takiego końca doprowadzić, wymyślił Schiller ten szereg pomysłów i poświęceń wzniosłych napozór, a naprawdę nielogicznych i nieuzasadnionych, przez które akcja ostatnich dwóch aktów jest zawila, niezrozumiała i więcej na efekt niż na prawdę tragiczna. Że zaś wielkość i tragiczna powaga bohatera nie zyskuje ale traci na takich grubych pomyłkach w postępowaniu, to zdaje się także jasnym.

Zapytywano czasem, czy Filip II nie mógł pozbyć się Pozy innym sposobem. Czy król najpotężniejszy w świecie, król despotyczny, nie może sobie oszczędzić podłości i musi najmować i nasadzać skrytobójcę? Z pewnością byłoby tragiczniej i piękniej, gdyby Król Pozę jak Don Carlosa był oddał Wielkiemu Inkwizytorowi. Ale tragiczność tylko a nie historyczne prawdopodobieństwo byłaby na tem zyskała, skoro wiadomo, że w rzeczywistości Filip pozbywał się niekiedy w ten właśnie sposób ludzi, których się pozbyć chciał.

Co dziwna, to, że tak mało dotąd zwrócono uwagi na to, że całe postępowanie Pozy jest moralnie wcale nieosobliwe. A nie o to chodzi, że przed Królem tai swoją przyjaźń z Carlosem, ani że przed tym znowu nie zwierza się ze swoich rozmów z Królem; on ani Króla, ani przyjaźni nie oszukuje i nie zdradza. Tylko sam jego plan, jego myśl zasadnicza, ta nie jest jasną i czystą. Ten człowiek, sama enota i sama wzniosłość, robi coś, co w żadnym razie za dobre uważanem być nie może. Brabancya powstaje, słusznie, ma dobrą sprawę: jeżeli zwycięży, będzie to zwycięstwem wolności dla całego świata, dobrze. Ale w każdym razie dziwnie wygląda Hiszpan, który to powstanie proteguje i układa plany jak mu do zwycięstwa dopomóż. Kiedy kolonie amerykańskie podniosły broń przeciw Anglii, Chatham bronił ich

sprawy i dowodził ich prawa z wymową nie gorszą zapewne od wymowy Pozy i w parlamencie, i w gabinecie, i wszędzie. Ale to mu przez głowę nie przeszło, żeby z Washingtonem konspirować, żeby obmyślać sposoby, przez jakie najpewniej Anglia mogłaby być pobitą. Jego sumienie i jego honor byłyby w tem widziały coś naksztalt zdrady własnej ojczyzny. Poza dopóki i księcia i królowę i króla stara się przekonać, że prowincjom należy ustąpić, robi co powinien, robi dobrze dla dobra i tych prowincyj i Hiszpanii i swojej zasady. Ale kiedy przeciw królowi spiskuje, kiedy chce żeby książę uciekł do Bruxelli, i ztamtąd na czele wojsk powstańczych i królewskich razem, z rozwiniętymi chorągwiami szedł choćby na Madryt, Poza wtedy spiskuje przeciw Hiszpanii. Wódz tych wojsk, Don Carlos, jeżeliby prowincye oderwał od Hiszpanii, toby oczywiście Hiszpanię zdradził: jeżeli nie, to w każdym razie przyłożyłby rękę do wojny domowej; owszem, z powstania prowincyi on swoją osobą i swoim przystąpieniem zrobiłby wojnę domową. Wyobraźmy sobie, że podczas wojny Amerykańskiej Chatham tłumaczy księciu Walii, jako dla dobra wolności i ludzkości powinien stanąć na czele powstańców i ścigać floty angielskie na morzach a wojska na lądzie? Wyobraźmy sobie że Jan Kazimierz ma syna, i że Ossoliński uczy tego syna, iż powinien być w obozie Chmielnickiego? Czy ten Chatham, albo ten Ossoliński w tym fikcyjnym wypadku nie byłby zdrajcą swojej ojczyzny? a cóż innego robi, w jakim innym celu przyjechał Poza do Madrytu? On sam nie wie co robi; on myśli, że działa na korzyść Hiszpanii taksamo jak Flandryi: ale kto chce być ideałem cnoty, ten mógłby wiedzieć to co wie każdy trochę porządny człowiek na świecie, że nie służy się przeciw swojej ojczyźnie, choćby jej sprawa była złą i niesprawiedliwą, że w czasie wojny nie przechodzi do nieprzyjaciela kto ma cześć samego siebie, o miłości ojczyzny już nie mówiąc. Poza tymczasem na to nie zważa wcale i swego przyjaciela, syna swojej duszy, wychowawca swego geniuszu wyprawia pod chorągiew nieprzyjaciela. Powstanie roku 1830 miało sprawę tak dobrą lub lepszą jak niderlandzkie: a czy nam samym, Polakom, wydałby się szlachetnym Rosyanin, któryby o słuszności tej sprawy przekonany był wstąpił do wojska polskiego? Że ideał Schil-

lera tego nie rozumie, to jest w każdym razie dziwne, a kto wie, czy bez wiedzy i woli autora nie jest także wymowną krytyką jego stanowiska. Obywatel świata nazywa się nieraz i z dumą Poza, i tak ludzkość kocha, że o własnej ojczyźnie i swoich względem niej obowiązkach zapomina, przestaje je rozumieć. Bodajby to było wskazówką, że to obywatelstwo świata, w szlachetnym nieraz uczuciu poczęte i z niego płynące, zaciera z czasem pojęcie obywatelstwa bliższego, przyrodzonego. W naszych czasach właśnie, kiedy cała cywilizacja ekonomiczna i obyczajowa, pcha nas całą siłą do kosmopolityzmu, cywilizacja umysłowa i filozoficzna staje na tej samej pochyłości: i zdarza się nieraz słyszeć, że przecie ludzkość pierwsza a ojczyzna dopiero druga, i w razie sprzeczności ich interesów drugą pierwszej należy poświęcić. *Casus* to bez praktycznego zastosowania, marny teoremat do dyalektycznej dyskusji, ale charakterystyczny. I w naszych czasach dobrze może pamiętać, że nawet szlachetny Poza kiedy wyszedł na obywatela świata, zatracił swój patriotyzm: czegoż nie zdołaliby stracić tacy, którzy są mniej od niego szlachetni i wzniośli?

I jeszcze jedno słowo. Poza jest wielki człowiek i wielki filozof, ale są pewne prawa, które takich niemniej jak nas prostych ludzi obowiązują. Do takich należy czwarte przykazanie. Więc ten człowiek doskonały nie pomyślał, że uzbrajał syna przeciw ojcu? że jakikolwiek był ten ojciec, to jeden był zawsze, który przeciw niemu ręki podnieść nie miał prawa, a tym jednym był jego syn? Interes Rosji dobrze pojęty, mógł potrzebować śmierci cesarza Pawła, a czy dlatego każde ludzkie sumienie nie wzdyga się na synów, którzy wiedzieli o zamachu, choćby na jego wolność tylko, nie na życie? Idealny Poza jednak chce, żeby idealny Don Carlos zrobił to, co byłoby (zdradą kraju jeszcze powtarzam i) jeżeli nie ojcobójstwem, to w każdym razie targnięciem się na ojca. Czy i na to pozwala sumienie „*eines Weltbürgers*“ i „*Gedankenfreiheit*“? W każdym razie, gdyby Filip II w swojej rozmowie z Pozą w trzecim akcie był wiedział co Poza robi, mógłby być zbijać go i tym jeszcze argumentem, i jego własnym przykładem mu dowieść, że gdzie *die Gedankenfreiheit* chce sama być miarą tego co złe a co dobre, tam, taksamo jak kiedy tą miarą chce być despotyczna wola je-

dnego człowieka, wedle słów pewnego niemieckiego poety Schillera „*nichts Heiliges ist mehr*“ i „*es lösen sich alle Bande frommer Scheu.*“

Że Pozy stanowisko patryotyczne i moralne jest bardzo niepewne i niejasne, dowodzi to, że Carlosowi każe stawać na czele tych, którzy podnieśli broń (choćby najsluszniej) przeciw Hiszpanii, że ją każe podnosić synowi przeciw ojcu. Młodość, gorące przywiązanie do swoich zasad i idei, mogły Schillera zaślepić tak, iż tego nie dostrzegł, choć sam z pewnością pełen był najszlachetniejszego i uczucia patryotycznego i zmysłu moralnego: wyrozumieć i wytłumaczyć go można. Ale wyrozumienie nie powinno prowadzić do zaślepienia, a tłumacząc i uniewinniając, można przecież i należy wiedzieć, że Poza nie jest tym moralnym ideałem, tym bohaterem cnoty, tym wzorem honoru i doskonałości, jakim się wydaje, za jaki go ludzie biorą.

W scenach po śmierci Pozy dwie uwagi. Jedną, że Król w swoim wzruszeniu chyba zanadto wpada w nieprzytomność, kiedy zrywa z siebie królewskie oznaki i każe niemi przyodziać Infanta, i kiedy indleje. Zachowanie Grandów, pokorne i posłuszne, nie usprawiedliwia takiej sceny, a rozruch na ulicach, kiedy się lud dowiedział o uwięzieniu Carlosa, nie jest rzeczą, któraby Filipa mogła tak wstrząsnąć. Druga uwaga dotyczy się jego sceny z Inkwizytorem. Tę liczyć można do najwspanialszych i najbardziej dramatycznych w całej sztuce. Ten mocarz upokorzony i ugięty pod ręką tej tajemniczej potęgi, ten starzec i ten Filip II, który sam sobie wydaje się dzieckiem w porównaniu z tą siłą i z tą wolą, to jest nie mówiąc już o sprawie która się rozstrzyga, tragiczne i w najwyższym stylu wykonane. Ale uznając to, i uznając że zgodne zupełnie ze stanowiskiem i zamiarem Schillera, trzeba przecież dodać, że z historyczną prawdą niezgodne. Z tej sceny wynosi się wrażenie, że przyczyną i źródłem despotyzmu, jego podstawą, jest Kościół. Sam Filip ma ludzką duszę, byłby innym jak jest, gdyby w innych zasadach chowany; i teraz jeszcze możeby syna na śmierć nie skazał, gdyby nie kardynał. Jego okrucieństwa nie są tyle jego winą, ile winą jego Kościoła. Wyobrażenie zgodne z protestancką tradycją niemiecką i z filozoficznym kierun-

kiem XVIII wieku, i temi wytlómaczyć się dające, ale wyobrażenie fałszywe. Nie wdając się w kwestyę samą i ograniczając się tylko do tego szczególnego przypadku, trzeba przypomnieć, że Filip II nie był bynajmniej takim potulnym sługą Kościoła, takim posłusznym narzędziem, jak go Schiller przedstawia. Posuwający swoją wiarę i pobożność do dewocyi. Filip w sprawach swego państwa władzy kościelnej się nie radził i nie pytał, owszem, swoją władzę, swoją monarchię uważał za zupełnie absolutną względem swoich poddanych, względem siebie samego, i względem Kościoła: i jeżeli może być że Inkwizytorom rozkazy dawał, to z pewnością od Inkwizytorów rozkazów nie przyjmował. Ci, którzy go mają za takiego wiernego sprzymierzeńca i powolnego sługę Kościoła, zapominają chyba o jego wojnie z Papieżem. On miał wiarę, on miał dewocyę, ale władzy Kościoła nad swoją władzą świecką, nad swoim interesem, nie znał i nie słuchał. On, pomimo swojej dewocyi i swojej polityki na katolickich interesach opartej, praktykował (choć może nie sformułował jej nigdy) zasadę zwierzchności państwa nad Kościołem, a gdy między jednym a drugim zaszedł spór, on tej zasady bronił aż do ostateczności, aż do zagrożenia Papieża w samym Rzymie, który byłby zdobywał i zrabował jak jego ojciec, gdyby Papież z konieczności nie był zawarł pokoju. W jednej ze swoich bitew kazał bombardować kościół który mu zawadzał, mówiąc, że tę krzywdę świętemu patronowi kościoła nagrodzi; jakoż wystawił wielki Escorial w kształcie kraty ś. Wawrzyńca. Podobnie musiał sobie mówić, że tę krzywdę Panu Bogu nagrodzi, ile razy jego polityka potrzebowała bombardować Kościół; a w jednym jak w drugim razie trzymał się maxymy Tartuffa: „*il'y a avec le ciel des accomodements.*“ Jego stosunek do Kościoła charakteryzuje ciekawie kilka słów dopisanych na liście jakimś Pereza (Ranke: *Spanische Monarchie* 223). Perez pi-sze do króla, że „nie potrzebuje innej teologii prócz „swojej własnej, tej która mu pozwala robić co uważa potrzebne.“ Król dopisuje na brzegu: „*Segun mi theologia yo entiendo lo mismo que vos,*“ „wedle mojej teologii myślę tak samo jak ty.“ To wszystko dowodzi, że jeżeli nie lubił żeby jego poddani mieli *Gedankenfreiheit* wobec niego, to sam

miał jej naprzeciw Kościoła dosyć, i że nie jest słusznie ani historycznie prawdziwie zwać winę jego krwawej srogości na jego mniemaną zależność od Kościoła. A co się tyczy Inkwizycyi hiszpańskiej, Schiller zapewne nie wiedział (bo protestantów zawsze, a katolików często tak uczą, iżby tego nie wiedzieli), że Rzym protestował przeciw niej zawsze, że ją potępiał stale i energicznie; ale choć Schiller nie wiedział, to niemniej jest prawdą, że ona była raczej urzędem świeckim, policyjnym, jak sławne petersburskie *Trzecie Odzielenie*, aniżeli instytucją kościelną.

Ostatecznie najlepszym może sądem o Don Carlosie byłoby to, co Schiller sam napisał w tych listach, któremi go objaśniał i bronił:

„Nie sztucznymi wytworami teoretycznego rozumu, ale „praktycznymi prawami ma być kierowanem moralne działa- „nie człowieka“ — pisze Schiller w Liście XI. „Taki mo- „ralny ideał, taki wyrozumowany twór jest zawsze idea; „przez to samo że jest idea, że jako taka musi być ograni- „czoną tym widnokregiem jaki obejmuje, tem stanowiskiem „jaki zajmuje człowiek w którego umyśle się poczęła, już „przez to samo jest ona niesposobną i niezdolną do tego za- „stosowania powszechnego, do którego ją człowiek właśnie „przeznaczoną i zdolną być mniema. Dlatego, i przez to samo „tylko, musiałaby zawsze w rękach tego człowieka stać się „narzędziem nader niebezpiecznem. O ileż więcej staje się „takim przez związek i połączenie z różnemi namiętnościami „człowieka, w który to związek koniecznie wejść musi, „z żądzą władzy naprzykład, z uporem, z pychą, i podobnie. „Cel sam może być najwyższy, czysty i wolny od wszelkiej „przymieszki złego: a przecież pokaż mi tego, ktoby w wy- „konaniu zachował nietkniętą całą jego czystość i wznio- „słość, tak jak ją sobie w umyśle swoim wystawiał? Kto — „jeżeli cel ten uznał za coś istniejącego przez się, za najwyż- „sze prawo, nie byłby niechęący i nieznacznie dał się por- „wać tym celem, i w jego imię, dla niego, nie był posunął się „do wkraczania w prawa drugich, do krępowania ich wól- „ności, do despotyzmu najzupełniejszego, do samowoli nie- „ograniczonej, choć celu samego ani jego pobudek nie zmie- „nił, choć jego idea w teorii została nietkniętą, taką samą

„jak była... Dlatego właśnie wybrałem charakter wyższy nad  
 „wszelki cel osobisty, dałem mu najzupełniejsze uszanowanie  
 „dla praw drugich ludzi, dałem mu za cel wolność powszech-  
 „ną i powszechne dobro, a sądzę żem przecież nie wykro-  
 „czył przeciw doświadczeniu i prawdzie, kiedy mu na drodze  
 „do tego celu zabląkać się kazalem i do despotyzmu je do-  
 „prowadziłem. Z umysłu, z planu chciałem, żeby się zawi-  
 „kłał w te pęta, w które wpaść musi każdy, kto taką jak  
 „on idzie drogą. Cóżby mi było szkodziło wyprowadzić go  
 „szczęśliwie z tych zawikłań, a czytelnikowi, który go po-  
 „lubiał, nie zepsuć przyjemności z jaką patrzy na piękne  
 „strony tego charakteru? Ale chodziło mi o rzecz ważniej-  
 „szą i potrzebniejszą, o to żeby być zgodnym z prawdą i  
 „z naturą rzeczy, a na jego przykładzie pokazać naukę, któ-  
 „rej nigdy dosyć do serca brać nie można. Tę naukę mia-  
 „nowicie, że w moralnym porządku rzeczy na wielkie naraża  
 „się niebezpieczeństwo, kto się od wrodzonych prostych uczuć  
 „oddala a za abstrakcyą idzie i tej się trzyma; że daleko le-  
 „piej i bezpieczniej człowiekowi polegać na własnego serca  
 „uczuciach albo na wyrobionych już ustalonych pojęciach o  
 „złem i dobrem, aniżeli zaufać i powierzyć się niepewnemu  
 „kierunkowi teoretycznych niby uniwersalnych idei, które on  
 „sobie sam sztucznie utworzył. *Denn nichts führt zum Guten,  
 „was nicht natürlich ist.*“

Bardzo głęboki, bardzo mądry sąd, nie o jednym Pozie  
 tylko, ale o człowieku w ogólności: o jego naturze, o jego  
 historii. Szkoda tylko że ten sąd, który w myśli i świado-  
 mości Schillera oczywiście był, przez jego dzieło nie mówi,  
 poznać i zrozumieć się nie daje. Kiedy Schiller tak Pozę  
 pojmował i sądził, to powinien był przez kogobądź w dra-  
 macie samym powiedzieć to, co mówi w tym komentarzu.

A nie w rzeczach moralnych tylko, nietylko o Pozie,  
 ale prawda i w rzeczach estetycznych także, w rzeczach  
 sztuki, że to tylko do dobrego końca prowadzić może, co  
 naturalne i naturalnie powstało, a wskutku tego prawda ta  
 stosuje się i do *Don Carlosa*. Nie jest on broń Boże „*eine  
 „gekünstelte Geburt der theoretischen Vernunft,*“ ale zanadto  
 powierzył się „*der Leitung universeller Vernunftideen*“ i dla-  
 tego nie jest tak pięknym jak być mógł. *Nichts führt zum*



*Guten was nicht natürlich ist* — to prawda w sztuce jak w życiu. A właśnie jest *natürlich*, żeby poezya (jakiegokolwiek rodzaju) rodziła się na podstawie wrażeń, z uczucia i wyobraźni, a nie na podstawie filozoficznych lub politycznych lub innych teorematów. Wielki poeta może i na tej drodze tworzyć rzeczy piękne i wielkie, doskonałych nie stworzy. Dlatego poezya Krasieńskiego jest i będzie zawsze mniej piękną niż *Pan Tadeusz*. U Schillera abstrakcyja, *die universellen Vernunftideen*, grają przy tworzeniu prawie zawsze rolę wielką — zbyt wielką. *Natürlich* byłoby (przy *Don Carlosie*), gdyby ten poeta był w swojej wyobraźni zobaczył postać ponurą Filipa i smutną twarz jego syna, gdyby był uczył całe piekło ich wzajemnego stosunku, gdyby ujrzał także ich świat otaczający ze wszystkim, z Inkwizycją i z powstaniem Niderlandów; i gdyby te stosunki tylko, te uczucia, te postacie, był w swój dramat wprowadził i o nich tylko myślał. On wprowadził *eine Vernunftidee*, i musiał do niej wszystko stósować i naciągać, dla niej wszystko poświęcać, ona stała się rzeczą główną, ona „miała być dowiedzioną.“ Dowiedzioną nie została, a swobodny, naturalny bieg tragicznych zdarzeń i ruch tragicznych postaci pokrzyżowała i skrępowała. Gdyby zaś Schiller był tworzył inaczej, naturalnie, tak jak każe natura poezyi, wyobraźnią i uczuciem a nie dodaną do nich abstrakcyjną ideą, to ta idea, ta prawda, byłaby z jego dzieła wyszła sama i może wyraźniej, tryumfalniej niż teraz, kiedy była założeniem i celem. Dowodem Egmont. Göthe z pewnością nie miał żadnej uniwersalnej idei kiedy go pisał. Göthe myślał tylko, że groźny był Alba i krwawe jego rządy, że nieszczęśliwy ale wzniosły był ten lud, który się bronił; że piękny i porywający był człowiek który za swoją sprawę zginął, a mądry ten milczący co ją zbawił — i na tej podstawie, na tem wrażeniu oparł Egmonta; począł go z wrażenia w wyobraźni, nie z teorematu *in der Vernunft*. A jednak czy ta prawda, czy ta idea nie mówi z Egmonta tak wyraźnie, może wyraźniej niż z Carlosa, choć o niej tam nikt nie mówi? Ta prawda, ta idea, jest tu i tam ta sama, tylko metoda jest inna. Egmont pokazuje, co o tych sprawach i ludziach, o wolności i ucisku, o Filipie, o Albie i o sobie, o Hiszpanii i o pro-

wineyach, myślał rozum polityczny Małgorzaty, rozum i patriotyzm Wilhelma, fanatyzm Alby, bohaterstwo i dobroduszość Egmonta, zmysł powszechny i uczucie ludu. Göthe pokazuje, co oni sami o tej sprawie myśleli i jak w niej czuli — Schiller pokazuje to, co o niej myślał on sam i jego pokolenie. Który sposób robi większe wrażenie? to zależy od osobistego uczucia i natury każdego; ale że Carlos robilby go może więcej niż robi dziś, gdyby był więcej myślał o ludziach a mniej o ideach, to podobno prawda. A w każdym razie sprawom podobnym do sprawy Niderlandów życzyć trzeba, żeby miały zawsze takich jak Egmont i jak księżę Oranii, a żeby je Bóg bronił od takich obrońców jak Poza.

A teraz czy to wszystko Don Carlosowi może zaszkodzić i zmienić jego sławę wśród tragedyi tego świata? Ująć? zapewne jest w tem pewna ujmą, jeżeli się mu wykaże wiele i znacznych błędów. Ale jego sławie i znaczeniu szkodzić to nie może ani ich zmienić, bo nikt nie ujmie mu tego co mu Schiller dał; nie nie zgasi poetycznego technienia jego zapala, nie zmieni ponurej tragicznej grozy tych stosunków, tych cierpień i nieszczęść; nie nie zatrze tragicznej fizyognomii Króla ani smutnego poetycznego wdzięku jego żony; nie nie wyziębli tego uczucia, jakie jest w słowach Carlosa i Pozy — a od tego wszystkiego zawsze rozchodzić i udzielać się będzie i zapala i współuczucie i podziwienie. Na to żadna krytyka ze swoim badaniem i z całą swoją słusnością nie poradzi, nie może i nie powinna poradzić. Ona powie swoje, i to będzie prawdą; ale nie tknie tej drugiej prawdy, którą uczucie ludzkie od stu lat już stwierdza, że w historyi tragedyi mało jest dzieł tak szlachetnych, tak wzruszających jak *Don Carlos*. A choć się pokazało z czasem, że kochanka młodości nie była tak idealnie piękną i doskonałą, jak się wtedy zdawało, to przecież oczy już nie zakochane widzą w niej tyle szlachetności i wdzięku, że człowiek nie wstydzi się tej dawnej miłości, ale się nią chlubi, i jak Poza o życiu, mimo wszystkich jego smutków, mówi o Don Carlosie mimo jego usterków — *ist doch schön!*

(Dalszy ciąg nastąpi).

*St. Tarnowski.*

# O DRAMATACH SCHILLERA.



## Wallenstein.

(Dokończenie).

Od pierwszej sceny *Śmierci* nie ma się chwili wypoczynku, nie ma się chwili wytchnienia w tragicznej, coraz tragiczniejszej sytuacji i wrażeniu. Wallenstein nie wie jeszcze o tem, co wie Octavio i co wiedzą Szwedzi: spokojnie oddaje się z astrologiem obserwacji ciał niebieskich, które stoją szczęśliwie i wróżą mu dobrze. Pukanie do drzwi — teraz, tu, gdzie mu przeszkadzać niewolno? To Terzky i fatalna wiadomość, Sesina złapany, papiery przejęte! I sprawa rozstrzygnięta: człowiek źle myślał, źle chciał, skutek tych myśli i chęci zmusza go źle działać. Daremnie Wallenstein próbuje sam siebie łudzić; wmawiać w siebie i w drugich, że przejęte papiery kompromitują tylko jego przyjaciół, jego pisma tam niema: on silny, on na czele wojska może jeszcze na cesarzu zgodę wymusić. Illo i Terzky dowiodą mu łatwo, że u cesarza jest zgubiony. Szwedzi mają wierzyć, że w tych papierach jego słowo, a cesarz nie, a jego nieprzyjaciele w Wiedniu nie? Wojsko dziś wierne czy będzie niem jutro, jak się pokaże, że cesarz ma go za nieprzyjaciela? Sesina wyzna wszystko żeby siebie ocalić; nie ma odwrotu, trzeba iść naprzód: upokorzenie samo, przeproszenie, nie poprawiłoby nic, przypisanoby je słabości a nie dobrej woli. I to wszystko prawda: „*verflucht wer mit dem Teufel spielt,*“ mówi Wal-

lenstein; podał złemu jeden palec, a pochwycony jest cały, i musi robić to, o czem tylko marzył, niewinnie, jak mu się zdawało.

„Sollt' ich's nun im Ernst erfüllen müssen  
Wei ich zu frei gescherzt mit dem Gedanken!“

A Szwed już korzysta z chwili, już czyha, już jest w obozie; przyjechał po ostateczne zawarcie i podpisanie układów! Wallenstein nie ma wyboru ani odwrotu, przyjąć go musi.

Ten monolog, w którym on w ostatniej chwili swojej uczciwości i niesplamionego jeszcze honoru, sam przed sobą protestuje, że tego nie chciał, rozważa skutki swego kroku. („*Du willst die Macht die ruhig thronende erschüttern*“), wyznaje sobie, że uratować cześć i stanowiska już nie może, — to jest jedna z wielkich piękności tego dramatu i poezyi całego świata. Dlaczego ten Wallenstein jest, pomimo tego co robi, sympatyczny? On robi gorzej daleko niż Cezar, kiedy przechodził Rubikon; tamten miał tę wymówkę, że szedł ratować Rzym od anarchii, zatem od zguby, i tamten nie był w zмовie z nieprzyjacielem i jego wojsk nie prowadził na swoich. Koriolan kiedy się mścił i z Wolskami szedł na Rzym, miał przynajmniej wymówkę ciężkiej krzywdy; gdyby po Ratysbonie, obrażony i skrzywdzony Wallenstein w pasy był poszedł do Szwedów, byłby mniej winnym jak dziś, kiedy zdradza tylko dlatego, że mu się chciało być królem czeskim. A przecież jest szlachetny, przecież więcej się go żałuje niż potępia, dlaczego? Dlatego właśnie że nie chciał, dlatego że

Beim grossen Gott des Himmels, es war nicht  
Mein Ernst —

dlatego że nie miał zdradzieckiej natury, ani zdradzieckiego zamiaru

„wär' ich, wofür ich gelte, ein Verräther  
Ich hätte mir den guten Schein gespart —

że u niego „*Kühn war das Wort, weil es die That nicht war*“ — i ta lepsza natura pociągnięta mimowowoli do czynów siebie niegodnych, to sprawia, że Wallenstein jest sym-

patyczny. Ta konieczność zaś, ta fatalna konsekwencya zlego, która go zmusza iść dalej wbrew sumienia i honoru, a z żalem i zgryzotą, to jest co go robi tak tragicznym, i to jest ta głęboka mądra prawda postaci i dramatu. Chciałoby się wiedzieć, u nas właśnie, gdzie ten hetman zbuntowany powtarzał się tyle razy w historii, czy Lubomirski naprzykład zanim swój rokosz podniósł, kiedy go Austria ludziła nadzieją korony, czy miał jaką chwilę takiej z sobą samym szczerości i żalu, czy miał taką naturę szlachetną, jaką tu Schiller dał Wallensteinowi, który robi wrażenie niezmiernie przejmujące, kiedy kazawszy już zawołać szwedzkiego pułkownika, patrzy na drzwi swego pokoju i mówi:

Noch ist sie rein — noch! das Verbrechen kam  
Nicht über diese Schwelle noch — So schmal ist  
Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!

Czemu pozwala, żeby występek przeszedł jego próg? czemu, jeżeli ma świadomość i zgryzotę, nie zostanie nieskażonym? Toby mógł jeszcze, ten wybór ma: złożyć dowództwo, odstąpić, a nie splamić się. Tak, toby mógł, ale tego on nie chce. „*Verflucht wer mit dem Teufel spielt,*“ a kłatwą jest nie złych czynów tylko, ale i zlej myśli nie odpartej, zlej chęci nie przewyciężonej, „*dass sie fortzeugend Böses muss gebären*“ — i szwedzki pełnomocnik przestępuje próg księcia Friedlandu.

I znowu wspaniała scena. Wszystkie pozory siły i dyktowania warunków, cała duma hetmańska i książęca postawa na nie, Wallenstein jest w ręku Szweda, jest od niego słabszy. Jak tylko nie chce wyrzec się pokusy i odstąpić, pokusa panuje nad nim. Wczoraj jeszcze on był silniejszy, był Szwedom potrzebny, mógł dyktować warunki; dziś, kiedy Sesina wzięty, on potrzebuje Szwedów a nie oni jego, i ich warunki przyjmować musi. Bardzo mądrze, i z zupełnem prawem korzysta szwedzki pułkownik ze swego szczęśliwego położenia, a Wallenstein zanim jeszcze swój zły czyn spełnił, już zbiera zadatek jego owoców, pierwsze upokorzenie od tego nieprzyjaciela, z którym się wdał, a który przemawia do niego w całych pozorach uszanowania, jak pan, i jak

człowiek niezwywy do takiego któremu nie wierzy. I znowu przypomina się historia polska, Targowiczanie i ich stanowisko w Petersburgu.

I jeszcze ostatnia, tragiczna chwila wahania

Wie war's mit jenem königlichen Bourbon,  
Der seines Volkes Feinde sich verkaufte  
Und Wunden schlug dem eignen Vaterland?  
Fluch war sein Lohn, der Menschen Abscheu rächte  
Die unnatürlich frevelhafte That.

Wspomnienie niezmiernie trafne o człowieku wzgardzonym przez całą Europę za postępek takisam, i wzgardzonym słusznie, bo

Die Treue, sag' ich euch,  
Ist jedem Menschen, wie der nächste Blutsfreund,  
Als ihren Rächer fühlt er sich geboren.

Jeszcze się zdaje, że może Wallenstein paktu nie podpisze, że zwycięży szatańską pokusę; w tem, na ważącą się szalę jego postanowień rzuca swoje słowo — Gräfin Terzky<sup>1)</sup>.

Czy ona jest taka szatańska, przewrotna i zła? czy zbrodnicza nieludzka natura, jak Lady Macbeth, przebiegła i udająca jak Elżbieta, bezczelnie zła jak Katarzyna? Bynajmniej. Jeżeli gdzie, to w *Wallensteinie* ma Schiller tę miarę i tę mądrość, że natur i zamiarów ludzkich nie robi gorszemi niż koniecznie potrzeba, że tragiczność mieści właśnie we wpływie i działaniu złego na natury szlachetne. Gräfin Terzky jest w rozmiarach swojej natury kobiecej nie więcej zła jak Wallenstein, i do niego podobna ambicyą i dumą, tylko temperament ma inny, o ile on ociągający się i po-

<sup>1)</sup> Marya Magdalena Lobkowitz, hrabina Trzka, była wedle zeznań współczesnych i nowszych badań, nieledwie głową spisku zawartego między generałami Wallensteina a Szwedami. Umarła przed jego śmiercią; siostrą jego zrobił ją Schiller, który zresztą jej (jak innych osób) charakter i rolę odgadł tak szczęśliwie, że zgadza się niemal we wszystkim ze świadectwami współczesnemi.

wolny, chętnie unikający ostateczności, o tyle ona namiętna, gwałowna, gotowa zawsze wszystko na jedną kartę postawić. Kobieta przytem, do swoich bardzo a do Wallensteina fanatycznie przywiązana, zdaje się, że przywiązana także do niższego od siebie męża, ona nie wychodzi ze swojej roli kobiecej, ona dość dobrze słucha i ulega, ona nie ma pretensyi rządzić, bo wie, żeby jej Wallenstein rządzić nie pozwolił, ale ma pasyę mieszać się do rządów i do polityki, lubi tajemnicę i intrygę: nie ma wyjątkowej zdolności Elżbiety lub Katarzyny, ale ma i rozum, i energię i jak zwykle kobiety więcej politycznej namiętności niż politycznego zmysłu. Ona jest jedyną może w poezyi kobietą, jakich w życiu było wiele w nowszych wiekach, kobietą w prywatnem życiu, a kobietą polityczną. Ona jest bardzo podobną do tych namiętnych, odważnych, rozumnych i intrygujących pań, których nie było może między Niemkami XVII wieku, ale których we Francyi, we Frondzie, było wiele. Pani Longueville i pani Chevreuse i księżna Palatynowa, wszystko to (choć Schiller o nich zapewne nie myślał) swojemi losami nie tak tragiczne, ale swoją naturą takie jak Gräfin Terzky. Od naszej Maryi Kazimiery i lepsza, i mądrzejsza, i większa, byłaby do naszej Maryi Ludwika dość podobna tęgością swego charakteru, popędliwością swego temperamentu i zmysłem intrygi. Z tą różnicą, że Marya Ludwika miała grunt wiary i bojaźni Boga i mogła się na śmierć zamartwić, ale nie rozmyślnie odebrać sobie życie.

Nie mądrzejszego, nie bardziej po kobiecemu zręcznego i przebiegłego, jak sposoby i racye, któremi Gräfin Terzky kusi Wallensteina do podpisania fatalnego paktu. Trafia do męskiego charakteru, do jego uczucia wielkiego człowieka, który w stanowczej chwili cofać się nie powinien; z ironią delikatną, a cienką i ostrą jak brzytwa, tłumaczy mu, że jeżeli chce, może się jeszcze cofnąć „*auch die Tugend hat ihre Helden, wie der Ruhm, das Glück*“ i on może bezpiecznie, jeżeli się Cesarzowi podda i zgodzi, „*nichts mehr zu gelten, zu bedeuten*“ — *ein grosser Prinz bis an sein Ende — scheinen*.“ Zachwiała go, ale go nie zwyciężyła. Dopiero kiedy trafiła do jego lepszych uczuć, do jego dobrej wiary i czci, kiedy te otumanila, tłumacząc, że on się

tylko broni, bo Cesarz pierwszy podejrzycić go zaczął; że zaufania nie zdradza, bo nie ufano mu nigdy, tylko się go obawiano, dopiero rozbroiwszy sofizmami jego sumienie, które łatwo i chętnie rozbroić się samo dawało, dopiero znalazła drogę do jego woli i wygrała! Wallenstein każe wołać Wrangla, rzecz skończona, złe się stało. A przepysznie kończy się przepyszna scena i cały ten akt: Illo i Terzky i Hrabina cieszą się, że postawili na swoim i widzą już koronę; Wallenstein mędrszy, sądzi swój krok głębiej, i rzuca złowrogię a prawdziwe światło na jego skutki, kiedy mówi

Frohlocke nicht!

Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte  
Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte.  
Den Samen legen wir in ihre Hände,  
Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende.

Jede Unthat

Trägt ihren eignen Racheengel schon,  
Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen.

Zaślepiiony w swojej przyjaźni, w wierze w swoją gwiazdę, Wallenstein wyprawia sam Octavia z częścią wojska z obozu (*Du übernimmst die spanischen Regimenten* etc. akt II, se. I) — i to, ta mała scena, posuwa rzecz naprzód, pcha Wallensteina do zguby; tragiczne jest choćby samem milezieniem Octavia, który po raz ostatni, ale tym razem stanowczo zdradza zaufanie, oszukuje. Max zostaje — *Diesen da behalt' ich hier* — i zaczyna się rozmowa, w której młody fanatyk przejrzał, musi sądzić i potępiać a nie może przestać kochać; chciałby mózdz dalej czcić i wielbić i błaga, a stary i mędrszy tłómaczy się, i czuje że wytłómaczyć nie może. A jeżeli Max jest śliczny w swoim cierpieniu, w upadku swojej wiary i swoich nadziei, w czystości swoich uczuć a natarczywości swoich prośb gorących, to chyba jeszcze piękniejszy jest Wallenstein w swojej łagodności, w swoim zrozumieniu jego uczucia, w swoim zdziwieniu i żalu, że go potępia ten, który mu wierzył ślepo a kochał najbardziej, którego on także — jego jednego — kochał naprawdę i wię-



cej niż sam wiedział. Ten zrywający się stosunek czulej przyjaźni dwóch męskich serc, z których jedno ma zapal i uwielbienie, a drugie ojcowską jakąś czułość i upodobanie w szlachetności drugiego, to jest i sytuacja bardzo piękna, wzruszająca a nie zużyta, i scena wykonana cudownie. Wallenstein nie z wyrachowania tylko, nie z podstępów teraz dopiero wtajemnicza Maxa w swoje zamiary i czyny — on mu dotąd nie mówił, bo mu naprawdę chciał walki oszczędzić, nie chciał go dręczyć

Der Jugend glückliches Gefühl ergreift  
 Das Rechte leicht, und eine Freude ist's,  
 Das eigne Urtheil prüfend auszuüben,  
 Wo das Exempel rein zu lösen ist.  
 Doch, wo von zwei gewissen Uebeln eins  
 Ergriffen werden muss, wo sich das Herz  
 Nicht ganz zurückbringt aus dem Streit der Pflichten,  
 Da ist es Wohlthat, keine Wahl zu haben,  
 Und eine Gunst ist die Nothwendigkeit.

Może i dlatego milczał, że się bał Maxa i sądu jego prawego sumienia. Dziś już milczeć nie może, prawdę wyznaje, a sąd ten słyszy surowszy niż się spodziewał

Me'n General! — Du machst mich heute mündig.  
 Denn bis auf diesen Tag war mir's erspart  
 Den Weg mir selbst zu finden und die Richtung.  
 Dir folgt' ich unbedingt. Auf dich nur brauchst' ich  
 Zu sehn' und war des rechten Pfads gewiss.  
 Zum erstenmale heut verweistest du  
 Mich an mich selbst, und zwingst mich, eine Wahl  
 Zu treffen zwischen dir und meinem Herzen.

Ten wiersz przypomina się zwykle wiele razy w życiu. Kiedy się zdarzy, że mniejszem pokaże się to, co się wielkiem zdawało; że w sercu, na którym polegało się zupełnie, znajdują się słabości; w charakterze, który się niezłomnym zdawał, jakieś pierwiastki małości choćby nieszkodliwej; kiedy człowiek się przekonał, że musi sądzić i brać *cum grano*

*salis* tych, którym pragnął bezwzględnie tylko wierzyć i ich podziwiać, zawsze staje w oczach Max, a konieczność polegania na swoim więcej niż na cudzem sumieniu i zdaniu, odzywa się w sercu słowami „*Du machst mich heute mündig.*“ Spotyka nas to nieraz, spotyka nie od starszych tylko, ale i od rówieśników, spotyka w młodości i spotyka do śmierci; zwykle im dłużej się żyje, im więcej życie porywa ludzi w swoje zębate koła, tem częściej doznaje się tego wrażenia, a zawsze z tamsamym smutkiem, z tamsamem rozdarciem. Szczęśliwy ten, komu Bóg zostawi długo, jak najdłużej, bodaj jeden wielki umysł i bodaj jedno wielkie serce, jednego człowieka wyższego niż sam, przy którym może zawsze czuć się małoletnim choć pod siwym włosiem; o którym może sobie śmiało i z czystym sumieniem mówić: *auf ihn nur brauch ich zu sehen, und bin des rechten Pfad's gewiss.*

A jak pięknie, jak trafnie biedny Max zbija Wallensteina i dowodzi mu, że to nie wojna ale zdrada! To straszne słowo, prawdziwe, pada nareszcie z tych ust najczystszych, i pada daremnie. Wallenstein, który przy swoim zostać chce, tumani sam siebie prawdą, która jest wielka i wspaniale wypowiedziana, ale której on w tym razie sofistycznie nadużywa

Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort,  
 Das schwer sich handhabt, wie des Messers Schneide;  
 Aus ihrem heissen Kopfe nimmt sie keck  
 Der Dinge Mass, die nur sich selber richten.  
 Gleich heisst ihr alles schändlich oder würdig,  
 Böses oder gut — und was die Einbildung  
 Phantastisch schleppt in diesen dunkeln Namen,  
 Das bürdet sie den Sachen auf und Wesen.  
 Eng ist die Welt, und das Gehirn ist weit.  
 Leicht bei einander wohnen die Gedanken,  
 Doch hart im Raume stossen sich die Sachen;

Ofiarę Maxa, ten pomysł żeby jeszcze teraz zrobić to, co powinno być zrobionem być dawno, co prawy głos czei i wiary wskazuje, pojechać do Cesarza albo choćby i ustąpić; Wal-

lenstein odrzuca, i czując że przechodzi Rubikon, rzuca się śmiało w jego fatalne nurty

— Ergib dich drein. Wir handeln, wie wir müssen.  
 So lass uns das Nothwendige mit Würde,  
 Mit festem Schritte thun. — Was thu' ich Schlimmres  
 Als jener Cäsar that, dess Nahme noch  
 Bis heut das Höchste in der Welt benennet?  
 Er führte wider Rom die Legionen,  
 Die Rom ihm zur Beschützung anvertaut.  
 Warf er das Schwert von sich, er war verloren,  
 Wie ich es wär', wenn ich entwaffnete.  
 Ich spüre was in mir von seinem Geist.  
 Gib mir sein Glück! Das andre will ich tragen.

Rozeszli się; widzieć się jeszcze będą, ale zejść się już nie mogą, a w pierwszej chwili po złym czynie spada na Wallensteina znowu kara, odstąpienie tego, na którego najbardziej liczył; potępienie od tego, którego najbardziej kochał. Jego pycha może udawać że mu to obojętne i nie szkodzi, ale na dnie sumienia musi zostać pytanie, czem on być musi i co musiał zrobić, jeżeli go najlepsi opuszczają.

Ci gorsi. te grubsze natury, które przy nim zostają, widzą przecież jaśniej od niego, mają instykt i rozsądek, który jemu odjęła wiara w gwiazdy, na którym często zbywa ludziom wielkim w chwilach stanowczych i w jakichś szczegółach napozór małych, które ich potem gubią. Ten głęboki znawca ludzi wierzy zupełnie w Octavia: tak wierzył Cezar w Brutusa. Same ich zalety, sama strona ludzka i piękna w ich naturze, obraca się przeciw nim i przyczynia się do ich zguby. Ale ta ufność i łatwowierność Wallensteina, ta jego wierność w przyjaźni, kiedy już raz ma kogo za przyjaciela, to jest rys ładny i sympatyczny, jeden z tych, dla których się go lubi i żałuje, a jego opowiadanie o śnie przed bitwą pod Lützen, jest nie tylko potrzebną charakterystyką jego wiary w przeznaczenie, ale jest jedną z bardzo pięknych teatralnych narracyj.

A tymczasem z każdą sceną zawodzi jakaś rachuba, opuszcza jakiś korpus, zbliża się powoli mierzonym krokiem,

ale niepowstrzymana i nieodwrócona zguba. Octavio wyjeżdża, ale czasu nie traci. Jeden po drugim z tych, co po pijanemu podpisali deklarację, wytrzcźwiony, oświecony przez Octavia, miarkuje co zrobił i ucieka chyłkiem ze swoim wojskiem. Doskonały i wierny swojej naturze tępej i grubej jest Isolani, kiedy do wierności Cesarzowi wraca. Przy Wallensteinie zostaje tylko Buttler, przyszły sprawca jego śmierci. Czy było zupełnie godnem Wallensteina, kiedy ten Buttler prosił o tytuł hrabski, pochlebiać mu w oczy a za plecami wyśmiewać go przed Cesarzem i pisać żeby mu tytułu odmówiono? Octavio tłómaczy to w ten sposób, że Wallenstein chciał Buttlera do siebie przywiązać a do cesarza go zrazić. Ale taki niski pomysł, wierzmy, że wyszedł z głowy Illa lub Terzkiego, jak pomysł sfalszowanego aktu, a że Wallenstein nie raczył o nim wiedzieć. To jedna rzecz, która do jego wielkości niezupełnie przystaje. Jakkolwiekbaż wydała skutek, Buttler zostaje.

Patetyczna scena między ojcem a synem, w której Max sądzi ojca jak przed chwilą sądził Wallensteina, w której ukazuje się już zmienionym zupełnie, już cały jego świat runął i on w rozpaczyci chce tylko jeszcze Teklę pożegnać na wieki, a wie że wyrzec się jej musi, bo do złego skusić się nie da; scena obustronnego żalu i wyrzutu, zakończona serdecznem przyjacielskiem uściśnieniem, smutnem dla nich, bo czują oba, że tak jak byli, tak z sobą nie będą już nigdy; smutniejszym dla czytelnika, który wie, że to ich ostatnie uściśnienie; i drugi akt się kończy, akcja, która dotąd zmierziała do przesilenia, teraz się przesili.

I teraz wali się wszystko jedno po drugim, zawód po zawodzie, a klęska po klęsce biją w Wallensteina jak pioruny w dąb; wszystkie rachuby i kombinacye zawodzą, cała budowa jego planów trzaska i zapada się jak w trzęsieniu ziemi, jak zuchwała wieża Babel spiętrzona w niebo a w jednej chwili rozsypana w gruzy. Takiego nawału i takiego stopniowania przeciwności, takiego upadku człowieka ze szczytu potęgi w czasie tak krótkim, niema chyba w teatrze nowoczesnym. Wspaniały upadek Wolseya w *Henryku VIII* Szekspira, jest naprzód epizodem tylko, a potem nie jest skutkiem tyłu i tak wielkich przyczyn, ani tak tragicznego

zbiegu wszystkich przeciwności naraz. Są rzeczy, z którymi niczego na świecie porównywać nie można; jedną z takich jest Edyp Sofoklesa, kiedy jedno po drugim spada na niego odkrycie jego nieszczęścia. Ale bez porównania można powiedzieć, że te przeciwności, które spadają na Wallensteina w trzecim akcie, jako wrażenie tragiczne i jako niewstrzymany postęp, jako powódź nieszczęścia, która rośnie, wzbiera, przybliża się i zatapia, że to zasługuje na epitet jeden z najrzadszych na świecie, to jest wielkie. Wielkie samo przez się, przez prawdę i grozę konsekwencyi złego, i wielkie przez Wallensteina samego. Taki jak on tutaj, mógł i musiał być jeden tylko, Napoleon po Lipsku, Napoleon przed Fontainebleau, kiedy zdradzony, opuszczony, zwyciężony „*ein entlaubter Stamm*“ rwał się jeszcze jak zraniony lew i czuł, że „*innen im Marke lebt die schaffende Gewalt die sproszend eine Welt aus sich geboren.*“ On tak musiał czuć, tak musiał obnażoną głowę stawiać przeciw piorunom, i mieć może pewną rozkosz w tej walce; w tem pytaniu, „co mocniejsze, co twardsze, pioruny czy ja?“ A kiedy się zwyciężonym widział, kiedy podpisywał abdykację albo schodził z pola bitwy pod Waterloo, musiał być tak ponurym i milczącym, jak Wallenstein, kiedy po ostatniej próbie, wojska przy sobie zatrzymać nie zdołał; kiedy mu się wszystko z rąk a ziemia z pod nóg wysunęła. Tragiczniejszego jak trzeci akt *Wallensteina* niema nie w dramacie świata, i może niema nie wspanialszego; są tylko rzeczy równe, choć inne, piękniejszych niema.

Jak pierwszy powiew wiatru przed burzą, jak w muzyce czasem kilka cichych a złowrogich akordów przed czymś wstrząsającym a rozdzierającym, tak tu przed tragicznymi zdarzeniami idą złe przeczucia i smutne wrażenia kobiet. To Gräfin Terzky, która zawsze w swojej myśli przywiązania Piccolominich do sprawy Wallensteina przez Teklę, odsłania prawdę Tekli — a Tekla ugodzona w samo serce, widzi tę prawdę lepiej, całkowicie, niż ona; widzi, że to nieszczęście, ruina, Bóg wie co w przyszłości; widzi, że Max Wallensteina odstąpić musi; widzi, że jakkolwiek skończy się to dla ojca, dla matki skończy się śmiercią, a dla niej życiem smutniejszym od śmierci.

To księżna sama, która nie wie, ale tak wszystko przeczuwa trafnie, że jej prawdy odkryć nie śmia, a ta prawda, którą oni wiedzą, to tylko mała, maleńka część tej, która już jest i za chwilę na nich spadnie.

Wallenstein wrócił do równowagi, opanował walki i wyrzuty sumienia; powrotu niema, za siebie patrzeć próżno, patrzy przed siebie, gdzie ukazują się pomyślne nadzieje. Jego sprawa nie stoi tak źle: lada chwila przypędzi goniec z wieścią, że Szwedzi dostali się do Pragi, i on pociągnie do swojej przyszłej stolicy. Wiernych ma przy sobie wielu. Sam Buttler, ten Buttler, od którego odpychał go zawsze jakiś wstręt, jakiś niewytłomaczony strach, tensam z własnego popędu oświadczył się za nim, i siebie i swój pułk oddał na jego usługi. Ten trafny instynkt, to przeczucie nieprzyjaciela, a obok niego to złudzenie i zaślepienie spowodowane obłudną zdradą Buttlera; ta ufność, z jaką Wallenstein oddaje mu się w ręce, i szlachetność, z jaką sobie wymawia, że go swoją niechęcią krzywdził; ten stosunek ofiary do mordercy, to jest mały podrzędny szczegół, ale do zupełności tragicznego wrażenia przyczynia się bardzo. Szczegółem także jest to wrażenie, z jakim Wallenstein dowiaduje się o miłości Maxa i Tekli, ale co za szczegół wspaniały ta jego rozmowa z żoną i z siostrą, w której kobiety (nawet Hrabina) bronią sprawy tej zakochanej pary, a duma mężczyzny nie pyta o lzy córki, o szczęście młodzieńca, którego kocha jak syna. Wallenstein tak się ma za coś większego od Maxa, że jego myśl o córce uważa niemal za zniewagę, ma ją za złe; a rozczulać się *wie ein weichherziger Vater* nie myśli, *Meinen Eidam will mir auf Europa's Thronen suchen* — ta córka, to także cegła w budowie jego wielkości, przez nią on swoje nowe królestwo spokrewni i sprzymierzy z odwiecznie panującymi domami. Coby dał za to w piątym akcie, po śmierci Maxa, gdyby mógł cofnąć te słowa; coby za to dał, choć nie wie o zniknięciu Tekli

Hätt' ich vorher gewusst was nun geschehen,  
Kann sein, ich hätte mich bedacht — kann sein  
Auch nicht...

On i po stracie Maxa nie wie czy byłby zdołał przemódz się, i dla niego, dla córki, swoją miłość własną poświęcić. Przecież ten żal za Maxem, to przypuszczenie tylko, że może byłby przeniósł jego nad koronę, to pozwala myśleć, że gdyby był przewidział co się stać miało, „*es hätte mir das Herz wie jetzt gesprochen.*“

Ale w tej chwili, kiedy marzy dumnie o koronie i o królewskich związkach dla córki, uderza pierwszy grom w budowę jego marzeń: pierwszy i najslabszy. Isolani zniknął, jego Kroaci odeszli. Terzky przerażony tą pierwszą defekcją, która może być przykładem i początkiem innych, nie może ukryć wzruszenia; kobiety widzą, że stało się coś złego: złego więcej; Illo przybiega i donosi, że Maradas, Esterhazy, Götz, Colalto, Kaunitz, wszysecy ze swemi siłami odstąpili, wrócili do Cesarza; sprawa zaczyna stać źle, pomiędzy wojskiem niepokój, rozruch:

Es ist ein Rennen und Zusammenlaufen  
Bei allen Truppen. Niemand weiss die Ursach.  
Geheimnissvoll mit einer finstern Stille,  
Stellt jedes Corps sich unter seine Fahnen,  
Die Tiefenbacher machen böse Mienen,  
Nur die Wallonen stehen abgesondert  
In ihrem Lager, lassen niemand zu  
Und halten sich gesetzt, so wie sie pflegen.

Wallenstein jeden spokojny, albo spokój udaje, głowy i zimnej krwi nie traci — wszysecy stracić ją mogą ale nie wódz, i z przepysznym filozoficznym spokojem daje krzyżyk na drogę Kroatowi, który *folgt dem Gott dem er sein Lebenlang am Spieltisch hat gedient*, Fortunie, a który odchodząc nie zerwał żadnego drogiego ludzkiego związku przyjaźni. Ale i taki związek zerwany. Pułk Tiefenbach wypowiada posłuszeństwo i pokazuje na to rozkaz cesarski, rozkaz, żeby nikogo nie słuchał tylko generał-lejtnanta Piccolomini! *Et tu Brute*, które teraz Wallenstein mówi, jest przepyszne. Nie jest złamany, nie jest ugięty, ale jest zraniony w serce, ugodzony w swoją wiarę, a najpiękniejszy przcz to, że się tej

łatwowierności, tej bezbronności uczciwego człowieka przeciw zdradzie nie wstydzi.

O nimmer schäm' ich dieser Schwachheit mich!  
 Religion ist in der Thiere Trieb,  
 Es trinkt der Wilde selbst nicht mit dem Opfer,  
 Dem er das Schwert will in den Busen stossen.  
 Das war kein Heldenstück, Octavio!  
 Nicht deine Klugheit siegte über meine,  
 Dein schlechtes Herz hat über mein gerades  
 Den schändlichen Triumph davon getragen.  
 Kein Schild fing deinen Mordstreich auf, du führtest  
 Ihn ruchlos auf die unbeschützte Brust,  
 Ein Kind nur bin ich gegen solche Waffen.

A swój żal po zdradzie Octawia wypowiada przed zdrajcą, pociechy szuka w wierności prawego Buttlera, tego Buttlera, który mu gotuje śmierć, który teraz zadał mu cios śmiertelny. Ten goniec z Pragi, którego Wallenstein czeka jak zbawienia, ten goniec, który ma przynieść wieści o wzięciu Pragi przez Szwedów, poczem dopiero odkryje się prawdę przed wojskiem, a olśnione tym sukcesem i siłą swego wodza, łatwiej zatrzyma się przy sobie i zaprowadzi gdzie zechce; ten goniec jest od kilku godzin, on przyniósł wieść, że Praga nie wzięta ale stracona, a zatrzymany przez warty przez Buttlera na to nasadzone, wydać musiał i swoje papiery, i te, z rąk do rąk, od żołnierza do żołnierza przechodząc, doniosły do wiadomości wojska nie tylko że Praga stracona, ale że wszystkie wojska w Budweis, Tabor, Braunau, Königgrätz, w Bernie i w Znaimie opuściły wodza, a Cesarzowi nanowo przysięgły, i że on sam, Wallenstein, wyjęty z pod prawa — *Ihr selbst mit Kinsky, Terzky, Illo, seid geüchtet.*

Jego pierwsze wrażenie jest imponujące. Pomiarkował się odrazu, w jednej chwili ocenił i zgłębił położenie, jak przystało na wielkiego człowieka, na wodza o wzroku orlim i śmiałym duchu. I prawie woli że się tak stało, że od jednego zamachu spadł na dno jak mógł najgłębiej. Przynajmniej teraz rzeczy stoją jasno, a on w tym upadku, w tej konieczności już obrony własnej, znajdzie nową siłę, nowy



popęd, nową sprężystość swego geniuszu. Te wszystkie defekty i klęski, które zmieniają zupełnie jego położenie, stanowią także i pewien odstęp czy zwrot w tym cudownym akcie. Zdaje się, że spadł już jak mógł najniżej, że wyczerpał całą miarę przeciwności, oswoił się z tą myślą, z tem nowem położeniem, i on i potrochu jego otoczenie, kiedy w drugiej połowie aktu spadnie na niego klęska nowa i ostateczna: bunt w wojsku. Ta pierwsza połowa aktu zamyka się krótką sceną między kobietami, w której księżna dowiadyje się prawdy *empört hat sich der Herzog!* — Potem zmiana dekoracji, i sytuacja nowa otwiera się tym przepysznyim monologiem, w którym Wallenstein uspokojony już zupełnie i pan siebie samego, nie myśli ani rozpaczać ani się cofać, bo czuje się sam sobą, jest tensam jaki był, a ta świadomość jego gieniuszu wyraża się u niego tak pewno i tak dumnie, takie jest w nim poczucie swojej sily, że znowu staje w oczach Napoleon. Ten, kiedy na Elbie o swoim upadku rozmyślał a o wyładowaniu we Francyi marzył, musiał to samo i taksamo zupełnie o sobie myśleć — całe jego życie na Elbie musiało być tylko rozciągniętyim na kilka miesięcy monologiem *Wallensteina*.

Akeya, która na chwilę spoczęła, podnosi się nanowo; ukazuje się jakiś promyk nadziei, może się da uchwycić. Kirysyery Maxa wysyłają deputacyę, żeby im Wallenstein szczerze powiedział, co zamyśla i co robi; najlepsze, najrozzumniejsze wojsko nie odstępkuje wodza łatwo, a jeszcze wodza, za którym przepadało zawsze. Jakim wodzem, jakim znawcą natury żołnierza okazuje się Wallenstein w tej scenie, jak ich ujmuje zaufaniem, pamięcią o każdym, jak przypomina wspólne zwycięstwa! Ale znając ich wię, że prawdy powiedzieć im nie może; nie kłamie kiedy mówi, że Szwedów chce tylko użyć za narzędzie, ale i prawdy też nie mówi, nie jest tak szczerym i otwartym jak oni, podchodzi ich. I już prawie jego dawny urok wywarł swój skutek, już ich prawie ma — gdyby nie Buttler. Ten czuwa, i bojąc się żeby Wallenstein nie pozyskał Pappenheimerów, wpada robić mu uwagi i wyrzuty — pułki Terzkego zdzierają orły cesarskie ze sztandarów — *es heiszt den Aufruhr öffentlich erklären*. Z tych słów kirysyery dowiedzieli się prawdy i

nie mówiąc jednego słowa, odchodzą — nawrócić się nie dają, ostatnia deska zbawienia uchwycić się nie dała.

To co dalej, to jest już tylko zakończeniem i uzupełnieniem tej sytuacji, tej kryzys, jaką jest akt trzeci, ale zakończeniem godnym początków i na ich wysokości. Bunt w wojsku, kirysyery chcą z bronią w ręku szukać swego pułkownika, którego myślą że Wallenstein więzi; inni strzelają do oficera, którego wysłał do nich z rozkazem; a kiedy wódz zaufany w swoją nad nimi przewagę wychodzi sam, pewien że jak zawsze tak teraz samem swoim ukazaniem się zrobi co zechce, że na jego słowo, na jego widok *kehrt der empörte Sinn Ins alte Bette des Gehorsam's wieder* — nie słuchają, i wraca przekonany że jest sam, że swoją sprawę przegrał, i nie mu nie zostało, tylko czemprędzej do Eger, bliżej Szwedów uciekać. *Die Armee hat ihn verlassen, und es ist mislungen.*

Ale w to zakończenie wplątana jest miłość Maxa do Tekli i ich pożegnanie, Walka obojga, jego kiedy nie mogąc oderwać się od wszystkiego co kocha, zdaje na jej sąd co ma robić, a prosi żeby mu kazała zrobić *nicht das Grosse nur das Menschliche* — jej, która odpowiada *Wie du dir selbst getreu bleibst bist du's mir* — te wszystkie rozpacz miłości, która się już nie waha wyznać przed całym światem, bo nie ma już nic do stracenia (*das Geheimniss ist für die Glücklichen*), ta męczarnia ostatniego pożegnania i czarna rozpacz z jaką wychodzi Max, obiecując sobie zginąć w pierwszym boju, to jest wprawdzie tylko *eine Liebesepisode*, ale jako taka, jedna z najbardziej wzruszających i patetycznych. Jednak jest w tych scenach coś, co wzrusza i rozrzewnia bardziej: przyjaźń nie jest namiętnością, nie rzadzi światem, nie zburzyła Troi, ale tu przemawia chyba rzewniej i bardziej chwytą za serce, niż niezwykła miłość. I kiedy Wallenstein Maxa prosi żeby został, kiedy się sam rozczuła, kiedy przypomina czem sobie nawzajem byli, to ta męzka czułość, ta rzewność wielkiego, silnego, niby zimnego, może przez to że tak rzadka, ale wygląda tak pięknie i tak rozbiera, że jak Max potrzebuje całej mocy duszy i całego heroizmu, żeby się nie rzucić w ramiona Wallensteina i nie zostać, tak spektator w teatrze (jeżeli

*Wallenstein* jest dobrze grany) musi się dobrze trzymać, żeby się nie dać wzruszyć i rozstroić aż do płaczu.

Na dwa ostatnie akty zostało treści mało; wszystko się stało, brak tylko końca, zabójstwa. Jednak czy kto spostrzegł się lub może spotrzedz, że akcja już skończona, że ona ustala? czy kto powie, że te akty są puste albo mniej od pierwszych zajmujące; czy wrażenie po nich mniejsze? Początek czwartego, rozmowa Buttlera z Gordonem komendantem Egry, trwa istotnie za długo, ale to jedyny moment kiedy zajęcie słabnie, bo zresztą ten akt jest cichszy, nie tak tragiczny jak trzeci, ale jak Meyerbeer w *Hugonotach* po kolosalnym chórze sprzysiężenia, umiał zrobić wrażenie miłosnym duetem, tak tu po przepychach aktu trzeciego po tem zawaleniu się świata, po tej tragedyi wielkiego człowieka, robi wrażenie nieszczęście biednej dziewczyny. Max zginął, zginął jak desperat, w pierwszej potyczce, szukał śmierci — Tekla nie dała sobie ukryć prawdy. Co śliczne, to że po tem nieszczęściu obchodzi się z nią najczulej i najdelikatniej ojciec. On rozumie najlepiej czego jej trzeba, on jej zostawia wolność, czuje że trzeba jej dać robić to, czego jej instynkt pragnie, pozwala na rozmowę ze Szwedem, liczy na jej męstwo. A w tej rozmowie, w tem męstwie i w swoim żalu, biedna Tekla działa na to współczucie, które, jak już Arystoteles mówił, tragedia powinna obudzić. Czy jej pomysł, to zniknięcie, ta ucieczka do grobu Maxa, jest dobrem zakończeniem jej roli? Są tacy, którzy je ganią. Jednak jakoś skończyć musiała; po tych wszystkich strasznych przejściach nie mogła pójść za innego, być szczęśliwą i mieć dużo dzieci. Umrzeć? jakim sposobem? Jej przecież nikt zabić nie mógł, nie miał za co. Odebrać sobie życie? naprzód byłoby tego za wiele, skoro już tak kończy Gräfin Terzky, a powtóre toby nie był koniec dla Tekli, nie w zgodzie z jej naturą, ona na to za szlachetna, za mężna i ma zawiele zmysłu moralnego. Jak Max nie skończył, tak i ona nie mogła skończyć samobójstwem. Jednak jakoś ze sceny zejść musiała. Poszła więc ślepo, nie pytając, za tem uczuciem, które każdego po stracie zawsze owładnie, za tą potrzebą, żeby być przy zwłokach, żeby być na grobie tego, kogo się straciło. Ona robi tylko to, co robi każdy z nas, kiedy chce być

nie mówiąc jednego słowa, odechodzą — nawrócić się nie dają, ostatnia deska zbawienia uchwycić się nie dała.

To co dalej, to jest już tylko zakończeniem i uzupełnieniem tej sytuacji, tej kryzys, jaką jest akt trzeci, ale zakończeniem godnym początków i na ich wysokości. Bunt w wojsku, kirysyery chcą z bronią w ręku szukać swego pułkownika, którego myślą że Wallenstein więzi; inni strzelają do oficera, którego wysłał do nich z rozkazem; a kiedy wódz zaufany w swoją nad nimi przewagę wychodzi sam, pewien że jak zawsze tak teraz samem swoim ukazaniem się zrobi co zechce, że na jego słowo, na jego widok *kehrt der empörte Sinn Ins alte Bette des Gehorsam's wieder* — nie słuchają, i wraca przekonany że jest sam, że swoją sprawę przegrał, i nie mu nie zostało, tylko czempredzej do Eger, bliżej Szwedów uciekać. *Die Armee hat ihn verlassen, und es ist mislungenen.*

Ale w to zakończenie wplątana jest miłość Maxa do Tekli i ich pożegnanie, Walka obojga, jego kiedy nie mogąc oderwać się od wszystkiego co kocha, zdaje na jej sąd co ma robić, a prosi żeby mu kazała zrobić *nicht das Grosse nur das Menschliche* — jej, która odpowiada *Wie du dir selbst getreu bleibst bist du's mir* — te wszystkie rozpacz miłości, która się już nie waha wyznać przed całym światem, bo nie ma już nic do stracenia (*das Geheimniss ist für die Glücklichen*), ta męczarnia ostatniego pożegnania i czarna rozpacz z jaką wychodzi Max, obiecując sobie zginąć w pierwszym boju, to jest wprawdzie tylko *eine Liebesepisode*, ale jako taka, jedna z najbardziej wzruszających i patetycznych. Jednak jest w tych scenach coś, co wzrusza i rozrzewnia bardziej: przyjaźń nie jest namiętnością, nie rządzi światem, nie zburzyła Troi, ale tu przemawia chyba rzewniej i bardziej chwyta za serce, niż niezwyknięta miłość. I kiedy Wallenstein Maxa prosi żeby został, kiedy się sam rozczuła, kiedy przypomina czem sobie nawzajem byli, to ta mężka czułość, ta rzewność wielkiego, silnego, niby zimnego, może przez to że tak rzadka, ale wygląda tak pięknie i tak rozbija, że jak Max potrzebuje całej mocy duszy i całego heroizmu, żeby się nie rzucić w ramiona Wallensteina i nie zostać, tak spektator w teatrze (jeżeli

*Wallenstein* jest dobrze grany) musi się dobrze trzymać, żeby się nie dać wzruszyć i rozstroić aż do płaczu.

Na dwa ostatnie akty zostało treści mało; wszystko się stało, brak tylko końca, zabójstwa. Jednak czy kto spostrzegł się lub może spotrzędz, że akcja już skończona, że ona ustala? czy kto powie, że te akty są puste albo mniej od pierwszych zajmujące; czy wrażenie po nich mniejsze? Początek czwartego, rozmowa Buttlera z Gordonem komendantem Egry, trwa istotnie zadługo, ale to jedyny moment kiedy zajęcie słabnie, bo zresztą ten akt jest cichszy, nie tak tragiczny jak trzeci, ale jak Meyerbeer w *Hugonotach* po kolosalnym chórze sprzysiężenia, umiał zrobić wrażenie miłosnym duetem, tak tu po przepychach aktu trzeciego po tem zawaleniu się świata, po tej tragedyi wielkiego człowieka, robi wrażenie nieszczęście biednej dziewczyny. Max zginął, zginął jak desperat, w pierwszej potyczce, szukał śmierci — Tekla nie dała sobie ukryć prawdy. Co śliczne, to że po tem nieszczęściu obchodzi się z nią najczulej i najdelikatniej ojciec. On rozumie najlepiej czego jej trzeba, on jej zostawia wolność, czuje że trzeba jej dać robić to, czego jej instynkt pragnie, pozwala na rozmowę ze Szwedem, liczy na jej męstwo. A w tej rozmowie, w tem męstwie i w swoim żalu, biedna Tekla działa na to współczucie, które, jak już Arystoteles mówił, tragedia powinna obudzić. Czy jej pomysł, to zniknięcie, ta ucieczka do grobu Maxa, jest dobrem zakończeniem jej roli? Są tacy, którzy je ganią. Jednak jakoś skończyć musiała; po tych wszystkich strasznych przejściach nie mogła pójść za innego, być szczęśliwą i mieć dużo dzieci. Umrzeć? jakim sposobem? Jej przecież nikt zabić nie mógł, nie miał za co. Odebrać sobie życie? naprzód byłoby tego za wiele, skoro już tak kończy Gräfin Terzky, a powtóre toby nie był koniec dla Tekli, nie w zgodzie z jej naturą, ona na to za szlachetna, za mężna i ma zawiele zmysłu moralnego. Jak Max nie skończył, tak i ona nie mogła skończyć samobójstwem. Jednak jakoś ze sceny zejść musiała. Poszła więc ślepo, nie pytając, za tem uczuciem, które każdego po stracie zawsze owładnie, za tą potrzebą, żeby być przy zwłokach, żeby być na grobie tego, kogo się straciło. Ona robi tylko to, co robi każdy z nas, kiedy chce być

na pogrzebie krewnego lub przyjaciela. Że u niej to uczucie i ta potrzeba występuje namiętnie, że jej każe o wszystkim zapomnieć, to nie dziwnego. Ona Maxa kochała, ona go straciła wśród okoliczności najboleśniejszych, i po przejściach tak strasznych, że niemi wstrząśnięta ona jest wyrzucona z równowagi i nie wie co robi, tylko szuka tej jedynej pociechy, jaką jej instynkt rozpaczy wskazuje. Ona nie pyta i nie myśli co będzie jutro, co z tego wyniknie, a jeżeli myśli to przypuszcza, że jeżeli dożyje, to wróci do rodziców. Ona tego nie wie, że tej nocy ojciec będzie zabity, matka umrze, i że już ich nigdy nie zobaczy. Gdyby wiedziała, zostałaby przy nich, zginęłaby z nimi. Rozdzierające jest to pożegnanie z matką, to „dobranoc,“ które sobie mówią, jak-żeby jutro rano miały sobie powiedzieć „dzień dobry,“ kiedy matka nie wie, że Tekla za chwilę dom opuści, a Tekla nie wie, że matki nie zobaczy już nigdy. Jej monolog przed tem rozstaniem jest oczywiście najświetniejszym ustępem tych scen i całego aktu. A cokolwiek krytyka, mówić będzie o Maxie i Tekli, tego nie zmieni, że ludzie zawsze ich będą znać i pamiętać, zawsze ich imię dawać miłości szlachetnej a smutnej, zawsze powtarzać ich słowa, i zawsze myśląc o ich dwóch postaciach i o ich nieszczęśliwych losach mówić bez żartu, ale ze smutkiem i współczuciem *das ist das Loos des Schönen auf der Erde*. Dwóch natur tak pięknych, dwóch postaci młodych a smutnych jak oni, sympatycznych szlachetnością i nieszczęściem i przez to otoczonych takim poetycznym urokiem, nie nie zrzuci z wysokości, na której ich Schiller postawił, nie nie zatrze w pamięci i w wyobraźni milionów ludzi tego wzniosłego a smutnego wrażenia, jakie oni robią, i jak Romeo i Julia, tak w swoim rodzaju Max i Tekla będą zawsze dla ludzi typem miłości nieszczęśliwej a szlachetnej: nie tak może wszechstronni i doskonali jako psychologiczne postacie, nie tak uwiecznieni współczuciem i popularnością wieków, ale jako natury, jako ludzie, od tamtych wyżsi i lepsi.

A jeżeli akt czwarty mógł budzić jakie choć niesprawiedliwe wątpliwości, czy jest godzien następować po trzecim, to piąty przynajmniej nie dopuszcza już żadnych pytań i niepewności. Dopuszcza jedną uwagę, jeden zarzut, że pierwsza scena między Buttlerem a zabójcami jest za długa i

z Szekspira naśladowana (w przedstawieniu też skraca się bardzo albo i całkiem opuszcza). Z tym wyjątkiem jest ten akt jedną z wielkich piękności europejskiego dramatu, a prócz tego jeszcze jest dziwny swoją sytuacją, a zadziwiający sztuką z jaką Schiller tę sytuację traktował. W tym akcie nic się nie dzieje i nic się nie zmienia: przynajmniej dla bohatera. On nie wie, że śmierć wisi nad nim tak blisko; nie wie, że Buttler naznaczył ją na tę noc; nie wie do końca że Tekla zginęła, że Terzky i Illo zamordowani; on nie odbiera żadnego nowego wrażenia, w jego położeniu i w jego myśli nie zmieniło się nic. Po swojej klęsce, po odstąpieniu wojska i po swojej stracie, po śmierci Maxa, on jest smutny ale niezachwiany i spokojny, pewien siebie na dziś, bezpieczny w tem miejscu i pewien na przyszłość, skoro jutro przyjdą do niego Szwedzi. Kończy więc ten dzień tak, jak każdy zwyczajny dzień swego życia, odbiera klucze od komendanta fortecy, rozpytuje się o załogę, rozbiera się pomalą i spokojnie rozmawiając z tymi co go otaczają, wreszcie mówi dobranoc i odchodzi do swego sypialnego pokoju, zalecając, żeby go jutro nie budzili wcześniej: *ich denke einen langen Schlaf zu thun*. Otóż te ostatnie chwile skazanego na śmierć, a nie wiedzącego że jest skazanym i że to chwile ostatnie, to jest jedyna sytuacja tego aktu, tem patetyczniejsza właśnie, że nie patetyczna, że ten Wallenstein ufny i spokojny mówi i zachowuje się jak zawsze, a ci, którzy coś złego przeczuwają lub wiedzą, nie mogą go poruszyć z tego spokoju. Ta zwykła codzienna powszedniość życia, obok tej katastrofy bliskiej, nieodwołalnej, o której czytelnik wie, ta niewiadomość i łatwowierność ofiary, to jest tak dramatyczne i przejmujące, jak najwspanialsze i najpatetyczniejsze sceny tych, co idą na śmierć ze świadomością, z rezygnacją i męstwem, jak Marya Stuart; z żalem za życiem, jak Antygona; z rozziewającą prośbą o życie, jak Clarence w *Ryszardzie III* Szekspira; ze strachem duszy prostej a dobrej, jak Desdemona; ze strachem zbrodniczego sumienia jak Adelheid w *Götzu*. Efekt tych paru krótkich scen jest niezrównany, a zasadza się na przeciwieństwie spokojności tego, który ma umrzeć, z nieświadomym, trafnym a gwałtownym niepokojem wszystkich innych. Ten kontrast,

który trwa ciągle i jest głównym motywem, umie Schiller urozmaicać, i lada szczegół, lada drobiazg misternie wymyślony i użyty służy do podniesienia tego wrażenia. Pierwsza przychodzi Gräfin Terzky, która sama nie wie dlaczego, ale nie może sobie dać rady. Nie może pójść spać, choć już i noc i późno; nie może zostać sama, boi się, potrzebuje przy kimś być, kogoś widzieć, z kimś mówić; jest w tym stanie niespokojności, który niby nie ma powodu, a silniejszy niż rozum i wola; jeżeli nie jest fizykiem rozstrojeniem nerwów, to jest przecuciem, instynktowym strachem serca przed boleścią, której ma doświadczyć. A ten jej stan gwałtownego udręczenia, na który szuka pociechy i uspokojenia u Wallensteina, podnosi jeszcze jego ufny i łatwowierny spokój. On nie przeczuwa nic złego, on tylko to czuje, o tem myśli, co się już stało; i kiedy ona drży, sama nie wie czy o niego, czy o męża, czy o wszystkich razem, on tęskni za Maxem. *Mir däucht, wenn ich ihn sähe' wär, mir wohl* — nie rozrzewnia się i nie płacze — Wallenstein nie płacze, wie że wszystko na świecie się kończy i że każda rana się zablizni. *Verschmerzen werd' ich diesen Schlag, das weisz ich, denn was verschmerzt der Mensch nicht,* — ale wdzięk życia przepadł, zostały tylko twarde i zimne jego trudy lub ponęty, twarde i zimne, bo ich niema z kim podzielić; i wielkość i zwycięstwo i sama korona, jeżeli jej dopnie, będzie tylko zaspokojeniem dla jego dumy, ale już nie rozkoszą i szczęściem *denn über alles Glück geht doch der Freund, der's fühlend erst erschafft, der's theilend mehrt.* Bardzo rzadki jest w poezyi żal mężczyzny za mężczyzną, za straconym przyjacielem, a najpiękniejsze może w tym rodzaju te krótkie proste słowa, które mówi w Biblii Dawid po śmierci Jonathana. Ale prócz tego, żal Wallensteina za Maxem jest może najpiękniejszym wyrazem tego uczucia, tem piękniejszym, że Wallenstein nie jest ani młody, ani miękkiego serca i do czułości skłonny. Ten żal, ta zdolność kochania, pokazuje się tu jakżeby umyślnie na to, żeby w ostatniej chwili czytelnika do Wallensteina przywiązać, żeby go pokazać z dobrej strony, a przez to wrażenie jego śmierci zrobić smutniejszym. Nie zaś nie przypada lepiej do śmierci ludzi młodych, nie po niej nie koi tak i nie łagodzi, jak te słowa Wallensteina,



które możnaby wypisać na nagrobku każdego szlachetnego, a w młodości jak kwiat skoszonego.

Er ist der Glückliche. Er hat vollendet.  
Für ihn ist keine Zukunft mehr, ihm spinnt  
Das Schicksal keine Tücke mehr — sein Leben  
Liegt faltenlos und leuchtend ausgebreitet,  
Kein dunkler Flecken blieb darin zurück,  
Und unglückbringend pocht ihm keine Stunde.  
Weg ist er über Wunsch und Furcht, gehört  
Nicht mehr den trüglich wankenden Planeten  
O ihm ist wohl! Wer aber weisz, was uns  
Die nächste Stunde schwarz verschleiert bringt!

Jakie głębokie doświadczenie życia i jakie smutne, w tym człowieku dojrzałym, który zazdrości zmarłemu, że dla niego już niema przyszłości. I jaka bolesna choć ukryta myśl o sobie, kiedy mu zazdrości, że *sein Leben liegt faltenlos und leuchtend ausgebreitet*. Ostatnie słowa *wer weisz was uns die nächste Stunde schwarz verschleiert bringt*, to jedyny, bardzo zresztą lekki i przelotny ton zlego przeczucia u Wallensteina, a przejmujący dreszczem czytelnika, który już wie co ta najbliższa godzina przyniesie. Z tym wyjątkiem Wallenstein jest usposobiony smutno, ale pogodnie; a kiedy Hrabina w niewytlómaczonej trwodze opowiada mu swoje sny złowrogie, kiedy wyraźnie boi się o jego życie, on wszystko umie wytłómaczyć na dobre. Szczególnie przejmujący jest ten ustęp, gdzie on opowiada jak Henryk IV przed śmiercią czuł niebezpieczeństwo i zabójcę. Ale on nie czuje nic. *Des Kaisers Achtsbrief ängstigt dich. Buchstaben verwunden nicht, er findet keine Hände*. I wyprawia nareszcie płaczącą kobietę, która widzi, że nie może dać dobrego powodu żeby przy nim zostać, ale tak się przyszłości boi, że odchodząc, daje poznać swoje postanowienie, oddawna zapewne na wszelki przypadek powzięte. Jeżeli go straci, to wie co zrobi.

W ostatniej scenie, każde słowo podnosi tylko wrażenie tego miecza Damoklesa, którego Wallenstein nie widzi, a który za chwilę spadnie na jego głowę. Naprzód, jego

ufność w Gordonie, w dawnym szkolnym koledze *ein Gesicht wie dieses ist keines Heuchler's Larve* — potem kiedy się zaczął rozbierać teń łańcuch co pęka. Łańcuch dany kiedyś przez arcyksięcia Ferdynanda jako zakład przyjaźni i talizman szczęścia. Nie zdejmował go Wallenstein nigdy *aus Gewohnheit — aus Aberglauben wenn ihr wollt*. Teraz on pękł: to także ostrzeżenie, ale zaślepiony widzi w tem tylko znak, że zerwała się przyjaźń, a szczęścia trzeba szukać na nowych drogach. Dalej ta pełność sił i życia, to zaufanie w siebie człowieka co za chwilę umrze, a jeszcze *die Hoffnung nennt er seine Göttin* — do portu jeszcze nie zawiął, rwie się do dalszego działania, szczęście nazywa stałem i wiernem, a choć go teraz napozór odstąpiło, nie sprzeniewierzy się nadługo — *hohe Fluth wird bald auf diese Ebbe folgen*. Prestrogi Gordona zakryte, bo on wyraźnie mówić nie może, ale przecież dość wyraźne nie robią wrażenia; zawistny los już wziął od niego ofiarę, wziął mu Maxa i potem on bezpieczny; spłacił dług, może spać spokojnie. Po raz pierwszy w życiu może nie wierzy i astrologowi, który błaga i z Gordonem razem rzuca się na kolana, po raz ostatni zamyka uszy na głos obowiązku i honoru, który przez Gordona zaklina żeby Szwedów do Egru nie puścił; kiedy służący, który jak oni rzuca mu się do nóg, nie wie zapewne tylko także przeczuwa, Wallenstein nie rozumie nawet co to za prośba, myśli, że o uwolnienie ze służby, ze strachu. Mało jest śmierci tak przejmujących w tragedyi, jak widok tego człowieka, który spokojnie powiedział dobranoc i spokojnie wolnym krokiem wychodzi do swego pokoju, z którego już nie wyjdzie.

A teraz w ciszy i w ciemności tej nocy wchodzi mordercy. Pomiędzy mordercą a ofiarą tylko jedna przeszkoda, błagania i zaklęcia Gordona, scena krótka ale dramatyczna i potrzebna, uwydatniająca jeszcze okropność czynu, który się ma spełnić — wtem alarm w mieście, pogłoska, że Szwedzi, Gordon spieszy na mury, Buttler do spełnienia swego zamiaru, i po trupie zabitego sługi wchodzi z zabójcami do pokoju księcia.

Nie Szwedzi — to cesarscy, to Octavio Piccolomini — Gordon wraca żeby Buttlera wstrzymać, — zapóźno!

Jakim sposobem Octavio znalazł się tu w Egrze? czy było w jego zamiarze opanować to miasto, czy chciał znieścacka z miastem wziąć i Wallensteina? czy wiedział że on tu jest? To nie wyjaśnione, i byłoby może lepiej żeby wyjaśnionem było, bo to zjawienie się Octavia wygląda trochę na *Deus ex machina*. Ale że on tu potrzebny, że bez niego choć byłaby śmierć Wallensteina, nie byłoby zakończenia tragedyi, to pewna. Człowiek, co uniesiony żądzą korony, znosił się z nieprzyjacielem, a porwany konsekwencyą złej chęci, odstąpił swego cesarza i zdradził swoją ojczyznę, już swoją karę poniósł. *Der Fluch der bösen That* już się na nim spełnił. Ale ten co za przyjaciela uważany, co choć przyjacielem nie był, za takiego uważać się pozwoił, a nie przeskadzał, nie wstrzymywał, czy ten nie winien także? Jeżeli nawet nie myślał i nie chciał, jak go o to Max oskarża, wynieść się upadkiem tamtego, to zawsze był winien, bo szedł krętą drogą, kiedy prosta kazała nie zdradzać ani Cesarza, ani Wallensteina, i jak jednego tak drugiego ostrzegać. Tego Octavio nie zrobił; w tem zaniedbaniu miał wymówkę, on także wbrew swojej woli porwany był koniecznością położenia, które nie on, tylko Wallenstein wywołał i stworzył; on także jest więcej ofiarą niż winnym, ofiarą konsekwencyi złej myśli i krzywego postępku; ofiarą, bo gdyby nie zły postępek Wallensteina, on nie byłby swojego popełnił. Ale go spełnił przecież: raz kiedy zaufania Wallensteina nadużył, drugi raz, kiedy zemstę w sercu Buttlera zapalił i Wallensteina w ręku tego Buttlera zostawił. I jemu więc należy się kara. Poniósł ją już raz, przez śmierć syna, drugą jest widok tego domu, z którego wyszedł jako przyjaciel, a który zastaje pustym; ludzi, których nie kochał może, ale z którymi przebył całe życie, zastaje umarłych lub umierających, i wzdryga się na skutki tego, do czego sam dał przyczyne. On także jak Wallenstein w pierwszym akcie mógłby powiedzieć *es war mein Ernst nicht*, i jak Wallenstein także *er wird's in schwerem Ernste büßen müssen*. Kto sieje wichry, zbiera burze, a on zasiał wichry zemsty w dzikim sercu Buttlera, wichry, który wszystko przewrócił. On teraz żałuje i Buttlera przeklina za porywczy czyn, jak Pilat umywa ręce; ale Buttler ma prawo powiedzieć: *Eure Hand ist*

*rein, Ihr habt die meinige dazu gebraucht* — ma prawo dodać, że spełnił tylko wyrok Cesarza. Octavio, a przez niego Cesarz i interes państwa protestuje się i tłumaczy, żaluje jak żalują zawsze, jak Krzywousty śmierci Zbigniewa

O Fluch der Könige, der ihren Worten  
Das fürchterliche Leben gibt, dem schnell  
Vergänglichlichen Gedanken gleich die That.

Ale Buttlera i jego zemsty i jego mordy nie broniąc, trzeba przecież wyznać, że głównie winnym, że najbardziej wstępnym jest tu nie on, ani Octavio, ani Wallenstein, ale Cesarz: ale ten interes państwa, który w walce z przemożnym a zbuntowanym bronić się miał prawo i obowiązek, a nie miał dość rozumu, siły i honoru, żeby się bronić uczciwie. Do Cesarza należało wiedzieć, że nie jest mądrze władzę z rąk wypuszczać, ani dobrze władzą zbyt wielką człowieka wodzić na pokuszenie. Jeżeli on tę władzę z bożej łaski odebrał, to on był za nią odpowiedzialny, i nie godziło się drugiemu puszczać ją w dzierżawę. Zrobił to, zrobił źle, a chcąc uchwycić napowrót w ręce tę władzę, która mu się wysunęła, nie umiał, nie zdołał tego zrobić inaczej, jak przez skrytobójstwo. A jeżeli występny jest poddany, który z nieprzyjacielem tajemnie spiskuje, to występny a w dodatku i nikczemny jest państwo, które pokryjomu niebezpiecznych sprzęta. Ono jest na to, by jawnie i odpowiedzialnie przed Bogiem i ludźmi sprawiedliwość dzierżyło, żeby sądziło i karało tego kto winien; a kiedy mordercy używa, ono się samo mordercą staje i zręka się swego prawa i swego przeznaczenia. Czyż Cesarz nie wiedział, że jego słowo stanie się wyrokiem? powinien był buntownika sądzić, ale nie wyjmować go z pod prawa, a przynajmniej dopiero w skutku sądu. Na to nie było mocy; na Wallensteinie silnym wyrok wykonać się nie dał, i Cesarz uwikłany w konsekwencję czynu nierozważnego, nie mógł z nich wybrnąć tylko podłością i zbrodnią.

A Octavio? Jak Wallenstein zapomniał, że człowiek ma obowiązki względem państwa i prawa (o ojczyźnie już nie mówiąc) — tak ten znowu zapomniał, że te obowiązki

nie są jedyne, zapomniał, że wszystkiego poświęcać im nie można. On myślał, że gdzie ten interes każe, tam godzi się i należy nietylko ufność i dobrą wiarę poświęcić, ale i krzywą drogą do celu iść; zapomniał, że *non sunt facienda mala ut eveniant bona*, a w skutku tego padł ten, którego zguby nie pragnął, a za jedyną wierność obowiązkom względem dąstwa potępił i odstąpił go ten, który w jego życiu jeden reprezentował przyrodzone ludzkie związki przez niego zgwałcone, syn. I kiedy przerażony tem co się stało, woła: *muszt es dahin kommen*, Gräfin Terzky ma prawo mu odpowiedzieć: *das sind die Früchte Ihres Thuns*.

Jak puszczyk w ruinach, wychodzi jeszcze ta ostatnia żyjąca, ten wcielony duch ambicy i dumy tego domu, żeby w krótkich słowach streścić jego upadek i spustoszenie, i prosić o ucziwy pogrzeb, jak o ostatnią łaskę. Godniejszą i większą jak ona w tej scenie być nie można. Nie dlatego, że nie chce przeżyć upadku swego domu i że się truje, ale że jest wyższa nad skargę, dumniejsza nad wyrzut, że swego żalu i cierpienia pokazać nie raczy, i do ostatniej chwili ma tę moc nad sobą, żeby stać z podniesioną głową i nie ugiąć jej. Kończy tak dumnie, jak żyła, i kończy samobójstwem, dlatego wątpi się czy spełni się jej prośba *Ich überlasse mich der Gnade eines grösseren Herrn* — ale kończy w sposób tak godny, że się tego dla niej gorąco pragnie i choć trochę spodziewa.

Na jej śmierci jeszcze nie koniec. W najostatniejszej chwili przyjeżdża jakiś kuryer i oddaje listy od Cesarza *dem Fürsten Piccolomini*. Göthe nazywa zakończenie okrutnem, straszmem. Rzeczywiście: straszne jest, że to odznaczenie, którego pragnął, dla którego może wiele poświęcił, spada na niego w chwili, kiedy niema go komu przekazać; że ta mitra książęca świecić będzie na domu pustym. Jak ten tytuł musi być bolesnym temu ojeu, który prócz tytułu nie ma już nic na świecie. Wallenstein zdaje się mniej ukaranym za swoją żądzę korony przez śmierć, jak Octavio za swoją próżność spełnieniem swoich marzeń. Srogie to jest i straszne, ale jeżeli nawet zbyt surowe, to mądre. Dla służby państwa poświęcił Octavio wszystko, i państwo mu płaci swoją nagrodą, tytułami i rangami; dla państwa zerwał inne związki

ludzkie i tych związków niema. Sprawiedliwość jest może sroga ale doraźna, widoczna, i jak nieraz w życiu karząca człowieka tem, czem zgrzeszył, karząca spełnieniem tego, co chciał.

Straszne jest i to, że z całej sztuki nie zostaje nikt, tylko ten jeden starzec osierocony, nieszczęśliwy i z wyrzutem sumienia; to życie nie długie zapewne, które go czeka, jest smutniejsze niż śmierć. Nie bardziej ponurego, jak rozwiązanie tej tragedyi. Pragnęłoby się, żeby coś przecie jaśniejszego zostało. W *Królu Learze* zostaje przecie jakaś lepsza przyszłość, w *Księciu Albanii*, w *Hamlecie* w *Fortenbrasie*, w *Macbecie* zostaje Macduff i synowie Duncana; po nieszczęściach i zbrodniach oni obiecują jakieś wytechnienie. Tu zostaje tylko to państwo wszechwładne a niedołężne i niemoralne ze swoim brzydkim sukcesem. Bez planu i zamiaru, ale stało się to mądrze, choć przypadkiem, że z tej tragedyi o *Wojnie Trzydziestoletniej* cało i zwycięzko wychodzi to, co w rzeczywistości w historii wyszło z tej wojny jako panująca idea i siła. Sprawiedliwość nad tym pierwiastkiem należała już do dalekiej przyszłości, i jeżeli nawet Schiller rozumiał że była potrzebną, to w tym dramacie miejsca na nią nie było.

Na wszystkich innych stwierdza się i mści *der Fluch der bösen That* tak tragicznie, tak mądrze a tak sprawiedliwie, że te wszystkie postacie, od wielkiego Wallensteina aż do powszednich *des Lebens flach alltägliche Gestalten*, jak Terzky i Illo, wszystkie porwane logiką złej myśli i woli i uwikłane w następstwa swoich czynów, że ta cała sprawa, państwo ze swojemi prawami, koniecznościami i ze swoją moralnością ulegającą tym koniecznościom; rokosz ze swojemi żądzami i złemi czynami, i z temi krzywdami czy powodami, które mu za wymówkę służą; człowiek, który stopniowo traci cześć i cnotę, kiedy od nich dobrowolnie trochę tylko odstąpił; wszystko to jest takim prawdziwym a takim mądrym obrazem, że świat i historia choć w poetycznych kolorach i kształtach, odbija się w nim wiernie jak w zwierciadle. O jedno tylko możnaby pytać, czy tej zupełnej a wspianiej zgodzie, jaka zachodzi między poetyczną sprawiedliwością w tym dramacie, a prawem moralnem przez Boga

człowiekowi w sercu zapisanem i objawionem, czy tej zgodzie nie sprzeciwia się śmierć Maxa i Tekli? Dlaczego ci giną? ci, którzy nie nie zawinili, nie złego nie zrobili, a cierpią może więcej od wszystkich i giną. Zginać musieli, wymagała tego natura tragedyi i ponury charakter tej tragedyi. Max i Tekla pozostawieni przy życiu, z nadzieją lepszej przyszłości, to byłby w tej harmonii ton fałszywy. Gdyby Napoleon (wyobraźmy sobie tragedję o Napoleonie) umierał na św. Helenie, a w dalekiej perspektywie ukazywał mu się król rzymski na tronie francuskim szczęśliwy i potężny, to tragedia napoleońska straciłaby wiele na swojej tragiczności. Tak tu, do zupełnego wrażenia i zupełnej prawdy potrzebnem było, żeby po Wallensteinie nie zostało nic, żeby ten upadek Dumnego zasypał swemi gruzami wszystko co do niego należało; żeby kłątwa złego czynu zagarnęła cały dom, wszystko co było jego, wszystko co jego kochało. A Teklę i Maxa dlaczego? A czyż niewinny nigdy za winnych nie płaci, nie cierpi? To nie jest Los, Fatum, ścigające bez litości ludzi i pokolenia, to jest tylko stwierdzenie tego prawa związku ludzi przez krew i przez miłość, na którymto związku stoi cały moralny porządek świata. Tak jak się bliźniego należy karmić kiedy głodny, a odziewać kiedy nagi, tak przed niewidzialną ale niemylną sprawiedliwością musi się czasem za niego cierpieć. Ta sprawiedliwość mówi: ten, któregoś kochał, twój ojciec lub brat, ma duży i ciężki rachunek do spłacenia, weź część tego długu na siebie i spłać go. Ofiara niewinnego była odkupieniem i zbawieniem świata, jest podstawą wiary i źródłem, z którego cały nasz świat moralny wypłynął, i ona tłómaczy niewytłómaczone, napozór niesprawiedliwe cierpienie niewinnych. To nie jest kara, tylko ofiara, zadośćuczynienie, expiacya. I dlatego smutny los Maxa i Tekli, czy go Schiller tak czy nie tak rozumiał, nie ma w sobie nic, coby dla chrześcijańskiego sumienia było rażącym lub niezrozumiałem.

O poetycznej wartości Wallensteina, o wielkich rozmiarach jego głównej postaci a prawdzie głębokiej wszystkich, o szlachetnej budowie i wielkim stylu tej tragedyi, o jej wierszu cudownym, i o tej mądrości, która z niej tryska co chwila w treściwych, jędrnych, klasycznych axiomatach, roz-

wodzić się trudno. Jedno tylko jeszcze dodać trzeba. Tragedya historyczna z czasów nowszych, i pojęta jako rzeczywisty obraz epoki, do której należy jej treść, jest nie wynalazkiem, ale własnością i cechą tej ostatniej epoki w europejskiej poezyi, którą rozpoczął, stworzył, Schiller i Göthe. Dramat grecki wyjątkowo tylko puszczał się na to historyczne pole, a pomimo całej wielkości Persów, nie na tem polu wydał swoje najpiękniejsze dzieła: czasy i postacie mytyczne, przez które wyrażała się sama tylko ogólna myśl moralna, to był jego prawdziwy zakres. Za nim poszedł dramat francuski, który bierze wprawdzie wypadki i osoby z rzeczywistego historycznego świata rzymskiego, odległego, ale który w tych pozorach historycznych, historycznego charakteru nie ma wcale. Szekspir go stworzył, śmiało i na wielką skalę, ale u niego, dla niego, były te Historye daleko więcej skutkiem i dziełem patryotycznego ducha, gloryfikacyą narodowej historyi, ukazanym na scenie jej ciągiem, aniżeli dramatem stworzonym z artystycznego popędu. I Szekspir wielki zawsze, wielki w swoich historyach, nie byłby przecie tem czem jest, gdyby był na nich tylko poprzestał, gdyby oprócz *Króla Jana* i *Ryszarda* nie miał *Macbetha* i *Romea*, *Othella* i *Hamleta*. A potem Szekspir stworzył dramat historyczny, ale go doskonale nie wykształcił, formy skończonej mu nie nadał; on trzymając się swego celu, więcej miał na oku *historyę* niż dramat, i kładł w swoje pięć aktów wszystko prawie, co się w ciągu jakiegoś panowania zdarzyło. Ztąd ta nieregularność i nieproporcya jego dramatów, ztąd to mnóstwo, ten ogrom materiału, a nie przebrakowanego i nie uszykowanego; ztąd to traktowanie przedmiotu szybkie a zbite, nie rozwinięte. Kiedy wiek XVIII w niektórych swoich najwyższych umysłach zaczął zwracać się do przeszłości i w niej szukać tej poezyi i tych ludzi na wielką skalę, których w sobie nie znajdował, wtedy z tej często przesadnej tęskoty za romantyczną i malowniczą przeszłością, wyrodził się z czasem i romans historyczny, od Floriana i pani Cottin aż do Walter-Scotta i Dumasa, i niemiecki romantyczny teatr po-Schillerowski, i teatr francuski Wiktora Hugo, i fałszywy gotycyzm w architekturze, i zamilowanie staroświeczyzny, z którego wyszła i rzecz po-



ważna jak nauka archeologii, i blaha a nieraz śmieszna jak mania kollekeyi, passya do starych gratów, ubóstwienie porcelan, emalij, fajansów, tkanin itd. Ale to zrozumienie poezyi w przeszłości, to pragnienie odtworzenia jej w wyobraźni, z pewnością przyczyniło się wielce i do wielkich rzeczy, a między temi, jedną z największych jest nowoczesny dramat historyczny, rozumié się niemiecki. Rozpoczął go *Götz*, ale ani on, ani *Egmont* nie doprowadził go do doskonałości. Jeden miał tęsamą wadę co dramat historyczny Szekspira, z którego wyszedł: zbytek materyału i nieregularny, nieporządny jego układ, — drugi miał tę wadę w stopniu mniejszym, ale miał ją także, a miał i drugą, której w *Götku* nie było: fałszywo-poetyczne, operowe, obrazowe zakończenie. Jeden i drugi zanadto jeszcze hołdował przesądowi o zupełnej swobodzie poety, o nieomyślności natchnienia, o nieużyteczności praw i reguł, któryto przesąd panował w Niemczech, kiedy *Göthe* był młody. *Don Carlos* w budowie napozór od nich regularniejszy, bardziej sceniczny, naprawdę w swoich motywach mniej od nich logiczny i uzasadniony, miał tę wyższość, że był od nich bardziej scenicznym; tę drugą, że był pisany wierszem, a przeto miał formę jedynie godną tragedyi, ale jeżeli *Götz* i *Egmont*, jak chcą niektórzy, mają aż zawiele prawie realizmu, to *Don Carlos* znowu miał z pewnością zawiele idealizmu i tak idealnego, że aż wpadał w konwencyonalność, a prócz tego natchniony cały własnymi osobistemi pojęciami i uczuciami Schillera, *Don Carlos* także nie mógł być ani dramatem doskonałym, ani naprawdę dramatem historycznym. Po nim dopiero, jak cywilizacya Odrodzenia z pierwiastków średniowiecznych i klasycznych, tak nowożytny dramat powstał z połączenia tego co już było, Szekspira i jego wpływu, i indywidualności Schillera, z poznaniem i wpływem dramatu greckiego i jego teoryi. Od tragików greckich, i od Aristotelesa, wziął Schiller miarę, proporcję w budowie, i styl, od nich nauczył się trzymać na wodzy swoją wyobraźnię i swoje uczucia; od nich tej mądrości, której daje wyraz w tym głębokim afo-  
ryzmie:

Jeden anderen Meister erkennt man an dem was er ausspricht,  
Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Styls —

a od Szekspira znowu, od Lessinga i jego historyi, od Göthego i jego przykładu, od historyi wreszcie i jej nauk, wziął Schiller a przynajmniej wyrobił i wydoskonalił rzeczywistą ludzką prawdę w treści swoich pomysłów, i wszystkie cechy ludzkiej indywidualności w ich kreśleniu. I wtedy dokonało się doskonale połączenie klasycznej tradycyi miary i regularności w budowie, miary w idealizmie i patetyczności, z tą obszernością przedmiotów i pełnością indywidualnego życia, z tym pierwiastkiem prawdy w treści a realizmu w wykonaniu, jaki był w nowożytnym europejskim dramacie germańskiego początku. I to doskonale połączenie w równej i sprawiedliwej mierze poezyi z rzeczywistością, piękności z prawdą, idealizmu z realizmem, obiektywności z własną osobistością poety, wszystkiego zaś ze skończoną regularną formą, wydało dopiero doskonały artystycznie nowożytny dramat, a objawiło się naprzód, owszem dotąd jedynie w tym stopniu doskonałości w *Wallensteinie*. Gervinus mówi o nim: „Schiller pierwszy utorował drogę, on pierwszy śmiało przebrakował w przedmiotach nowożytnej historyi to, co zbyt ciężkie i obciążające, a w ten sposób zdobył w jej zakresie właśnie najwspanialsze przedmioty do tragedyi. Był już na tej drodze w *Fiesku* i w *Don Carlosie*, nie inaczej postępował w *Maryi Stuart*, ale nigdzie i nigdy tak doskonale, jak w *Wallensteinie*... Kto nie chce z niepewnym skutkiem sam tematów do tragedyi wymyślać, kto nie chce jeszcze raz przerabiać tematów starożytnych, z którymi nie jesteśmy już w związku, ten będzie odtąd musiał iść za przykładem Schillera i w nowożytnej historyi szukać przedmiotów do dramatu. Kto zaś za jego przykładem pójdzie, ten może go kiedy przewyższy gieniuszem, ale nie zdoła nigdy lepiej od niego odkryć i przedstawić pierwiastku poetycznego w rzeczywistych, znanych, jasnych i zrozumiałych wypadkach... Jak tragiicy greccy czasy i czyny herosów, jak Szekspir wszystkie skarby historyi średnich wieków, tak Schiller zdobył i otworzył dla tragedyi historję wieków

„nowych.“ (*Geschichte der deutschen Dichtung*. T. V, str. 448, 449).

To prawda. To jest rozwiązanie zagadki, to jest typ, wzór historycznego dramatu, którym Szekspir nie jest pomimo większej gienialności dla braku skończonej formy, którym nie jest *Götz* i *Egmont* dla braku regularnej budowy, dla zbyt-nych licencyj i dla prozy. Większe upodobanie mieć, większe piękności wykazać w Szekspirze lub w Göthem można, ale takiej całości nie pokaże tam nikt. A nie tylko typem dramatu historycznego, ale i szczytem doskonałości w dramacie nowożytnym jest *Wallenstein* — nie piękności ani mądrości, powtarzam zawsze, ale doskonałości. Szekspir jest dla naszego artystycznego wykształcenia, dla naszego pojęcia dramatu, przy całej swojej wielkości i swoim gienialnym instynkcie tragika, nie dość artystycznie wykończony, dla naszego stopnia cywilizacji za twardy, za szorstki. *Ifigenia* jest zbyt grecka, treścią i formą zbyt od nas odległa, doskonała, cudowna, ale niektórym tylko przystępna. *Tasso* taksamo. *Faust* jest dramatycznym poematem, ale nie jest tragedią w ścisłym znaczeniu słowa. Późniejsze dramata Schillera, jak się to niebawem pokaże, nie są już na tej wysokości, już południe jego gieniuszu przeszło i z zenitu schodzi on nieznacznie ku schyłkowi. Wszystkie warunki piękności, psychologicznej i moralnej prawdy, mądrości, szlachetnej formy, tragicznej treści i wrażenia, ideału i rzeczywistości, patetyczności i miary, łączy i ma w tym stopniu tylko *Wallenstein* jeden. To jest dramat jak być powinien, dramat odpowiadający wszystkim potrzebom, spełniający wszystkie żądania wysoko cywilizowanej epoki, wysoko pojętej i wykształconej sztuki. To jest dramat typ, to jest król poezji dramatycznej, jeżeli nie nowszych wieków, to przynajmniej na wiek XIX.

St. Tarnowski.



220396

## NAJNOWSZE SĄDY O SZEKSPIRZE.

„Fortuna kołem się toczy,“ Przysłowie to nad którem mógł rozmyślać Mariusz na ruinach Kartaginy, Napoleon na wyspie stej Heleny, sprawdza się nie na koronowanych tylko głowach i światoburczych wojownikach, ale i na mocarzach myśli, samowładnych panach w kraju wyobraźni, twórczych geniuszach, którzy na prawdę z niczego, tylko słowem rozkazania swego prawdziwiej od Pompejusza wywoływali jak żeby z pod ziemi legiony ludzkich postaci i nadawali im życie. A jeżeli nie ma w tem nic dziwnego ani złego, owszem jest słusznie i dobrze, że talenta podrzędne doświadczają na sobie tej zmienności losu, że chwilowem upodobaniem nad wszelką zasługę w górę wzniesiony Delille lub Lamartine wychodzi z mody i ginie bez ratunku „w niepamięci piasku“ z którego nigdy na wierzech wydobyć się nie był powinien, to trudniej zrozumieć, dla czego poeci prawdziwi raz stoją bardzo wysoko w łaskach swoich czytelników, a w krótkce te łaski tracą bez widocznego powodu. Musi to chyba być prawem naszej ludzkiej natury, że się unosimy wielkim, nieraz zbyt wielkim zapalem dla ludzi i rzeczy, a zaraz potem w zapale stygniemy i zrażamy się tak niesprawiedliwie, jak wielbiliśmy niezasłużenie. Popularność literacka ma takie same jak polityczna regularne przypiływy i odpływy: i pisarz niejeden wywindowany sztucznie na szczyty Parnassu, obwołany wielkim na wszystkich surmach i puzonach sławy, a rychło potem zapo-



mniany, przez nikogo nie czytany, zadumany smutno nad tą zmianą której pojąć nie może, podobny jest bardzo do tych wielkich reputacyj politycznych, jednodniowych mężów stanu i zbawców świata, których dziś oprowadza się po mieście przy blasku pochodni i słucha w pobożnem milczeniu kiedy przemawiają z okna lub balkonu, a w których gieniusz i zbawczą siłę jutro nie wierzy nikt, śmiejąc się z wczorajszego zaufania i uniesienia. Byron dziś już mało, za mało czytany, i Mirabeau ogłoszony za zdrajcę, Słowacki lekceważony nieledwie wzgardzony z początku, a później nad wartość sławiony, Mørgrabia Wielopolski nienawidzony zrazu żalowany po niewczasie, Eugeniusz Sue, którego imię niegdyś wymawiane z wielką powagą czci lub oburzenia ale zawsze z powagą, dziś wymawia się z uśmiechem lekceważenia, i niejeden faworyt opinii noszony na rękę a po chwili rzucony i policzony między śmieszności i karykatury historyi, dowodzą że w literackim jak w politycznym świecie od Kapitolu do Skały Tarpejskiej jest niedaleko.

Szekspira z tej skały nikt nie strąci, a jednak i ten Jowisz już czasem chwieje się na swoim ołtarzu: już z chóru wiernych czcicieli wielbiących go na kolanach odezwie się czasem głos pytający czy Jowisz Kapitolijski jest naprawdę największym między bogami, i czy ma prawo do osobnego nad inne wzniesionego ołtarza, czy nie przystałoby mu raczej stać w szeregu jako równemu wśród równych i czy czczony długo za ojca bogów i ludzi nie jest czasem mniejszy od którego ze swoich synów? Nie cofnęliśmy się wstecz do czasów Voltaira i nie nazywamy Szekspira pijanym barbarzyńcem, ale naczytaliśmy się tyłu nad nim komentarzy, nasłuchaliśmy się tyle o jego gieniuszu, intuicyjnej znajomości człowieka, niezgruntowanej głębokości i nieomyłnej mądrości, że w końcu sprzykrzyło nam się to jedaostajne uwielbianie, jak Ateńczykowi przydomek Aristidesa, i że dziś ludzie śmielszej natury odzywają się z zapytaniem czy istotnie w tem uwielbieniu nie ma przesady, czy istotnie u Szekspira wszystko musi być mądrym i dobrem? czy jest naprawdę pięknem to co na pozór wydaje się brzydkiem, głębokiem, koniecznem to co się wydaje niepotrzebnem, nieusprawiedliwionem, czasem niedorzecznem? Reakcyja naturalna. Niemieccy komentatorowie Szekspira,

Gervinus głównie, tak każde słowo i każdą myśl poety umieli mądrze wytłumaczyć, tak w każdej „dostrzedz idei“, że w końcu wahadło pociągnięte zadaleko w jedną stronę musiało przelecieć na drugą, musiało przyjść zastanowienie i wątpliwość czy nieomylność Szekspira jest dogmatem lub tylko pobożnym mniemaniem, czy ci uczeni, którzy go wykładali nie podkładali czasem pod jego słowa myśli o jakich jemu nigdy się nie śniło.

I z tych pytań wyszły „najnowsze sądy o Szekspirze“ z których chcemy zdać sprawę publiczności polskiej. Noszą one tytuł „Shakespeare-Studien von Gustav Rümelin“: ogłoszone zrazu w jednym z literackich pism peryodycznych niemieckich (Morgenblatt für gebildete Leser) jako serya małych rozprawek, później już parę razy osobno wydane, składają tomik nie wielki ale nie nieważny, przydatek dość znaczący do tego co Niemcy nazywają Shakespeare-Literatur.

---

## I.

A więc i w to nawet trzeba będzie przestać wierzyć, a więc i nasze literackie nawet upodobania, przekonania, uwielbienia, były tylko złudzeniem: a więc wyrzekłszy się tyle, w tyle rzeczy straciwszy wiarę, przyjdzie nam jeszcze uczyć się, że to cośmy mieli za nieśmiertelnie piękne w poezyi, to nam się takim zdawało tylko, a na prawdę jest marnem i lichem? A więc nasz wiek mówi do nas jak biskup do hardego Sykambra: „zdepcz wszystko w coś wierzył“, a nie ma jak ów biskup tego w ooby nam wierzyć przed czemyb miał prawo kazać nam czołem uderzyć? Tak źle nie jest. Książka o której mowa rozwieje czasem wprawdzie jakie miłe złudzenie, zachwieje jakim tradycyjnem z ust do ust podawanem zdaniem, może na przekór zbyt absolutnej i dogmatycznej wierze w nieomylność Szekspira zbliża się do niego ze sceptycyzmem zbyt krytycznym, ale wielkości jego nie narusza ani obala, a ma tę zasługę, że jest w swoich sądach szczerą i prostą, kiedy w bezwzględnem uwielbieniu poprzedników było wiele uwielbienia siebie samych i swojej komentatorskiej zdolności, wiele uprzedzenia i z góry

powziętego zamiaru, wiele naciągania, naciągania Szekspira do idei, którą on podług komentatorów miał czy mieć być powinien: ma tę zasługę, że często wskaże prawdę i nauczy lepiej znać Szekspira, że stara się i nie bez skutku odgadnąć i określić jego stosunek do współczesnych, wpływy, które na niego działały, nawet tę rzecz tak nieznaną, jego osobistość, jego usposobienie i charakter: wreszcie, że napisana z rzadką u Niemców prostotą i łatwością, z bystrością, z dowcipem, z wdziękiem, z sympatyczną miłością dla wielkich poetów i sympatyczną pogardą mierności, godzi nie w gieniusz Szekspira ani w jego chwałę, ale godzi, i często trafia, w naciąganie a zatem fałszywe o nim sądy.

W przedmowie do pierwszego wydania mówi autor, że czuł dawno jakąś niezgodę między wrażeniem jakiego doznawał czytając Szekspira, a panującą w literaturze niemieckiej opinią. Długo, niedowierzając sobie myślał, że jeżeli sądzi inaczej, to dla tego że nie dość jeszcze Szekspira zna i rozumie. Ale im więcej się w niego wczytywał, im staranniej porównywał go z tem co o nim pisali krytycy, tem silniej utwierdzał się w swoim zdaniu. Bo przez tę natężoną uwagę, przez ciągle zastanawianie się nad przedmiotem, poeta sam ukazywał mu się w kształcie coraz wyraźniejszym, lepiej zarysowanym, zrozumialszym, a z drugiej strony krytycy, którym zajrzał w karty i uważnie się przyglądał, wydali mu się pełnymi przesądów, szkolnych abstrakcyj i naciąganych teorii, zależnymi od wszystkich bieżących prądów opinii i przemijających wyobrażeń. Stanowisko wielkich doktorów i biegłych w Szekspirze, jak Ulrici, Vischer, Otto Ludwig, i sam nawet a może przedewszystkiem Gervinus, nie było zdaniem jego ani pewne ani wolne: wszyscy badając i sądząc Szekspira przejęci byli filozoficznymi pojęciami i politycznymi tendencjami swego czasu, nie umieli oddzielić tego co było zajęciem i kierunkiem ich własnych myśli, od przedmiotu na który patrzeć mieli, i dla tego, bez swojej wiedzy zapewne, przenosili na niego swoje pojęcia i dążności, podsuwali mu swoje myśli, widzieli go przez mgłę własnych przekonań i preokupacji swego umysłu. A przez te mgły trzy rzeczy zwłaszcza przedstawiały im się inaczej niż były w istocie: stosunek Szekspira do współczesnych i jego stanowisko w otaczającym świecie, sposób w jaki two-



rzył, i wreszcie wartość jego dzieł. Wszystko to nowy krytyk stara się sprostować. Ale czy widząc belkę w oku Gerwinusa nie przesłepia jakiej małej słomki w swoim własnym, czy zarzucając innym, że sądzili i objaśniali Szekspira tendencyjnie sam jest zupełnie wolnym od wszelkiej tendencyi, to inne pytanie. Chodzi mu o prawdę, chodzi mu o Szekspira, ale chodzi mu i o to także, żeby on nie był większym od poetów niemieckich, a z twierdzeń Gervinusa żadnego nie wspomina tak często, żadnego nie zbija tak zawzięcie, jak to, że Szekspir ma wszystkie zalety Schillera i Göthego razem, a nie ma ich błędów.

Zajmujący jest ten pierwszy rozdział, w którym autor opisuje stan angielskiego teatru za Elżbiety i Jakóba I, a bystre są wnioski, jak ten stan sceny wpływać mógł na Szekspira, na jego dzieła i na jego stanowisko w świecie. „Prawią nam o jakimś narodowym teatrze angielskim, mówi, i wiodą nas do mylnego wyobrażenia, jakoby to był teatr wiele w życiu ówczesnym znaczący, otoczony wielkim współczuciem i wielką ciekawością wszystkich warstw narodu i silnie na nie działający, coś na kształt ateńskiego lub nowoczesnego francuzkiego.“ Niestety w rzeczywistości rzecz miała się inaczej: Aktor w konsyderacji ludzkiej nie stał wyżej kuglarza, skoczka lub cygana wędrującego z tańczącym niedźwiedziem, a teatr, nie wyjmując tego *Globu* w którym grywał i dla którego pisywał Szekspir, nie stał wyżej od jarmarcznej budy. Sama jego budowa, (miejsca dla widzów, a przynajmniej parter były niezabudowane i nie kryte), wykluczała z niego wykwintniejszą publiczność, a dopiero obyczaj i ówczesne (angielskie przynajmniej) wyobrażenie o przyzwoitości? Wzmagający się purytanizm, który już po katolicyzmie zastał usposobienie nie zbyt dla teatru łaskawe, podniósł tę niechęć do najwyższego stopnia. Dwór, arystokracja, kościół angielski, tolerowały jeszcze teatr jako tako, ale wielka masa ludności, ale klasy średnie zwłaszcza, a między niemi mieszczenie londyńscy coraz więcej do purytanizmu skłonni, patrzali na teatr jak na babilońskie zgorszenie. Szanowany ojciec rodziny byłby bardzo ubliżył swojej powadze, gdyby się był pokazywał na widowiskach. Kobieta uczciwa i dbała o swoją sławę nie pokazywała się tam nigdy. Bardzo odważne i bardzo ciekawe, jeżeli już ciekawości

przemódz nie mogły, szły tam ukradkiem, w tajemnicy, i nigdy bez maski, zupełnie poważne i surowe nie szły wcale, a panny już pod żadnym warunkiem. Cóż więc pozostawało, jaką ten teatr miał publiczność, przed jakimi widzami grały się sztuki Szekspira? Kulisy i scena zapchane były elegancją arystokratyczną częścią auditorium: młodzi panicze, lwy ówczesne, którym i moda i zabawa nakazywały mieć upodobanie w teatralnych widowiskach, a którzy nie bali się ani złego towarzystwa ani surowej opinii, rozpierali się tam jak u siebie. Między takimi byli i rozumni wielbiciele i szczerzy przyjaciele Szekspira (na przykład lord Southampton tyle razy i tak czule wspomniany w jego Sonetach). Na galeryach mieściły się kobiety, takie którym wszystko było wolno, a więc i chodzić na teatr: na parterze za niepłatnymi biletami siedziała ówczesna literatura, znawcy, krytycy, dramatyści piszący dla tego lub owego teatru — a za tymi dopiero pospólstwo, tłum majtków, żołnierzy, wyrobników, gwarny, krzykliwy, skory do zwady i bitki, przerywający przedstawienia, nakładający despotycznie swoją wolę aktorom, nieznośny dla tych i dla oświeceńskich widzów.

Czyż więc można mówić o narodowym teatrze z życiem związanym i na nie wpływającym tam, gdzie oprócz nielicznych literatów i oprócz młodzieży, która w teatrze nie zawsze artystycznych przyjemności szukała, nikt z oświeconych w teatrze nie powstał? Gdzie dwór i kościół, Parlament i gmina, obyczaj i karność rodzinna, albo go potępiały bezwzględnie albo przynajmniej trzymały się zdaleka i wiedzieć o nim nie chciały? Że w tych teatrach grywały się piękne sztuki, że ludzie, którzy ich dostarczali mieli talent, to prawda; ale żeby ten teatr i jego literatura były wiele znaczyły w życiu społecznych, żeby były miały ich współczucie i szacunek, i na nich działały, to nie. Londyński *Globe* nie miał ani cienia tego stanowiska, jakie ma w dzisiejszym świecie wiedeński *Burg* lub paryzki *Théâtre Français*, a sztuki Szekspira daleko mniej zajmowały powszechną ciekawość i mniej u publiczności znaczyły, niż dziś niestety przedstawienie nowej sztuki Dumasa.

A z tego że teatr był źle uważany, jakoby wyklęty przez opinię i obyczaj, wynikało że nietylko aktor ale i autor dramatyczny do teatru przywiązany, miał w społeczeństwie sta-

nowisko bardzo niskie, prawie podejrzane, a dla wyjątkowego gieniuszu Szekspira wiek ten wyjątku nie zrobił. Dowodzi zatem Rümelin że naprzód Szekspir znany był publiczności teatralnej ale nie publiczności angielskiej, bo sztuki jego dla pewnego teatru pisane, przez ten teatr nabyte i trzymane w rękopiśmie żeby na innych teatrach granemi być nie mogły, za jego życia bardzo mało rozeszły się w druku, dalej, że nie więcej zwracały na siebie uwagi i nie wyżej były cenione od sztuk Chapmana, Beaumonta i Fletchera albo Jonsona, a wreszcie, że kiedy krytycy każą nam wierzyć w jakieś wysokie i świetne stanowisko poety wśród swego narodu, kiedy mu każą wyglądać w ówczesnym Londynie, jeżeli nie tak jak Goethe w Weimarze to jak Racine w Wersalu lub Calderone w Madrycie, łudzą nas zupełnie, bo biedny Szekspir grał taką rolę i taką miał pozycję socyalną, jak dziś pierwszy lepszy Espada w Hiszpanii, a co najwięcej już taką jaką miał o pół wieku później Molière we Francyi, skromną pozycję aktora i przedsiębiorcy teatru, którego się protegować, do którego się czasem łaskawie przemówić raczy, ale który do niczego więcej prawa sobie nie rości.

Wszystko to jest doskonale dowiedzione, poparte świadectwami, ale zapytać by można dla kogo potrzebne? Autor uprzedza to pytanie. O Szekspirze, mówi on, wiemy na prawdę tak mało, w braku historycznej pewności pole dla domysłu i fantazyi jest tak rozległe, że łatwo było prześlepić te szranki w których zamykać się musi działanie każdego, nawet największego człowieka, nadać mu rozmiary i zarysy kolosalne, idealne, i mgliste, zrobić go niezależnym od wszystkich warunków czasu i przestrzeni, i postawić go nad wiekami jako olbrzym, który ledwie końcem stopy dotyka się swojej epoki, a unosi wysoko nad wszystkiemi. Że ten olbrzym odmalowany fantazyą i domysłem komentatorów może być nieco konwencjonalnym, że autor może mieć słuszość kiedy woła o szczyptę realizmu w sądach o Szekspirze i pod idealnemi konturami tej postaci chce się domagać jej rzeczywistego stałego szkieletu, temu łatwo uwierzyć, i na stanowisko autora w zasadzie zgodzić się można. Tylko trudniej jest przystać na wszystkie jego konkluzye, trudno naprzykład pojąć dla czego dowodzi nam tak usilnie że stosunek Szekspira do współczesnego świata

pojmujemy przesadnie i fałszywo. Czy w uczonych Niemczech wyobrażają sobie ludzie Szekspira żyjącego za pan brat z mądrym Baconem lub z pięknym Essexem, poufałego na dworze, mieszającego się swobodnie w grupy dworskich panów i pięknych Ladies? Chyba tak, skoro autor uważał za potrzebne dowodzić, że tak nie było. Ale u nas barbarzyńców pograżonych w cymeryjskich ciemnościach polskiej niewiadomości, nikt o ile wiem nie wystawiał sobie nigdy Szekspira otoczonego taką czcią i blaskiem, nikt nie myślał żeby jego położenie było choć najmniej podobnem do tego jakie miał Rafael w Rzymie, Tycyan w Madrycie, a choćby tylko skromny Marot na dworze Franciszka Igo. Może się komu zdarzyło gdzie słyszeć operę, z bardzo zresztą ładną muzyką Mendelsohna, w której piękny kawaler Szekspir z aureolą poezji na czole w ślicznym stroju na grzbiecie zaleca się nie żartem i nie bez sukcesu do królowej Elżbiety, ale ten *Sen Nocny Letniej*, każdy to pozna odrazu, jest jeszcze fantastyczniejszy, jeszcze mniej prawdopodobny od tego który Szekspir napisał. Nie: zajmowaliśmy się Szekspirem z pewnością bez żadnego porównania mniej niż Niemcy, aniśmy z niego skorzystali ani jemu tyle usług oddali co oni, ale jego stanowisko we współczesnym świecie wystawialiśmy sobie zawsze takim jak było, niskiem może nawet poniższem. A o tyle też wyższym wydawał nam się człowiek, który bez stósownego wychowania i prawdziwej nauki, bez tej podpory i siły jaką daje poważanie ludzkie stopień cokolwiek nad poziom wzniesiony, uznanie, i chwała, zdołał być ze wszystkich współczesnych w swoim narodzie największym. Łatwo o swobodę umysłu i siłę tworzenia, łatwo o olimpijski spokój i powagę, człowiekowi który przyszedłszy na świat z gieniuszem miał i wychowanie i naukę i tę tak gieniuszowi sprzyjającą atmosferę uznania, powodzenia, uwielbienia, i towarzystwo nieustanne natur szlachetnych i umysłów najwyżej wykształconych, *einen Kreis-edler Gemüther* — ale kto przez takich za równego nieuznany, żyć musiał zawsze między ludźmi, którzy jemu w niczem równi nie byli, kto w swoim świecie grał rolę nie Apollina lub Jowisza ale lekceważonego komedyanta, a od ludzi co najlepszego doznał to protekcyi i pomocy, a przecież na Parnasie zasiadł po prawicy Apollina między Eschyłem i Sofoklesem, ten musiał mieć

w sobie siły i zasobu więcej od tych, którym w tej drodze podawały rękę wszystkie klassyczne Muzy i Gracye i wszystkie romantyczne wróżki sypiące szczęśliwie dary żywota na wybrane ulubione dzieci natury i losu.

Dla kogo Szekspir pisał, kogo pisząc miał głównie na myśli, o czyj sąd i poklask dbał najwięcej, jak ten smak i sąd obcy mógł na niego wpływać, wreszcie jak pisał, jak się odbywał mechaniczny proces jego tworzenia, i jakie sposób ten przynosił szkody lub pożytki jego dramatom, oto zajmujące pytanie, które w dalszym ciągu autor sobie stawia i po większej części rozwiązuje.

Pisał oczywiście głównie dla tych, którzy składali jego zwykłą publiczność, a między pisarzem i czytelnikiem, autorem dramatycznym a widzem, zachodzi zawsze związek tak ścisły, tak konieczny, tak żywy, że obie strony muszą działać na siebie wzajemnie i zbliżać się do siebie w pojęciach i smaku. A jacyż to byli widzowie Szekspira? Oto naprzód ta arystokratyczna młodzież stolicy, może płocha pusta i rozpustna, ale nie bezmyślna ani ograniczona, owszem skłonna i łatwa do zapału, nie zdolna może artystycznie poezyi ocenić ale lgnąca do niej instynktem, przyjmująca sztuki Szekspira z uniesieniem, szukająca w nich przedewszystkiem charakterów heroicznych bo widziała w nich ideały tego czem sama być chciała, sytuacyi bardzo dramatycznych bardzo silnie odznaczonych bo takie najłatwiej trafiają do młodej wyobraźni, a nie gardząca bynajmniej grubym i rubasznym żartem, owszem witająca go głośnym śmiechem. Teatr to ani dwór królewski, ani poważny dom rodzicielski, tu na siebie zważać nie trzeba i można pofolgować głośnej wesołości młodego wieku. Do tych swoich widzów miał Szekspir, podług przypuszczeń pana Rümelin, najwięcej może sympatyi, najwięcej z nimi wspólności w wyobrażeniach. Dla nich, a może i na nich trochę, tworzył postacie takie jak Percy lub Bassanio, jak Henryk V lub Macduff. Charakter niezaprzeczenie monarchiczny, arystokratyczny, rycerski, jego akcyi i jego postaci, nie tylko w tragediach z historii angielskiej, ale w komedyi, ale w Cezarze i Koriołanie, pominięciu prawie zupełne życia i żywiołu mieszczańskiego, który dla Szekspira jak żeby nie istniał wcale, niższe spóółstwo tylko przedstawiane często ale nigdy korzystnie a

nieraz śmiesznie, wszystko to ma być skutkiem tego mimowolnego związku między poetą a jego arystokratycznym widzem i słuchaczem. Czy powód jest trafnie odkryty, o tem można wątpić, i o tem później, ale fakt dostrzeżony jest trafnie.

Ale oprócz tych były te głębie parteru i wysokości paradyzów zapchane pospółstwem właśnie, hałaśliwem i źle wychowanym, tłum marynarzy, wyrobników, publiczność warsztatowa, tawernowa, portowa i uliczna, która za swoje pieniądze akże coś zrozumieć i czemś ucieszyć się chciała. I tej trzeba tbyło dogodzić, i na tę miał Szekspir zważać. Niestety, te intermezza konieczne, to przeplatanie scen patetycznych grubym i grubijańskim żartem, to właśnie w czem nasza romantyczna estetyka widziała najjaśniejszy dowód gieniuszu Szekspira, najgłębszą znajomość życia i najwierniejsze z niem podobieństwo, to zdaniem tego bezbożnego nowego krytyka ma być ofiarą spaloną na ołtarzu „niedzielnej publiczności“ akkomodowaniem się jej smakowi, satysfakcją daną jej wymaganiom ze szkodą dla sztuki i piękności. Ten rodzaj widzów wchodząc do teatru kupił u kassy prawo do śmiechu lub płaczu, kupiony towar należało mu oddać. Dla nich więc te koncepta, te żarty grube, te gry wyrazów, napisane w ich własnym stylu i języku, dla nich grają muzykanci przy śmierci Julietty, dla nich baraszkują grabarze kopiąc grób dla Ofelii, dla nich stary odźwierny tak marudzi i zrzędzi kiedy za jednemi drzwiami leżą we krwi ciepłe jeszcze zwłoki Duncana, za drugimi ledwie ukryć się zdołały pierwsze zgryzoty Macbetha i skrwawione ręce jego żony: dla nich także co w patetyczności Szekspira przesadnego i zbyt straszego, dla nich zabójstwa i wylupienia oczów, dla nich może te duchy i czarownice w których my przysięgając in verba magistrów widzimy sam ekstrakt Szekspirowej mądrości, dla nich tyle śmierci w Hamlecie, — „dziwisz się piramidzie nieszczęścia w Learze“ — nie dziw się bo nie warto, to piramida ustawiona z teatralnych kartonów i dekoracyi na podziw rozczulenie lub strach okrętowego majtka, portowego dźwigacza ciężarów, lub fornała rozwożącego po Londynie beczki piwa worki wełny i sztaby żelaza.

Czy to być może? Autor nie twierdzi jakoby auditorium czy owo arystokratyczne za kulisami, czy to gminne na parterze, było mogło wyrzucić wpływ stanowczy na poetę, wyty-

kać drogę jego fantazyi, krępować lub kierować jego pomysły. W głębi, w treści, w istocie swojej fantazyi i swojej myśli, był on wolny, od nich niezależny, nad nich wzniesiony. Nie pod ich wpływem począł się w jego głowie Macbeth lub Othello. Ale w tem co zewnętrzne, przypadkowe, dodatkowe, stósował się poeta nieraz do ich upodobań, albo je sam podzielał. Gdyby był szedł za instynktem własnego gieniuszu tylko, byłby się uchronił tych nagłych przeskoków z usposobienia patetycznego do rubasznego, które dla czytelnika lub widza są zawsze przymusem, giinnastyczną łamaną sztuką, a dla artystycznej piękności dzieła najczęściej uszczerbkiem, choć nasi romantycy sądzą się właśnie żeby w tem wynaleźć i wskazać najwyższą piękność i doskonałość. Sam rodzaj żartu Szekspira, albo rubasznym i nieprzyzwoitym, albo polegającym na grze wyrazów, to żart w jakim podoba sobie zwykle człowiek bardzo młody i człowiek nie wykształcony, a dla dojrzałych i wybrednych nie smaczny.

Wreszcie, trzeci żywioł w jego auditorium, najważniejszy i najbardziej dobroczynny, to ci posiadacze biletów niepłatnych, koledzy w zawodzie, poeci dramatyczni jakich każdy teatr musiał mieć dla siebie kilku, ich znajomi i towarzysze, kółka literatów, krytyków, artystów. Dla tych Szekspir miał pisać przed wszystkimi i na tych najbardziej zważać: sąd i poklask Marlowa, Heywooda, Fletchera lub Johnsona, znaczył dla niego więcej niż wszystkie instynktowe pochwały innych. Jak malarz ceni przedewszystkiem zdanie drugiego malarza który zna tajemnice roboty, tak i poecie chodzi najwięcej o sąd biegłych w zawodzie. Tej okoliczności, że teatru ówczesne nie brały sztuk z książek drukowanych, ale z rękopismów, że te sztuki dla pewnego teatru napisane były jego własnością a na innych nie grywały się wcale, że więc każdy teatr potrzebując sztuk coraz nowych musiał zatrudniać ciągle kilku lub więcej poetów, przypisuje nasz krytyk skutki ważne i szczęśliwe, współzawodnictwo między teatrami, i między poetami przywiązanymi do tego samego teatru, nieustanną czynność i płodność i nie słabnącą nigdy energię tych talentów. Ztąd także wynikać miały po części te piękności poetycznego stylu, to bogactwo obrazów, te zwroty śmiałe, na których całej piękności zwykły słuchacz poznać się nie umiał, a któremi poeci

wzajemnie się sobie podobali i imponowali. Ztąd także ta wspólna Szekspirowi z współczesnymi dramatystami skłonność do patetyczności posuniętych do ostatnich granic, do figur zakreślonych na kolosalne czasami zbyt kolosalne rozmiary, to tworzenie na wielką skalę, w którym owi poeci widzieć mieli dowód i miarę swoich zdolności i natchnień, i w którym się jedni nad drugich przesadzali.

Czy krytyk nie idzie za daleko i nie przypisuje tym różnym wpływom więcej nad Szekspirem mocy niż jej rzeczywistość miały, czy wszystko co na karb tych wpływów kładzie jest pomyłką tylko a nie pięknnością za jaką uchodziło dotąd, o tem sądzić krytykom równie zdolnym i równie w Szekspirze uczonym jak on. Wrażenie profana jest że on przecie musi trochę przesadzać, że zwłaszcza przesadza w swoich żądaniach. Chciałby naprzykład żeby dramata Szekspira przerabiać, cywilizować, akomodować do gustu wykształconych ludzi jak to zrobił naprzykład Schiller z Macbethem, i twierdzi że w tekście Schillera dopiero my ludzie dzisiejsi moglibyśmy mieć upodobanie rzetelne i zupełne. Dla czegoż jednak nikt jakoś tego Macbetha w przerobieniu za prawdziwego nie uważa, i nikt go czytać nie chce inaczej jak w tekście Szekspira? Ale pomijając to, i przypuściwszy że Szekspir poprawiony byłby piękniejszym, kto się odważy podnieść rękę do tych poprawek i amputacji, kto będzie pewnym że poprawi nie zeszpeci? Kiedy wiek XVII i XVIII cywilizował gotyckie kościoły, kiedy oskrobał gładko facyatę Medyolańskiej katedry, mniemał także w dobrej wierze poprawiać, upiększać, oczyszczać szlachetną budowę z niepotrzebnych barbarzyńskich narostów. A czy dobrze zrobił? Bezpieczniej i mądrzej zawsze nie tykać dzieł gieniuszu, nie poprawiać ich, bo nawet błędy autora są najczęściej w większej z całością harmonii niż poprawki restauratora. Ale tę uwagę zrobiwszy, przyznać trzeba że szukanie i odszukanie wpływów i opinii na które Szekspir mógł zważać, postawienie go w koniecznym związku z publicznością która go słuchała, jest istotną względem niego zasługą i krokiem do lepszej jego znajomości.

Z tego co powiedziano o wpływach pod jakimi Szekspir miał pisać, wychodzi już po części sama z siebie odpowiedź na pytanie jak pisał. Że prędko mianowicie, że zawsze



dla potrzeby teatru i z przeważnym względem na teatr i widza, na sceniczny efekt dzieła. Że dalej przez żywy i ścisły swój związek z widzami brał przedmioty i tworzył postacie z zakresu ich świata i ich wyobraźni, że wreszcie, otoczony współzawodnikami i kolegami z dramatycznego cechu miał wiele z niemi wspólnego, a mianowicie skłonność do pomysłów niezmiernych i nieograniczonych do tonu niesłychanie podniesionego, do nieustającego forte i fortissimo, do nienasyconej chciwości obrazów, porównań, zwrotów niespodziewanych, dowcipów goniących jeden za drugim, i t. d. Ale prócz tego, stosunki te, to życie zamknięte w sferze dość ciasnej a zawsze tej samej, miało wyrzucić głębsze skutki na jego intelligencyi i wyręć głębsze ślady na jego dziełach. Tu przychodzimy do ogólnego sądu, do charakterystyki gienijusza poetycznego Szekspira, do badania jego natury i zakresu, z których potem wypłynąć mają zalety i niedostatki jego dramatów i poszczególne o tych dramatach sądy.

Krytyka niemiecka sławi Szekspira jako mistrza niezrównanego w tworzeniu psychologicznych charakterów, w motywowaniu dramatycznej akcji, w najgłębszej i uniwersalnej znajomości człowieka i świata. Może na wiarę tych niemieckich uczonych, ale wierzyliśmy wszyscy że tak jest, że w tych zaletach żaden poeta od początku świata Szekspirowi nie zrównał. Teraz przychodzą nas uczyć że ta wiara była fanatyzmem, i że trzeba nam od niej odwyknąć. Że Szekspir posiada w takiej mierze jak żaden inny poeta dar mnożenia w nieskończoność swojej duszy, zamienienia swojej świadomości siebie na taką świadomość innego człowieka, którego tworzy, za którego myśli i czuje, że się zmienia jak Proteusz i w swojej jednej duszy, ma, nosi, widzi natur i dusz innych tysiące, to pan Rümelin przyznaje, i przyznaje że to dla dramatycznego poety dar największy, warunek najistotniejszy. Ale sam ten dar, i sama znajomość człowieka nie wystarcza, potrzeba jeszcze równie głębokiej i wszechstronnej znajomości świata. Nie dość stworzyć figurę abstrakcyjną, idealną, i kazać jej działać tak jak każe jej namiętność: trzeba jeszcze ograniczyć ją temi wszystkimi stosunkami, prawami, wpływami, które ją w działaniu krępują i ograniczają. To dopiero świat, to dopiero życie. W życiu nigdy ludzka indywi-

dualność ani ludzka namiętność nie występuje oderwana, sama w sobie i sama dla siebie, ale zawsze w związku z całym szeregiem warunków, które na nią działają i jej działanie determinują i ograniczają. Tego Szekspir nie wiedział i wiedzieć nie mógł, ta wyższa znajomość świata była dla niego zakrytą i niedostępną. On widzi i przedstawia zawsze indywidualność czy namiętność ludzką oderwaną i absolutną, jak jest sama w sobie, nie jak jest w świecie, w tym przyczynowym związku z otaczającym światem, który to związek czuć się daje nieustannie w biegu spraw ludzkich aż do najdrobniejszych szczegółów. „O tym związku, o tym wpływie jakie społeczeństwo wywiera na wszystkich swoich członków, nie mógł mieć dokładnego pojęcia człowiek, który przez samo swoje zajęcie i powołanie był ze społeczeństwa wykluczonym, którego praktyczna znajomość życia ograniczała się na teatralnym doświadczeniu, którego sposób życia i zarobku uchodził za niezaszczytny, który nie stał w żadnym porządnym prawidłowym stosunku ani do Państwa ani do kościoła, ani do gminy, i którego własne rodzinne życie było nic mniej jak normalne, prawidłowe i uregulowane.“ „I dla tego to Szekspir wyprowadza akcję swoich dramatów daleko bardziej z charakterów samych i z przypadków aniżeli się to w życiu widzieć daje: nadaje człowiekowi działanie daleko bardziej swobodne i bezwzględne, robi go daleko bardziej samoistnym niezależnym od społecznego i historycznego otoczenia, aniżeli to w życiu być może, u niego miłość, nienawiść, zazdrość czy duma idą do celu bezwzględnie i prosto, a sam rozum służy do tego żeby namiętności podźegać i do celu prowadzić, nie żeby nimi kierować.“ Nie tak Göthe, u tego znajomość i głębokie rozumienie świata, świadomość zależności działającej osoby od przeciwnych działań otaczającego świata, dochodzi do najwyższej doskonałości... „Szekspir tym swoim własnościom zawdzięcza to że jego kreacje wydają się na większe rozmiary, prędzej i łatwiej robią wrażenie na wszystkich, na ogół któremu delikatniejsze zarysy kreacji Göthe'go wydają się wporównaniu blejszemi i słabszemi: wprawne oko,“ ma się rozumieć, widzi to inaczej.

Tak jak na pierwszy rzut oka wydaje się to zdanie dziwnem a dla wielbicieli Szekspira oburzającym, tak po zastanowie-

niu przychodzi się do przekonania, że ono nie jest zupełnie fałszywym. Istotnie, postacie Szekspira są takie jak je krytyk opisuje i w ten sposób powstały. Tylko, dla tego że takie, są większe i trwalsze od kreacyi wszystkich innych poetów. Krytyk sam niechęcący sformułował bardzo dobrze powód tej różnicy i tej wyższości. „Szekspir“ mówi on, rysuje same pierwotne fenomena psychologiczne, które w rzeczywistem życiu w takiej czystości i sile nie objawiają się nigdy.“ To prawda. Ale dla tego właśnie że są fenomenami pierwotnymi w całej czystości i sile, że nie są zależne od zmiennych czasowych lub społecznych względów, dla tego są i fenomenami ogólnemi i niezmiennemi; dla tego są obrazami ludzkiej natury i ludzkich namiętności większemi zapewne niż się w powszedniem życiu spotyka, ale tak powszechnemi i prawdziwemi, że każda namiętność, każdy popęd, każdy odcień ludzkiej natury w rzeczywistem życiu, zawsze się w nich znajdzie, zawsze się w nich pozna, zawsze się w nich przejrzy, zawsze się w nich pomieści. Dla tego że pierwotne są wieczne, wiecznie prawdziwe, dla tego natura ludzka która się niezmienna pozna się w nich zawsze jako w swoich fenomenach najprostszych, przyrodzonych, przedstawionych w całej czystości i sile. Obraz człowieka pod warunkami wieku i społeczeństwa służy i trwa tak długo, jak ten wiek i to społeczeństwo: obraz natury ludzkiej jaką jest sama w sobie, jej fenomenów pierwotnych i przyrodzonych może trwać i służyć tak długo jak długo trwać będzie ród ludzki a jego natura się nie zmienia.

Za tą mniemaną niezajomością świata, związku przyczyn skutków w zdarzeniach u Szekspira, poszło, mówi zawsze jego krytyk, i to mnóstwo w jego dramatach nieprawdopodobieństw, ba niedorzeczności, na których cierpi i szkodzi sama nawet psychologiczna prawda charakterów, poszło i to, że między jego sztukami nie ma podobno ani jednej której akcyja byłaby dobrze ułożoną, a nawet dobrze rozważoną i w rzeczywistości możliwą. Zarzut to ciężki, który potrzebuje usprawiedliwienia, a usprawiedliwić się da tylko na przypomnieniu bodaj bardzo pobieżnem dramatów samych. Przechodzi je więc autor w trzech czy czterech rozdziałach. Lear, Othello, Romeo, Macbeth, Hamlet, Cymbeline idą naprzód i nie bez wstydu wychodzą z tego examinu: po nich przechodzą przez różgi

dramata z historii angielskiej, dalej rzymskie, na końcu komedy.

## II.

Zaczyna się ta exekucya od tego z którym sprawa istotnie najłatwiejsza, od „króla Leara.“ Że człowiek przy zdrowych zmysłach mógł swoją miłość i swoją spuściznę uczynić zależną od wymowniejszych lub mniej wymownych oświadczeń czułości swoich córek, że stary Gloster mógł się tak samo pomylić na swoich synach, że te dwie sprawy właściwie nie mają z sobą nic wspólnego, że Edgar bez zrozumiałego powodu udaje waryata, że w zakończeniu zabijają wszyscy się tak, iż nie wiedzieć czy tam kto jeszcze żywym pozostał, że wyłupienie oczów na scenie nie należy do najpiękniejszych scenicznych efektów, wszystko to było powiedziane już tyle razy że nowemu krytykowi mało co zostało do dodania. Jednak dodaje, robi odkrycia, i wcale trafne, jak naprzykład że Kent jeżeli chciał w przebraniu przy boku Leara pozostać i być nam pomocnym, nie powinien był grubiańskiem obejściem wyzywać sługi Oswalda, że Gloster choć ślepy, nie mógł wziąć swego łagodnego przewrócenia na ziemię za upadek ze szczytu wysokiej skały: mógłby być dodać i to jeszcze że Kordelia która ciągle się upiera że nic nie powie i mówić nie umie, mówi o tem tak długo, że przez ten czas mogłaby była powiedzieć to, czego od niej ojciec żądał. Nad pierwszą zwłaszcza sceną nie może się uspoikoć. „Już Göthe,“ mówi, nazwał ją po prostu niedorzeczną. „Gdyby kto chciał dzielić jabłko albo ciastko między kilkoro dzieci, tak żeby to dziecko dostało część największą które o nią najgrzeczniej poprosi, to dałoby się jeszcze pojąć, choćby się rozsądnemu ojcu pochwalić nie dało. Ale żeby stary król i ojciec w ten sposób dzielił między dzieci swoje królestwo, i córce którą najwięcej kochał, którą znał za najlepszą, nie dał nic prócz strasznego przekleństwa, dlatego że mu swojej miłości w czułych słowach wyrazić nie umiała, to . . . przypomina bajki dla dzieci, a treść z bajki do tragedyi się nie nadaje.“

I następuje krótka ale bardzo ścisła logiczna i dowcipna dysputa z krytykami którzy wszystko w Learze chcą usprawiedliwić, wszystko podziwiać, wszystko ogłosić za mądre i piękne.

Wszystko? Zapewne nie. Największy fanatyk nie spróbuje bronić wylupionych oczów Glostera, człowiek nieuprzedzony przyzna że stary Gloster zbyt łatwo uwierzył potwarzy rzuconej na Edgara, i koncesyi podobnych zrobić może więcej. Tylko przypomni zarazem że nie można Szekspira sądzić tak jak się sądzi pisarza dramatycznego z czasów późniejszych, opartego i o estetyczną teorię i o doskonałe wzory. Wszakże autor sam tak nie dawno i tak wymownie opowiadał jak ten poeta niedostatecznie wykształcony, a zmuszony dostarczać sztuk jak najwięcej swemu teatrowi, szukał do nich treści gdzie mógł i pisał czempredzej, mało jak autor twierdzi troszcząc się o całość i budowę, wypracowując tylko w wyobraźni niektóre miejsca, sytuacje, i sceny. Treść Leara znalazł w bajce, w starej legendzie. Nie zmienił jej i wyprowadził tragedję z zawiązania jakie mu ta legenda dawała. Może źle zrobił: może należało lepiej umotywować i podział królestwa i wzdzielenie Kordelii, może Gervinus się myli kiedy to koniecznie chce uznać za dostateczne. Ale cóż z tego? czy ten Lear tak źle, jeżeli istotnie tak źle zaczęty, jest i źle prowadzony, i źle skończony? Poety w ogólności, a dopiero Szekspira nie trzeba pytać z kąd wziął swój przedmiot, tylko co z tego przedmiotu zrobił. Mieszanie okropności i nieprawdopodobieństw? być może. Ale i piramidę nieszczęścia, jak mówi Słowacki, jedną z największych podobno w poezji. Kto myś tylko o wylupionych oczach albo o sytuacjach nie dość uzasadnionych ten niech sobie przypomni te sceny w których dwie starsze córki dają ojcu do poznania że im cięży, niech sobie przypomni jego odpowiedź „jam wam dał wszystko“ — albo jego rozmowę w obłąkaniu z Edgarem, albo chwilę kiedy poznaje Kordelię; albo kiedy zasypia... niech sobie przypomni że z tego złego założenia wyszły figury tak potężne w złości jak dwie córki, w przewrotności tak dzielne i wielkie jak Edmund, tak anielsko jasne jak Kordelia. Może Lear byłby lepszym, piękniejszym gdyby wychodził z innej expozycji i nie miał tych okrucieństw i tych zawikłań zby-

tecznych które go istotnie szpecą. Ale jeżeli mógł być piękniejszym jak jest, czy mógł być większym, tragiczniejszym, bardziej wzruszającym? Wytykać i wyśmiewać szczyby na piramidzie łatwo, są widoczne: można nawet dowieść że ona stoi krzywo na słabej podstawie: Wieża Pizańska także, a jednak stoi i jest podziwem świata. I Lear może jest pochyły, ale się nie wali i zwalić się nie da. I sam Rümelin to przyznaje: i on nie może zaprzeczyć że mimo wszystkiego co mówi ulega wrażeniu tej sztuki, „której nie trzeba brać za historyczną, — (a któż ją kiedy za taką uważał?) a która nas przenosi w jakiś bajeczny świat pierwotnych wieków gdzie panują jeszcze stosunki najprostsze, gdzie złe i dobre, fałsz i prawda, wierność i zdrada, nienawiść i miłość przedstawiają się jeszcze w swoich formach najprostszych i przyrodzonych, gdzie szuka się jeszcze zrównania na wartość ludzi i na ich los. Po jednej stronie stoją czyste anioły światła jak Cordelia i Edgar, po drugiej dzikie duchy ciemności, Regan Goneril i Edmund, a między jednymi i drugimi chodzą jak błędni w swoim zaślepieniu biedni synowie tej ziemi, Lear i Gloster, prześladowani przez jednych bronieni przez drugich, i zdają się wołać do mocy niebieskich: „czemu pozwalacie nam zawinić, a potem wydajecie zgryzocie i udręczeniu!“

Mimochodem dostaje się i komedyi *Measure for Measure*. Gdzie kto widział żeby w europejskiem państwie, a jeszcze w Wiedniu! niewierność małżeńska miała być karana śmiercią? a na tem przypuszczeniu osnuta jest cała sztuka. W „Cymbelinie“ znowu występują rzymscy senatorowie, trybuni i augurowie, obok Holendrów i Hiszpanów grających w kregle i strzelających z pistoletów, w zakończeniu zjeżdża z Olimpu sam Jowisz na orle, Posthumus na jedno słowo jakiegoś awanturniczego oszusta wierzy w mniemane wiarołomstwo żony i wydaje na nią wyrok śmierci: ale strusi prawdziwie estetyczny żołądek Gervinusa umie to wszystko połknąć i strawić, i jeszcze policzyć tę sztukę między najpiękniejsze dzieła Szekspira! W Romeu znowu, sposób wynaleziony przez Lorenza na uratowanie Julii od zamęzcia z Parysem jest najgorszy, najbardziej awanturniczny, najmniej naturalny i praktyczny ze wszystkich jakie się wymyśleć dały. Ale czar poetyczny i miłosny

rozlany po tem wszystkim jest tak uroczy i potężny, że na wszystko zaślepia i wszelką krytykę rozbraja.

Dotąd były zarzuty może trafne, z pewnością dowcipne, ale żartobliwe i lżejszej natury. Cięższy i do zbicia trudniejszy spada na dzieło które niektórzy Anglicy, Macaulay naprzykład, uważają za najdoskonalsze. „Dla czego Jago zabija swoją żonę, i to jeszcze w obecności tylu świadków? żeby przeciw niemu nie nieznała? kiedy ona już wygadała wszystko co mogła wszystko co wiedziała? I ten przebiegły mądry Jago nie pomyślał że dotąd nie zrobił nic coby mu groziło szubienicą, a potem ona minąć go nie może? Gdzież jego zimna krew jego przytomność umysłu? Rzeczywiście kiedy autor utrzymuje, że ten charakter w zakończeniu przestaje być zgodnym z sobą, chciałoby się zaprzeczyć a nie znajduje się możliwości.

Macbeth znalazł łaskę w oczach krytyka który go nazywa „pierwszą i najpotężniejszą ze wszystkich tragedyj,“ a jednak i jemu, i zwłaszcza komentatorom którzy go objaśniali ma nie jedno do zarzucenia. Nieprawda naprzód żeby czarownice były tylko wcieleniem własnych Macbetha myśli i chęci, jak są duchy w śnie Ryszarda wcieleniem wyrzutów jego sumienia. Można by w to jeszcze uwierzyć gdyby przestały na zwiastowaniu jemu korony, ale wszystkie szczegóły ich przepowiedni, ale obietnica korony dla potomków Banqua, ale scena czarownic między sobą, dowodzą że Szekspir wprowadzał je jako indywidualności samoistne od Macbetha zupełnie oddzielne, że je wprowadził po prostu, naiwnie jeżeli można tak się wyrazić, nie jakoby sam miał być koniecznie w czarownice wierzyć (choć może i wierzył), ale że wierzył w nie po prostu świat przedstawiony w dramacie, a cały ten sztuczny i naciągany wykład pochodzi ztąd, że komentatorowie nie chcieli żadną miarą przypuścić iżby wielki poeta był w czarownice wierzył, a nie wiedzieli jak inaczej siebie i drugich od takiego przypuszczenia ochronić. Że synowie Duncana po zamordowaniu ojca uciekają ze Szkocyi, to pan Rümelin uważa za nienaturalne i nieuzasadnione: powinni byli mścić się jego śmierci i trzymać się tronu. Nienaturalne, może: uzasadnione z pewnością, i wyraźnie, strachem. Wszak mówią oba, że dla nich zostać niebezpiecznie. Dalej, skoro Macbeth sam dzieci nie miał, to powinien był nie troszczyć się o to kto po nim

nastąpi, i nie kazać mordować Banqua i jego syna. Zapewne gdyby zbrodnia doszedłszy już do takiego stopnia zachowywała zawsze rozwagę, rachubę, i wiedziała zawsze co i dla czego robi, gdyby się nie bała wszystkiego i wszystkich. Wszak w rzeczywistości życia widzimy nieraz że prosty złoczyńca robi więcej złego niż jego cel i interes wymagał, w błędnem mniemaniu że to do jego bezpieczeństwa potrzebne. Że Macbeth, który na wstępie nie jest bez szlachetności w naturze, doszedłszy do celu nie próbuje być królem wielkim i dzielnym jeżeli nie dobrym, ale jest prostym tyranem, to tłumaczy się tem że to już nie taki sam Macbeth, że zbrodnia skaziła i naturę samą i lepsze popędy uczucia czy woli stłumiła. W rzeczywistości może się nie zawsze tak dzieje i nie tak zupełnie, ale tu mamy do czynienia z „pierwotnymi fenomenami w ich całej przyrodzonej czystości.“ A wreszcie, że Lady Macbeth, skoro miała jeszcze sumienia tyle, że jego wyrzuty wybuchaly z niej mimo jej wiedzy i woli kiedy jej świadomość siebie była uśpioną i nieczynną, więc powinna była jakimś choć jednym słowem to sumienie dać poznać, te jego wyrzuty pokazać kiedy była przytomną, to z wszelkiem uszanowaniem dla autora, jest z jego strony pomyłką. U niej wola i konsekwencya były silniejsze od sumienia, zrobić co się chce, nie żałować co się zrobiło i odrobić nie może, a jeżeli się nawet żałuje to nigdy tego nie przyznać i nie pokazać, oto co Lady Macbeth myśli i co między linijami daje się czytać wyraźnie. Dla tego dopóki czuwa, dopóki sobą włada, sumienie ją szarpie jak sęp ale odezwać się nie śmie bo ona mu nie pozwala; dopiero gdy ta żelazna wola jest bezwładną, to panowanie nad sobą uśpione, dopiero wtedy sumienie odzyskuje swoje prawa. Gdyby ono odzywało się na jawie i w stanie przytomności, już Lady Macbeth przestała być tym niesłychanym fenomenem woli energii i mocy nad sobą którym ją Szekspir zrobił.

A wreszcie Hamlet; przedmiot za wielki żeby go ubocznie i mimochodem można traktować, za trudny żeby się na niego porywać i śmieć o nim mówić, kiedy dotąd dobrze mówił o nim podobno tylko jeden Göthe. A więc przestańmy na przytoczeniu zdań tego nowego krytyka, który i Göthego sądy śmiało obala. I Göthe Hamleta nie tłumaczy. On powiada



że to szlachetna, czysta moralnie piękna natura, której brak tylko tej tęgości bohaterom potrzebnej, i dla tego upada pod ciężarem zadania, którego ani spełnić ani odrzucić nie umie? Dla czego? wieleż to razy człowiek może spełnić rzecz niezgodną ze swoją naturą, może jej zgoła niezgodną, wiele razy spełnić taką musi: jeżeli nie spełnia, to nie żeby była sprzeczność nieprzezwyjężona między naturą ludzką a czynem jej przeciwnym, ale że nie ma czy odwagi czy wytrwałości, czy postanowienia. Inni mówią że Hamlet jest chwiejny, niezdolny do czynu, cały pogrążony w refleksjach. Ale czy prawdziwy Hamlet Szekspira do tego obrazu podobny? Odwagi mu nie brak, kiedy idzie śmiało za duchem przed którym drżą jego warty; (to nic nie dowodzi. Naprzód o brak fizycznej odwagi nikt nigdy Hamleta nie posądzał. Powtóre że się ducha nie bał jak szylwachy, to dla tego że był od nich mądrzejszym. A że za nim idzie, to dla tego że spodziewa się od niego stwierdzenia domysłów, które go dręczą, pewności morderstwa, której dotąd jeszcze nie ma). Nie brak mu determinacji skoro bez namysłu zabija Poloniusza w przekonaniu że to król; ani zdolności do działania, bo przez całą sztukę działa. Czemże są te zasadzki stawiane królowi, ten powrót z wyprawy do Anglii? To wszystko, rzeklibyśmy gdybyśmy w ten spór wdawać się mieli odwagę, jest myśleniem o działaniu, zachceniem działania, świadomością że się działać powinno, ale nie działaniem ani działania zdolnością. Szczęściem od odpowiedzi uwalnia nas autor sam kiedy tak opisuje Hamleta; „W jego działaniu nie można dopatrzeć się planu ani konsekwencji, nie można się dowiedzieć czego on na prawdę chce, do czego naprzykład zmierza jego udane szaleństwo. Jego chęci unoszą się gdzieś zawsze w regionach nieokreślonych przypuszczeń i możliwości, a nie stają się nigdy stałym zamiarem. Z jego słów i postępów nie można wydobyć nic rozsądnego i idącego do jego celu, a najmniej to co on w konsekwencji z sobą samym chciałby powinien.“ Albo się bardzo mylimy, albo też wątpliwość podniesiona przeciw sądowi Göthego i wszystkich którzy po nim sąd ten obszerniej rozwinęli i wytłomaczyli wychodzi jakoś bardzo na jego stwierdzenie. Wprawdzie krytyk twierdzi, że Szekspir takiego bohatera stworzyć nie chciał i nie myślał,

ale przytem twierdzeniu dowodu nie znajdujemy, co najwięcej jego pozór.

Że inne zarzuty, mianowicie co do związku rzeczy, jasności akcji, przypadkowego zakończenia przez zamianę (bardzo istotnie nieprawdopodobną) szpad, co do sprzeczności w niektórych charakterach lub sytuacjach mogą być prawdziwe, to pewna, Za dzieło wykończone i doskonałe nikt nigdy Hamleta nie miał, tylko za gienialne, wielkie i intuicyjne. Ale zarzutów jest za wiele i są niesłuszne. Nie odważając się rozbierać materyi gruntownie, pozwolimy sobie przeciw wskazać niektóre szczegóły, i powiedzieć naprzykład, że autor się myli kiedy utrzymuje, że deklamacya aktora o Hekubie mogła być tak samo znaleźć się w każdym innym dramacie. Jakto, czy w każdym innym dramacie i w ustach każdego innego bohatera mógłby się znaleźć następujący monolog Hamleta, którego przecież bez tej deklamacyi byłoby nie mogło? Powiedzielibyśmy że Polonius nie jest nigdy i nigdzie tym człowiekiem rozumnym i poważnym jakim się autorowi w scenach z synem i córką wydaje, że jest tylko dobrze nakręconym automatem który różne rzeczy udać umie, ale w środku nie ma nic prócz mechaniki, i dla tego, kiedy w rozmowie jego z Hamletem Szekspir zaostrza rysy swojej ironii i robi go prawie błaznem, to charakter ten z konsekwencyi swojej nie wychodzi. Powiedzielibyśmy może parę innych rzeczy; ale przedewszystkiem tę, że kto chcąc zrozumieć plan i postępowanie Hamleta chce się dowiedzieć jakie było w Danii prawo następstwa tronu, czy po zmarłym królu brał koronę jak na Wschodzie najstarszy z rodziny, czy też Klaudiusz był uzurpatorem; czy może dziedziczką była królowa a oba jej mężowie tylko *consortami* jak księżę Albert i mąż królowej hiszpańskiej? Czy tron był elekcyjnym jak w Polsce, a Klaudiusz królem z wyboru? Kto wreszcie się oświadcza za tem że w Danii za czasów Hamleta najpewniej stałego i uregulowanego prawa następstwa nie było, ten ciekawość i dokładność posuwa za daleko, tak daleko że z tą sumiennością badania i bystrością wzroku mógłby sławnie prowadzić mikroskopiczne studia nad wymoczkami, ale czy rzutem tego samego oka mógłby objąć olbrzyma, to kwestya.

A jednak nie: cała książka świadczy że ta ostatnia uwaga jest niesprawiedliwą, świadczy i sam ten rozdział o Ham-

lecie w którym pan Rümelin dowodzi, naprzód, że tekst Hamleta jak do nas doszedł, złożony z różnych manuskryptów, źle wydany, z pomieszaniem odmiennych wersyj i obrobień, prawdopodobnie nie jest tym tekstem który Szekspir uważał za dobry, i że sprzeczności i niejasności sztuki w wielkiej części pochodzić muszą z pomieszania różnych tekstów; a potem, że Hamlet jest jedyną kreacją Szekspira przy której poeta myślał o sobie, której dał coś swojej własnej duszy i swojej fizioinomii. Jeżeli to przypuszczenie jest prawdziwem, a postawione jest tak że się wydaje prawdopodobnem, to łatwo pojąć ileby jeszcze przybyło Hamletowi zajęcia i ceny. Opiera je autor na podobieństwie uczuć, zapatrywań i usposobienia między Hamletem w monologu. „Być albo nie być,“ w scenie z grabarzami, w udanem szaleństwie, a Sonetami w których Szekspir jawnie wypowiada swoje uczucia. Dalej, na tem że Hamlet jest ze wszystkich postaci Szekspira najrozumniejszy, najgłębiej myślący, i zarazem najbardziej wrażliwy. Wrażliwość posunięta do najwyższego stopnia, sceptycyzm i ironia pochodzące ze zniechęcenia, skłonność do melancholii, gorzycz, zużycie, miały być charakterystycznymi znamionami usposobienia Szekspira, przynajmniej tak on się przedstawia w Sonetach. Wogóle dramat cały ma być podsunięciem własnych doświadczeń, wrażeń i pytań, pod starą legendę, a z tej dwoistości pierwiastków, z których powstał Hamlet, pochodzić ma to co w sztuce całej i w figurze samej jest nieskładnego i z sobą sprzecznego, naprzykład niektóre dzikości Hamleta obok natury wykwintnie szlachetnej (zabójstwo Rosenkranza i Guildensterna naprzykład), naprzykład różność pojęć religijnych w różnych chwilach i miejscach roli. W każdym razie hipoteza jest zajmująca bardzo, a czy jest prawdziwa? żeby o tem rozstrzygać, a choćby tylko mieć swoje zdanie i mówić, trzeba by znajomości Szekspira takiej jakiej się nabywa po długim tylko i wyłączeniem zajęcia się poetą, po prawdziwej nauce tego wszystkiego co się do niego odnosi.

Jeszcze mniej łaskawym jest krytyk dla tak zwanych historyj. Z wyjątkiem Ryszarda III, któremu oddaje zupełną sprawiedliwość, mówi że po przeczytaniu Króla Jana, Ryszarda II, i wszystkich Henryków, zachowuje się wspomnienie niektórych pojętych szczegółów, ale z całości nie potrafi się zdać sprawy, ani

się do niej z upodobaniem nie wraca. Czy się zupełnie myli? podobno nie. Dalej, przyznając że dla anglików ten cykl dramatów z narodowych dziejów jest skarbem nieopłaconym, i śmiejąc się mimochodem z krytyków, którzy im mniej w czem piękności widzą, tem więcej odkryć ich chcą, utrzymuje że dramat historyczny wymaga trzech rzeczy, znajomości człowieka, znajomości przyczynowego związku między działaniem człowieka a jego losem, i pozytywnej historycznej wiedzy. Szekspir posiadał ów pierwszy warunek w stopniu bardzo wysokim, drugie w bardzo średnim. Czy to drugie, mianowicie ten rzekomy u Szekspira brak należytego względu na związek między uczynkiem a jego powodem i jego skutkiem jest zupełną prawdą, o tem nie sądząc pozwolmy sobie tylko wątpić in petto. Ale gdzie autor zdaje nam się błądzić, i stosować do sprawy Szekspira wyobrażenia i wymagania swego własnego czasu, to tam, gdzie mu wyrzuca, że na historię angielską z ciasnego wyłącznego stanowiska. „Te angielskie dramata historyczne „mówi,“ to galeria obrazów z życia królów i baronów, wystawiona na widok i podziw młodych ludzi z tych samych arystokratycznych regionów, Wszystkie te Donglasy, Mortimery, Warwicki i Talboty byli tem samem czem za czasów Szekspira był Rutland Pembroke albo Southampton, a przecież w historii angielskiej od króla Jana aż do Henryka VIII, było tyle innych ważnych pierwiastków i rzeczy! Czemuż ich poeta nie widział? Czemuż nie pokazał jak Normandowie i Saksonowie, za Jana jeszcze dwa odrębne narody zlewają się pomału w jeden, jak *Magna Charta* staje się podstawą obywatelskiej wolności, jak obok szlachty powstaje przez pracę rzemiosła, przemysł i handel coraz silniejszy stan średni, który w gminie dochodzi do korporacyjnego życia i staje się potęgą w państwie, jak Tudorowie właśnie na tem mieszczaństwie się opierają żeby złamać potęgę baronów, i tam dalej i tam dalej, a tego wszystkiego Szekspir ani widział. To mieszczaństwo, te klasy średnie których wzrost jest właśnie najważniejszym faktem w czasach przez niego wyiętych do dramatu, to byli jego nieprzyjaciele właśnie, prześladowcy dramatu, teatru, aktora i przedsiębiorcy. Ztąd, jeżeli kiedy wyprowadzi na scenę jakiego londyńskiego lorda Mayora z pewnością da mu zawsze śmieszna i lichą rolę. Całe jego położenie i życie, siła stosunków w których się obracał zmusiły go niejako do arystokra-

tycznego pojmowania historii. Legitymizm, prawo do tronu momentami w arystokratycznych pojęciach tak znaczący, jest jego głównym prawie punktem widzenia we wszystkich tych dramatach od Ryszarda drugiego aż do trzeciego. Do tego pragmatyczna znajomość i przedstawienie wypadków zostawia wiele do życzenia. Fakta przyjmuje Szekspir wprost jak je podają kroniki nie pytając o gruntowne ich uzasadnienie, o wpływ i działanie stosunków społecznych nie troszczy się wcale: o sposobie wojowania ma pojęcia zupełnie dziecinne; jego Talboty i Northumberlandy biją się zupełnie jak bohaterowie Homera lub jak paladyny średniowiecznych legend.“

Powód jest prosty i jasny: Szekspir nie pisał historii, tylko z historii dramata: patrzył na nią nie ze stanowiska ciasnego, arystokratycznego lub innego, ale ze stanowiska poety dramatycznego, który w dramacie nie może zmieścić wszystkiego co się w historii działo, ale musi wybierać chwile, zdarzenia, sytuacje i osoby, które mu się do jego celu najlepiej nadają. Że się historii porządku nie uczył, to niestety prawdopodobne, że się nie zastanawiał nad wzrostem klas średnich i skutków Wielkiej Karty należycie nie rozważył, to zbrodnia o którą nieszczęściem i najzapaleńszy wielbiciel posądzić go może, że o taktyce i strategii wojowników Białej i Czerwonej Róży miał opłakanie mizerne pojęcia, to do niego podobne, i że każdy młody Niemiec wychodzący z gimnazjum jest w tych wszystkich kwestjach nierównie od niego mądrzejszym, na to także można się podpisać. Ale z tego stanowiska sądzić jego dramata to jest, rzeklibyśmy gdybyśmy śmieli sądzić pana Rümelin tak ostro i z góry jak on sądzi Szekspira, to jest dopiero stanowisko ciasne, pedantyczne, uprzedzone, i zastosujmy tu wyrażenie użyte o Szekspirze, dziecinne. Stary Jan w dawnej polskiej piosence prosi malarza żeby wymalował i jego i żonę, i dzieci i wnuki i czeladź, i chałupę i dobytek, i sad i pole i nawet gąsienice jak mu objadają kapustę. Jan nie wie że „nie wszystko razem wymalować da się“ ale uczony hochgebildet Niemiec piszący Shakespeare — Studien wiedzieć to przecież powinien. Czyż nie słyszał, nie zastanowił się, albo nie wierzy, że od czasów Homera już pierwszą konieczną przyrodzoną czynnością poety który układa akcję, komponuje, jest przebrakowanie materiału, wybór tych chwil i zda-

rzeń, które mu się wydają najwdzięczniejsze do poetycznego obrobienia, a odrzucenie innych. Może Szekspir ten wybór zrobił źle i głupio, choć doprawdy nie wiemy jak on lub jakikolwiek poeta na świecie wziąłby się do tego żeby pokazać jak Magna Charta stawała się podstawą obywatelskich wolności w Anglii, albo przedstawić dramatycznie jak przez rzemiosła przemysł i handel mieszczaństwo rosło w siłę i dochodziło do znaczenia. To wprawdzie nie gąsienice starego Jana objadające kapustę, to skrzętne mrówki gromadzące swoje zasoby, ale dla dramatycznego poety tak trudne do uchwycenia i przedstawienia jak tamte dla malarza.

Nie: Szekspir szuka w historii sytuacji tragicznych a nie całości spraw i dziejów, szuka różnorodności charakterów i napiętności ludzkich, zdrady przebiegłej a tchórzliwej i podłej w królu Janie, dobroduszości szlacheckiej a słabej, upadającej pod ciężarem zadania, któremu poddać nie może w Ryszardzie II, napiętności fikcyjnej i rodzinnej u Lancastrow i Yorków, bohaterskich natur jak Percy, królów siedzących na ruinach swej wielkości, jak Małgorzata, on kiedy widzi męża stanu odsuniętego od władzy nie pyta może o historyczne i dyplomatyczne powody tego upadku, ale przedstawi go tak, że wszystkie ile ich było w historii będą do tego upadku Wolseya podobne. Że jego bohaterowie walczą jakimś sposobem pierwotnym jak towarzysze króla Artura lub legendowi rycerze Karola Wgo, to prawda: tylko nie wiem czy Percy latający z raportami w służbie adjutanta, Henryk V komenderujący brygadą, Ryszard ofiarujący królestwo za lunetę i mapę wojskową nie za konia dałby się łatwo użyć do dramatu i przedstawić na scenie. Są pewne warunki poetycznego kolorytu, pewna konieczność koturnu, której poeta lekcewazyć nie może. I nie wiem czy nie ona czasem jest powodem tego grzechu, którego krytyk Szekspirowi darować nie może, tego zaniedbania życia domowego rodzinnego, średniego, *des bürgerlichen Lebens* w jego poezji. Zarzuca mu stanowisko wyłącznie arystokratyczne! Czy Szekspir był czy nie był arystokratą, nie wiem, może i był, i nie wiem gdzie w jego wieku znalazłoby się to co dziś rozumiemy przez słowo demokrata. Żądać od niego tego względu na życie klas średnich, tej świadomości ich interesu, ich dążeń, ich łączności, żą-

dać obrony ich dzisiejszych wyobrażeń lub zasad jest to żądać rzeczy albo wprost niemożliwej i niesprawiedliwej, albo przynajmniej bardzo trudnej, bo w jego wieku jeszcze nie ustalonej, nie wykształconej, a najmniej ze wszystkiego powszechnej. Krytyk który się śmieje z innych że własne idee Szekspirowi pedasuują, a gniewa się na niego że swoich u niego znaleźć nie może, wpada w błąd do tamtego podobny i przesłapia nie belkę może ale zawsze dobrą słomkę w swoim własnym oku. Ale mniejsza o te lub inne, nieziane a w każdym razie nie dowiedzione wyobrażenia lub przekonania Szekspira — (nasz instynkt mówi, że on o takich rzeczach myślał mało i sam sobie nigdy nie zadał pytania czy jest arystokratą czy demokratą, tak samo jak ogromna większość współczesnych) — on jeżeli dramata i figury swoje brał ze sfer królewskich i feudalnych miał do tego powód inny nie politycznej ani społecznej natury. Oto ten że on pisał tragedye — że tragedia potrzebuje takiego zakresu i takiego rozmiaru działania, zdarzeń takiej wagi i napiętności takiej siły, jakie się w naszym powszednim codziennym życiu im Bürgerlichen Leben nie spotykają i zmieścić nie mogą. Bez tych zaś warunków nie będzie tragedyi, bo nie ma jej bez tragicznej wielkości, bez poezyi. Napisano tyle w Europie dramatów z potocznego życia (dramas bourgeois), a który z nich jest poezją? żaden, nie wyjmując *Emilii Galotti*, nie wyjmując *Kabale und Liebe*, nie wyjmując *Clavigo*, ani *Magdaleny* Hebbla, a jeżeli niektóre z dramacików Musseta mają ten charakter poetyczny, to podobno dzięki temu tylko że choć z powszedniego życia niby, są od niego tak oderwane, tak nie trzymające się ziemi, tak pomimo swoich niby potocznych pozorów i stosunków fantastyczne i kapryśne. Pomińmy już to że autor historycznego dramatu dążności i sprawy przedstawiać może tylko w indywidualach, a że historia angielska nie podawała mu ani jednego nazwiska nawet reprezentanta tych dążności i interesów o które się krytyk upomina, dość znacznego żeby był grał jakąś rolę i doszedł do jakiejś sławy, że więc dla tego samego już Szekspir tej strony historii angielskiej w swoich dramatach objąć nie mógł. Ale wyobraźmy sobie napiętności i uczynki Szekspirowskich postaci ściągnięte do małych rozmiarów powszedniego życia, zamknięte w jego ciasnych obrębach: wyobraźmy

sobie Macbetha którego ambicyi celem byłoby krzesło w parlamencie, Goneril niewdzięczną córką jakiego starego Sheriffa, niewierną żoną kupca z City zakochaną w jego subjeckie, Króla Jana nieuczciwym opiekunem dziedziczącym majątek po zmarłym małym lordziku? Musi być przecież jakaś proporcya między namiętnością a jej celem i jej polem działania: a namiętności i figury Szekspira w małym zakresie pomieścić się nie mogły.

We wszystkie szczegóły wchodzić trudno, ale jakżeż mu znowu nie zaprzeczyć kiedy mówi że cała piękność *Króla Jana* kończy się na epizodach, rzeczach pobocznych, ornamentach, jak rozpacz Konstancyi, jak scena małego Artura z Hubertem albo piękna figura Bastarda, a że charakter króla samego nie jest ani pociągający ani wyraźnie odrysowany. Że nie pociągający, to pewne: ale nie wyraźny i nie jasny? Trzebaż mu mówić dopiero że to typ łotra podłego, który się wiecznie boi i swoją odpowiedzialność chce ratować, typ w swoim rodzaju może tak doskonały jak Ryszard, tylko wstrętniejszy jeszcze, obrzydliwszy, bo bez energii, bez waleczności, bez śmiałości tamtego, giętki, ślizki, miękkiej i pełzający jak wąż? W Henryku VIII znowu razi go końcowy komplement dla Elżbiety i Jakóba, gorszy go że Szekspir nie staje odważnie po stronie skrzywdzonej Katarzyny, nie wyciska na czole Anny Boleyn piętna żony nieprawej? Czy ją Anglik ówczesny, protestant, za taką mógł uważać, czy parlament i kościół i lud i szlachta i wszyscy nie uważali Elżbiety za prawą córkę Henryka? Ale jeżeli nawet są w Henryku VIII jakie grzechy podchlebstwa, to jest w nim rzecz jedna któraby te grzechy i większe jeszcze okupić mogła, upadek Wolseya, jedna ze scen najgłębszych i najmędrzych jakie są w poezyi dramatycznej całego świata.

Dramata z historii rzymskiej mają nad angielskimi wyższość lepszej budowy, akcyi zrozumialszej, dzięki Plutarchowi zapewne który treść ich jasno i dobrze podawał. Ale znajomości starożytnego świata, ale wiernej charakterystyki społeczeństw czy ludzi, wyobrażeń czy obyczajów, tej nie ma wcale. Taki człowiek jak Koriolan na przykład na gruncie republik starożytnego świata wzrósć nie mógł, był w nich moralnie niepodobnym, i dowodzi tylko że Szekspir nie miał najmniejszego



pojęcia o stosunku rzymskiego patrycyatu do plebsu. Koriolan prawdziwy musiał przecież wiedzieć jak każdy Patrycyusz, że Plebs był liczniejszy, i starając się o jego suffragia nie mógł go lżyć na Comitiach. Do tego nierność trybunów postawiona naprzeciw dzielności Coriolana, jest oczywiście i zapewne umyślnem upośledzeniem ludu, nowym dowodem arystokratycznych tendencji Szekspira. W *Cezarze* znowu trybunowie każą się ludowi rozchodzić bo już „dziesiąta na zegarze“ i porządny rzemieślnik powinien o tej porze być w domu: gdzie to w starożytności słyszał o takich policyjnych przepisach? Cezar sam nie mógł o sobie pompatycznie mówić przez trzecią osobę, „Cezar“ nie „ja“, jak o sobie w komentarzach właśnie przez swój delikatny takt musiał pisać. Wreszcie Brutus i Cassius przed bitwą klócą się zanadto: pogodzić się po takich wyrażeniach będzie im bardzo trudno, a pojąć nie łatwo że dwóch przyjaciół, dwóch ludzi szacujących się nawzajem mogło tak stracić miarę w wyrzutach.

Znowu krytyka drobiazgowa, znowu szukanie wymoczków kiedyby lepiej było patrzeć na olbrzymy. Czy Szekspir znał starożytności rzymskie, obyczaje, prawa, formy życia, nie wiemy, musiał nie znać bo ich się zapewne nigdy nie uczył. Ale że naturę ludzkich społeczeństw i politycznych namiętności znał jak żaden inny poeta, na to dowodem najświetniejszym, niezwykłym, jest właśnie jego Coriolan, typ jedyny na świecie arystokratycznej dumy która heroiczną zresztą naturę tak ośwładła i zepsuła że ją doprowadziła do zdrady ojczyzny. Czy w Rzymie Coriolan mógł się tak zachowywać w tej lub owej chwili jak tu w dramacie o to mniejsza, ale że i on i wszyscy ilu ich było jemu podobnych w historii tak czuli, z takiej miłości własnej taką drogą doszli do takich uczynków, to pewna, i jeżeli w dawnym Rzymie Coriolan taki był niepodobnym, to w ludzkości, w historii, podobnym był bo w niej był, i nie raz, a ile razy był to był taki jak Coriolan Szekspira, nie zawsze tak dzielny i heroiczny z natury, ale zawsze tym sposobem zepsuty. A Trybuni: dziwne uprzedzenie szukać w nich tendencji? Czy historia Coriolana wspomina drugiego po stronie przeciwnej człowieka któryby jemu był równy zdolnością, znaczeniem, zasługą? nie: nie nazywa żadnego. Więc miał Szekspir takiego wymyślać żeby ludu nie krzywdzić lub

ale wyrok jej jest bardzo błachy. Wolno zapewne pocie zmyśleć kodex jaki mu potrzebny, ale prawnik pytany o casus Shylocka musi odpowiedzieć, primo: że cały kłopot niepotrzebny i prawdziwie wiele hałasu o nic, bo rewers tego rodzaju, opiewający na życie człowieka jako wymagający zbrodni żeby mógł być spleconym, przed żadnym prawem i żadnym sędzią ważnym być nie mógł. Ale, secundo, jeżeli sąd i prawo uznały go za ważny, to odmawiać żydowi prawa przelania krwi, bez którego on tego przyznanego sobie funta mięsa wziąć nie mógł, było wybiegiem, wykretem i oszukaństwem. Tę kwestyę przytoczywszy jako ciekawość, zastawmy do rozwiązania biegłym w prawie doktorom: ale jest inna która należy do naszego trybnału. Gniewa się bardzo nasz autor na krytyków i aktorów którzy uważają i grają Shylocka jak figurę poważną i prawie dramatyczną która przez jakąś kontrabandę wkradła się do komedyi. Szekspir nigdy go tak nie pomyślał: zgodnie ze swoim wiekiem i ze swoim auditorium chciał stworzyć żyda komicznego, wystrychniętego na dudka, z którego śmiać się jest miło bo się go nie lubi. Gdyby go był pojmował poważnie, gdyby był chciał widzieć w nim reprezentanta poniżonego plemienia i obrońcę swoich praw, nie byłby w innych miejscach wybijał na nim piętna ostatniej nikczemności, nie byłby mu kazał mówić naprzykład, że „wolałby widzieć córkę nie żywą u swoich nóg, byle z brylantami w uszach.

Co Szekspir chciał nie wiemy. Że się nad prześladowaniem żydów nie rozczulał, o ich równouprawnieniu nie myślał to wydaje nam się prawdopodobnem. Istotnie można twierdzić prawie na pewne że dzisiejszych dzienników wiedeńskich nie czytał, i na kwestyę żydowską tak jak one się nie zapatrywał. Ale że dał Shylockowi nienawiść tak namiętną i potężną że przez nią figura ta staje się poważną a prawie straszną, że ta nienawiść wygląda jak żeby była wyszła z jakiegoś dramatu, a tonem i rozmiarami przekracza zakres komedyi, na to dowodem są własne słowa Shylocka w pierwszym akcie kiedy zdaleka spostrzega Antonia, w trzecim kiedy słyszy o rozbiciu jego okrętów i wreszcie w czwartym kiedy nastaje na splecenie swego rewersu. Że okok tego jest komicznym, nieraz śmiesznym, że jest naturą brzydką

płaską i niekzemną, nikt nie przeczy. Ale że takie natury mogą mieć i silne namiętności, i chwile wielkiego cierpienia tak że w nich dochodzą prawie do patetyczności, o tem nie trzeba zapewne uczyć krytyka który sam z upodobaniem realistą się nazywa i pyta ciągle czy w życiu na prawdę tak być może jak Szekspir pomyślał i napisał. Otóż w życiu połączenie niekzemnej natury, śmiesznej powierzchowności, z namiętnością lub cierpieniem, nie jest wcale niepodobnem, i takim połączeniem jest Shylock, jedyna może w poezyi postać komiczna która zarazem jest prawie poetyczną przez swoją nienawiść i zawziętość.

Że rozkaz ochrzczenia się dany Shylockowi jako obostrzenie kary, jako najdotkliwszy z niego żart, jest dla chrześcijańskiego sumienia nie przyjemny, to prawda. Pan Rümelin widzi w nim nowy dowód że Szekspir uważał całą sztukę za lekką komedię w której się o zasadach i przekonaniach nie zapomina ale nie koniecznie myśli. A nadto, dowód przeciw tym którzy w Szekspirze chcą koniecznie widzieć wierzącego i przekonanego chrześcijanina: „bo kto“ mówi „nosi głęboko w sercu swoją religię, temu pomysł tego rodzaju nawet przypadkiem i przez nieuwagę z pod pióra się nie wyśliznie.“

### III.

Kończy się książka trzema rozdziałami uwag ogólnych w których autor stara się odgadnąć i określić indywidualność Szekspira, jego wyobrażenia religijne i polityczne a wreszcie dowodzi jak bardzo mylą się ci którzy go wynoszą nad Schillera i Göthego.

Określenie człowieka, jego charakteru, dróg jego kształcenia, jest bard zotrudne kiedy chodzi o Szekspira którego życie znane jest bardzo mało, a który sam siebie w swoich dziełach nie więcej daje poznać jak malarz lub rzeźbiarz. Z wyrwanych ustępów jego dramatów próbowano już nieraz składać jego charakter i sposób myślenia, ale ta mozaikowa robota okazała się daremną, bo robotnicy składali tym sposobem taki obraz Szekspira jaki im się złożyć podobało, i do

wodzili jego własnymi słowami, jedni że był poganinem, drudzy że chrześcijaninem, że gorliwym protestantem i ukrytym katolikiem, poważnym mędrcom i lekkim wesołym wietrznikiem, głęboko uczonym i zupełnym nieukiem. Skoro więc ta metoda do celu nie prowadzi, chce autor spróbować innej.

Mianowicie sądzi że łatwiej da się rozpoznać z pewnością to czego w Szekspirze nie ma, aniżeli to co w nim jest i że wiedząc jakie myśli, uczucia, lub charaktery nie trafiają się u niego bądź wcale bądź tylko niewyraźnie i słabo, będzie można dojść do wniosku jaki to był rodzaj duszy i umysłu.

A więc, naprzód, nie przedstawia Szekspir nigdy i nigdzie charakterów, których cechą byłoby dążenie do wiedzy mądrości i prawdy, albo któreby występowały i działały w imię jakichś zasad ogólnych, bądź religijnych bądź filozoficznych, ani takich któreby przejęte były jakąś wielką miłością ludzkości, zapałem dla dobra powszechnego, dla idei ogólnych uszczęśliwiających świat. Wszystkie jego postacie poruszają się w sytuacjach danych, nałożonych im niejako przez życie zewnętrzne praktyczne.

Dalej, pomimo całej różnorodności tych postaci, nie ma między nimi wcale tych łagodnych i spokojnych, które autor niemiec oznacza słowem *gemüthlich*: obrazki i figury idylliczne zdarzają się u niego tylko w czarodziejskim, nigdy w rzeczywistym świecie. Temperamentu flegmatycznego nie ma podobno ani jednego w wielkiej liczbie jego kreacyi.

Jak nie maluje charakterów spokojnych, spekulatywnych i kontemplacyjnych, tak nie troszczy się także o praktyczne powołanie i zawód. Nie ma u niego uczonych, artystów przemysłowców, rolników. Klasy średnie, mieszczaństwo leżą zupełnie po za jego widnokretem: lud występuje zawsze tylko jako tło, reprezentowany przez same podrzędne figury. Przedmiotem jego są zawsze tylko warstwy rządzące i używające społeczeństwa, nigdy pracujące i cierpiące. Kollizye jego wpływają zawsze tylko ze sprzeczności między skłonnością czy namiętnością a obowiązkiem lub sumieniem, nigdy z walki głębszej i tragiczniejszej dwóch sprzecznych obowiązków lub sumienia z samym sobą. Wreszcie, osoby jego dramatów wiedzą wprawdzie dobrze czego chcą, ale najczęściej dążą namiętnie do pewnego ograniczonego jednego ciasnego celu, a za pope-

pem swojej lepszej lub gorszej natury idą śpiesznie, bezwzględnie, bez swobodnego poglądu na siebie, swój cel i świat otaczający, bez wyższego spokoju i wszechstronnej rozważliwej. Mają wielką siłę i pełność życia, ale ta siła zamyka się i porusza w obrębie dość ciasnym. W ich działaniu, pojęciach, postępach, uczuciach, i słowach, jest coś niespokojnego, drżącego, gorączkowego. Samotność, spokój, rozkosz badania, myślenia, poznawania, wszystko jest dla nich obce zupełnie, nie istnieje. Wreszcie łagodnego wzruszenia nie sprawią nigdy i same nie znają. Brzmia w Szekspirze akordy najgroźniejsze i najczulsze, ale miękkich, tkliwych pobudzających do słodkiego rozczulenia i do łez, tych nie ma.

Że niektóre z tych spostrzeżeń są trafne, na przykład że figury Szekspira są działające nie kontemplacyjne i dążą śmiało namiętnie do jakiegoś oznaczonego im wiadomego celu, że nie ma między nimi ani Fausta ani Manfreda ani Iridiona ani hrabiego Henryka, że Szekspir w swoich kreacjach troszczy się o naturę i charakter nie o zawód i powołanie, rysuje człowieka, nieuczzonego lub artystę, to się zaprzeczyc nie da. Trzebaby tylko wiedzieć naprzód, czy to jest ujemną własnością lub bezwiedną i wrodzoną dążnością naprzód i prawem, a potem wyższością jego gieniuszu: powtóre trzebaby wiedzieć, czy ta energia i praktyczność z jaką jego figury żyją i działają nie jest naturalnym skutkiem jego krwi i pochodzenia, czy autor który zdaje się robić mu z tego zarzut choć pośredni i ukryty, nie ma czasem za złe Anglikowi że nie jest Niemcem i nie ma niemieckiej natury, niemieckiego kierunku umysłu i wyobraźni. Można przy tem zapytać czy z tych spostrzeżeń negacyjnych, choćby najtrafniejszych, wyjdzie w końcu obraz poety, czy oddzieliwszy starannie wszystko czem nie był i czego nie miał odsłoni się w końcu jego postać jaką w istocie była. Ale w każdym razie na jedno już zgoda przystać nie można, to na ten mniemany brak figur i sytuacji łagodnie wzruszających, rzewnych. A Miranda kiedy chce drwa dźwigać i wodę nosić za Fernanda, a opowiadanie Ottela o początkach jego miłości, jak Desdemona pokochała go za jego trudy i nieszczęścia, a on ją za jej współczucie: a ta sama Desdemona kiedy śpiewa swoją tęskną romanzę o wie-rzbie, a burzliwy paliwoda Percy kiedy go żona uspokaja

i łagodzi, a Porcyą kiedy prosi Bassania żeby jeszcze swój wybór opóźnił, a Porcyą Bratusowa kiedy prosi męża, żeby jej zwierzył co mu ciąży na sercu, a żona Koriolona kiedy jej sąsiadka wymawia że się pokazywać nie chce, a matka że się nie cieszy mając męża na wojnie okrytego chwałą: nieskończyłoby się nigdy, gdyby się chciało wszystko przypominać. Nie, sentymentalność, płaczliwość trafia się rzadko może nigdy: sam ton rzewny nie zwykł trwać długo, Szekspir go nie przeciąga, nie rozwodzi, nie trzyma pedału, nie dba o to, żeby się jego czytelnik koniecznie rozplakał, ale ten jego ton rzewny, choć zwykle nie dźwięczy długo, chyba do takiego serca nie trafi, które nie rozumie wzruszenia i nie czuje go dopóki się już zupełnie nie rozkwili.

Dochodzi dalej autor tych wpływów pod którymi się ten talent poetyczny rozwijał, i skutków jakie one na nim wywarły. Lata jego tworzenia, a właściwie ważne lata jego życia, bo od bardzo młodych aż prawie do ostatnich, zeszedł w teatrze i przy teatrze. Teatr był właściwie jedyną dla niego szkołą i życia i sztuki, jedynym polem doświadczeń. Że ta szkoła z wielu względów dla dramatycznego poety najlepsza, że w niej nabierał takiej biegłości i wprawy, iż nawet nie myśląc o tem nie pisał nic nudnego, nic coby się nie wydało na scenie, że do poznania i obserwacji i poznania ludzi i namiętności miał dobrą sposobność, to pewna. Ale na odwrót nie mógł tam nabyć dostatecznego doświadczenia rzeczywistego świata, żył po za społeczeństwem, po za kościołem, po za życiem obywatelskim i towarzyskim, z kobietami wykształconemi i godnemi nie spotykał się wcale, jakie były dążności, pojęcia, namiętności współczesnego świata o to zapewne zgoła nie pytał. Człowieka znał doskonale, wiedział jaki on jest, jak i pod jakimi warunkami on w świecie żyje i działa, tego nie znał, w swoim życiu zobaczyć nie miał sposobności, ztąd ten częsty u niego brak uzasadnienia, ta niepewność kiedy chodzi po gruncie społecznym lub historycznym, kiedy przeciwnie jest zawsze świetnym i mistrzowskim ile razy zostaje w zakresie swojej własnej fantazyi.

Wreszcie i na sam sposób tworzenia wpływały jego stousunki, jego życie przy teatrze i w teatrze. Każde powołanie godzi się z poezją, ale najtrudniej takie, które wymaga

nieustannej poetycznej czynności. Malarz i rzeźbiarz tworzy właściwie wtedy tylko, kiedy pomysł w jego głowie powstaje i dojrzewa. Wykonanie jest już tylko aktem pamięci, która ten pomysł przechowuje, i mechaniczną czynnością ręki. Ale dla poety wykonanie jest ciąglem tworzeniem, ciąglem nateżeniem siły twórczej. Poeta zaś który dniem i nocą pracować musi, pracować umysłem i wyobraźnią, jako aktor, dyrektor teatru, sędzia i korektor sztuk, nie będzie miał dość swobody na to, żeby zawsze tworzyć z natchnienia i bez przymusu. Największy i najgieniałniejszy nawet nie uniknie tego, żeby czasem swojej wyobraźni do tworzenia nie zmuszał, nie naglił nie będzie miał czasu ani swobody do spokojnego powolnego naturalnego pisania, ani nawet do spokojnej niczem nie zamęczonej rozważi. Źródło kastalijskie zaś nie bije zawsze ani równo: a ustawiczne wyteżenie twórczości musi się odbić szkodliwie na najsilniejszej, najzdrowszej nawet naturze.

I tą koniecznością ciągłego i szybkiego tworzenia spowodowaną położeniem Szekspira, tłumaczy autor dwie rzeczy: naprzód niedoskonałości jego sztuk, powtóre ten puls przyspieszony, gorączkowy, który tętni w jego kreacyach, wreszcie jego usposobienie wrażliwe i drażliwe, nerwowe i melancholiczne, którego dowodzi licznymi argumentami i tekstami wyjętymi z jego dzieł. Był brak harmonii między naturą a powołaniem i zajęciem, był dręczący przymus tem zajęciem ustawicznie wywierany, ztąd brak równowagi, smutek i niezadowolnienie z życia, które on uważa za najwybitniejszą cechę usposobienia Szekspira.

Cały ten ustęp jest bardzo zajmujący i do poznania Szekspira bardzo przydatny. Zwłaszcza to ostatnie dochodzenie czy przypuszczenie ma za sobą tyle logiki i tyle pozorów prawdy, że nie wierzyć mu trudno. Trudniej uwierzyć że się autor nie pomylił kiedy mówi, że ten brak związku między Szekspirem a bieżącym współczesnem życiem społecznem politycznem czy towarzyskiem wyszedł mu na złe, na szkodę. Chciałoby się zapytać czy Szekspir zajęty żywo wzzystkimi przemijającymi kwestyami, dążeniami i namiętnościami swego czasu byłby mógł równie dobrze widzieć i znać człowieka jakim jest zawsze. I on sam przyznaje to dalej bardzo wyraźnie i bardzo ładnie, choć w oczywistej sam z sobą sprzeczności. „Nie bez

słuszności“ mówi „będzie można twierdzić, że Szekspir przez to tylko mógł stać się poetą wszystkich ludów i czasów, że tak mało się troszczył o dążności i usiłowania własnego wieku. Gdyby był brał żywy udział we wszystkim co jego współczesnych obchodziło, gdyby z nimi pospołu był pytał i walczył o to czy król angielski może lub nie bez uchwały parlamentu wydawać przywileje, nakładać podatki, stanowić prawa kryminalne: czy głowa Państwa może lub nie być zarazem i głową kościoła, czy Episkopat jest postanowiony przez Boga samego lub nie“ i t. d. i t. d. „te wszystkie te kwestye byłyby musiały tak opanować, tak skrepować swobodę jego umysłu, że dla przyszłych wieków byłyby nierównie mniej zrozumiałym i zajmującym. Bez ścisłego związku z wszystkimi specjalnemi kwestyami i sprawami swego czasu, mógł tem lepiej obrócić wzrok swobodny i śmiały na to co w charakterach i losach ludzkich jest ogólnem i niezmiennem, a zamiast zużywać siłę i polet swego ducha w marnych i drobnych sporach, nabyć w takim stopniu jak nikt drugi na świecie, sztukę przedstawiania wielkich namiętności w wielkich sytuacjach.“

Ustęp istotnie bardzo ładny, bardzo mądry, a tak dobrze tłumaczący czem jest Szekspir, że nie można się powstrzymać ani od przytoczenia, ani od zdziwienia, że kto tak dobrze znał charakter i znaczenie tej poezyi, mógł żałować lub poecie zgoła zarzucać, że nie ulegał tym wpływom, któreby w tem jego przeznaczeniu musiałyby były być mu przeszkodą.

Dowcipnie śmieje się Rümelin z tych, którzy chcąc mieć powagę Szekspira po stronie swoich własnych zdań lub zasad, tłumaczą jego słowa w sposób jaki im najbardziej dogadza i wyciągają z nich jakie chcą wnioski. Takiego podkładania a nie wykładania stał się winnym nawet Gervinus kiedy robiąc z Szekspira jakiegoś mistrza i przewodnika ludzkości, chce koniecznie, żeby wszystko w jego dramatach działo się podług praw jakiejś wyższej i wyrozumowanej sprawiedliwości. A kiedy mu mówią, że biedną Kordelię powieszono niewiedzieć za co, a Desdemonę za nic uduszono, odpowiada, że jedna powinna była szanować kaprys starego ojca i odpowiedzieć jak chciał, druga nie sprzeciwiać się swojemu ojcu i nie iść za Ottela, przez co obie włożyły na swoje barki ciężkie brzemie



„*einer tragischen Schuld.*“ Szekspir ma zmysł moralny, ma sumienie jak każdy wielki poeta, przewrotnym i niemoralnym nie jest, złe nie jest u niego nigdy dobrem, ani uprawnionem. Ale żeby był miał teorię jakiejś tragicznej sprawiedliwości o niej myślał i z rozmysłem się do niej stósował, żeby jak sędzia kryminalny każdy występki zaraz karał, a tem bardziej każdy dobry uczynek nagradzał, to nie. Nie mniej, owszem więcej naciągają go do swoich wyobrażeń ci którzy chcą koniecznie wydusić z niego jakieś wyznanie wiary, i wykazują jedni przekonania ściśle protestanckie, drudzy sympaty katolickie. Że osoby jego dramatów, ludzie ze średnich wieków, mają chrześcijańskie wyobrażenia i uczucia, to niedowodzi jeszcze, żeby on był miał wiarę. Po Dantem, po Calderonie, każdy pozna odrazu, że to katolicy, po Miltonie lub Klopstocku że protestanci, ale z dzieł Szekspira poznać coś więcej jak to, że miał sumienie i świadomość Boga, określić jakie miał i czy miał jakie pozytywne religijne przekonania, jest niepodobiestwem. Aż dotąd autor ma podobno słuszość: traci ją i przebiera miarę, staje się tak śmiałym i dowolnym w swoich przypuszczeniach jak tamci, kiedy przyjmuje za pewne, że Szekspir żadnej pozytywnej wiary nie miał, że w chrześcijaństwo w każdym razie nie wierzył, a to na podstawie tego jednego argumentu, że był wielkim poetą i wielkim gieniuszem. Czy gieniusz musi być bezwyznaniowym? Jeżeli po tem ma się go poznawać i uznawać, to w takim razie łatwiej zrozumieć tych ludzi, którzy się oficjalnie przed urzędem na bezwyznaniowych zapisują.

Przy takich okazyach, rzadko wprawdzie i nie wyraźnie, ale odsłania się słaba strona autora: i on także choć się bezstronnym i niezależnym mieni, patrzy na Szekspira przez pryzmat swoich tendencyj i upodobań. Powtarza się to samo kiedy stara się zebrać i określić wyobrażenia polityczne Szekspira. W tem ma zasługę, której nikt nie przeczy i nie zmniejsza. Ale choć się nie dziwi, że Szekspir był najczystszej wody monarchistą i stronnikiem arystokracji, jednak darować mu tego nie może. Powodem jest zawsze Lord Southampton i jego przyjaźń, a dowodem, jak się już wyżej powiedziało, trybuni w Coriolanie i lud w Cezarze, który z tymi samemi okrzykami zapału wita i Cezara i Brutusa i Antoniusza: (jak żeby to

Szekspir pierwszy był wynalazł zmienność *aurae popularis*)! Otóż nie wchodząc w to czy poeta był lub nie był arystokratą, trzeba przypomnieć jego krytykowi, że takie pojęcie historii i społeczeństwa jak u Szekspira znajdzie wszędzie u wszystkich ludzi jego epoki, że demokracja liberalizm i duch egalitarny naszego wieku w jego wieku nigdzie widzieć się nie daje, i że wytykać to, żalić się na to, to znaczy szukać u Szekspira swoich własnych pojęć i dążeń.

A jak tendencya bezwyznaniowa w rzeczach religijnych, jak liberalizm dzisiejszy w kwestyach społecznych i politycznych, tak wygląda z książki i namiętność i dążność niemiecka. To rozdział ostatni, o czci Szekspira w Niemczech i porównanie jego z Schillerem i Göthem.

Zapał dla Szekspira datujący w Niemczech od stu lat przechodził już różne stadya: w pierwszym, w XVIII wieku, witano w nim oswobodziciela od dawnych form poetycznych i stylu, stwórcy nowoczesnego dramatu starożytnemu równego. Sądzono go wtedy zdrowo i trzeźwo, ceniąc wszystkie zalety, widząc wady, i nie udając ich za zalety. Potem przyszła epoka romantyczna: poezya wpadła w ręce talentów drugiego i trzeciego rzędu, które nie mogąc błyszczeć naturą ani sztuką ratowały się sztukami, naśladowały jak mogły zewnętrzzną stronę Szekspira, niezdolne dorównać mu w tem co wielkie małpowaly go w tem co u niego najslabsze, i to właśnie ogłaszały za sam wyskok gieniuszu i poezyi. Wtedy to nie jasne i nieskładne budowy dramatu, brak wyraźnego i jasnego związku w akcji, mieszanina patetyczności z grubym błażnictwem, uznane za piękność, podniesione zostały do godności dogmatu.

I to przeszło, a nastał okres praktycznych dążeń i pragnień. Uczucie poniżenia, pragnienie wielkości, popęd do zjednoczenia, szerzyły się i wzmagaly w Niemczech z każdym dniem: z tem zgodnie szukano w poezyi przedewszystkiem historycznych obrazów, działających charakterów, wielkich patryotycznych czynów. W Niemczech nie było poety, któryby te pragnienia zaspokajał, znaleziono ten rodzaj poezyi u Anglika, i dla tego pod wpływem politycznych aspiracji niemieckiego narodu, owego poetę wielkich historycznych czynów, poetę patryotycznego jak żaden może, poetę narodowej wielko-

ści, uznano największym z poetów, dla tego Gervinus powiedział że Szekspir łączy wszystkie przymioty Schillera i Göthego a nie ma ich błędów.

Teraz, kiedy to parcie do czynu i do wielkości jest zaspokojone, zacznie się zapewne nowy zwrot w sądach o Szekspirze. Niemcy będą go cenić podług wartości ale nie pozwolą mu być wyższym od swoich poetów.

Cała treść i dążność zakończenia jest ta, że Schiller jest Szekspirowi przynajmniej równy, a Göthe od niego większy. Naturalnie: kiedy niemieckie wojsko pobiło Francuzów a niemiecki mąż stanu wyprowadził w pole wszystkich francuzkich angielskich i rosyjskich, jakżeby w poezyi mogło być inaczej jakżeby jakiś nie Niemiec mógł śmieć być większym od Niemców

Zobaczmy dowodzenie.

Wrodzonego poetycznego daru miał Szekspir od Schillera więcej: wyobraźnia jego była bogatsza, potężniejsza i wszechstronniejsza. Ale taki dar jest jednym i może najważniejszym, ale nie jedynym. Schiller miał swoje przymioty, które ważą wiele na szali: miał za sobą duchową pracę dwóch wieków, miał najwyższe jakie być mogło wykształcenie, wszystkie prądy czasu działały na niego silnie, do talentu poety łączył bystrość i głębokość wielkiego myśliciela zajętego najwyższymi zagadnieniami mądrości i sztuki. Jego myśl unosi się na wysokościach do jakich Szekspir nigdy się nie wznosił. Jeżeli Wallenstein, Marya Stuart, rozmiarami swoich postaci i tragicznością niektórych sytuacji stoją niżej od Macbetha lub Ryszarda, to są za to lepiej zbudowane, lepiej motywowane, bardziej związane i bardziej stopniowane w swojej akcji: w ich kompozycyi znać biegłego i rozważnego artystę, w ich wykonaniu jest urok wspaniałej retoryki poetycznej i tego pięknego idealizmu przez który Schiller ma swoje na wieki zapewnione miejsce między mistrzami i prorokami ludzkości.

I następuje potem długi dytyramb na cześć liryzmu idealizmu Schillera, obrona nawet sztuczna ale nie ze wszystkim zwycięzka jego długich oracyi w dramacie, dowodzenie że żaden poeta, z wyjątkiem tylko Homera, tak silnie na swój naród nie działał, zakończone zdaniem, na które każdy całem

sercem zgodzić się musi, że Schiller ma prawo stać między największymi poetami świata, i przed żadnym z nich wstydzić się nie potrzebuje.

Göthe, gienijuszem i wyobraźnią Szekspirowi równy, różni się od niego ich rodzajem tylko, ale Göthe jest większy, bo tworzył we wszystkich rodzajach, Szekspir tylko w dramatycznym. W tym wprawdzie może Göthe go przewyższa. Ale w delikatności pomysłów, uczuć, i rysunku, w subtelności odcieni, a dopiero w mądrości, w potędze myśli, Göthe jest nierównie, nieskończenie większy. Gienijusz prawie uniwersalny obejmuje zakres tak obszerny, że zakres myśli Szekspira w porównaniu jest prawie ciasny: tu tylko człowiek, jego charakter i losy — tam wszystkie królestwa natury, wszystkie stopnie oświaty człowieka, wszystkie kierunki sztuki, religie, filozofie, wszystko ovladnięte, opanowane, przetrawione. Szekspir o tem wszystkim ani wiedział. Dbał on i starał się tylko o praktyczną mądrość, zdolności metafizycznej, silnego popędu do poznawania, nie miał. Göthe rozumiał lepiej i malował piękniej natury kobiece. Nie mówiąc już o tem że nie ma u Szekspira Fausta, który sam jeden prawie go całego przeważa, ale nie ma ani jednej Gretchen. Göthe lepiej zna i rozumie całość świata, i człowieka umie postawić wśród tej całości i z nią w stosunku. Szekspir przedstawia tylko naturę człowieka jak jest, Göthe pod warunkami wieku, powołania, zawodu, stanu. itd.

Niech nas Bóg broni żebyśmy mieli poważić się stawać przed Schillerem, Göthem i Szekspirem, i mierzyć ich i decydować który z nich i dla czego większy. Niech nas Bóg broni także żebyśmy śmieli bluźnić przeciw Schillerowi i Göthemu. Z większą pokorą z większą czcią i wdzięcznością nikt przed nimi czołem nie bije, nawet żaden Niemiec. Oni są największą, a oni z wielkimi muzykami, z Haydenem Mozartem, Beethovenem, i ze starymi budowniczymi katedry kolońskiej i wiedeńskiej, są najczystsza najszlachetniejsza, jedyną zupełnie piękną i zupełnie dobrą częścią chwały i wielkości swego narodu. O ile oni od Szekspira mniejsi lub więksi, nie nam małym o tem sądzić. Ale ich rodakowi i fanatycznemu czcicielowi wolno nam wytknąć w czem się pomylił, w czem go narodowa miłość własna, bardzo zresztą zrozumiiała, za da-

leko uniosła. Że Szekspir miał więcej od Schillera poetycznej twórczości to on przyznaje, że Schiller lepiej od Szekspira dramata swoje układał, to my chętnie przyznamy. Dobra budowa, akcja zręcznie i porządnie ułożona, to zapewna zaleta wielka, ale mechaniczna, i nie wielki poeta jak Schiller, ale lada nędzny francuz rutynista, lada Dumas, lada Sardou, w tej sztuce Szekspira przewyższy. Chodzi zaś o to co się w tej lepiej lub gorzej ułożonej sztuce mieści: u kogo będą większe zalety lub błędy w pojęciu i poczęciu tragicznego charakteru. Otóż w tem znajdzie się czasem u Schillera, coś konwencyonalnego coś powszedniego co wrażenie i rozmiary bądź pewnych scen, bądź całych figur psuje i zmniejsza. Szekspir pod wpływem swojej namiętności angielskiej będzie niesprawiedliwym, zrobi z Dziewicy Orleańskiej czarownicę i zaintonuje hymn tryumfalny nad jej stołem, ale ma za wiele gienijuszu za wiele poetycznej intelligencji żeby ją zrobił małą. Schiller chce z niej zrobić postać jaknajbardziej heroiczną i idealną, a nie czuje tego że kobieta z tą naturą i z tą missyą, która się zakochuje, i jak jeszcze, w pierwszym lepszym, nie wiedzieć dla czego, dla tego że ładny chłopiec chyba, bo nic innego o nim nie wie, maleje strasznie. Szekspir historii nie umiał, być może, ale instynktem historię i swoje charaktery rozumiał zanadto żeby był miał wymyślać figury i sytuacje jak żeby umyślnie na to, żeby swego bohatera i swój dramat zrobić małym i powszednim. Tego konwencyonalnego pojęcia sztuki które Schillerowi kazało wszędzie kłaść zakochanych, miłość i miłosną intrygę, czy były potrzebne czy nie, Bertę z Rudenzem w Tella, Mortimera w Maryą Stuart, tego Szekspir nie miał, choć nie miał ani „najwyższego wykształcenia ani pracy dwóch wieków za sobą.“ Błędów technicznych znajdzie się u Szekspira ile się zechce, ale takich pomyłek intelligencji poetycznej u niego nie ma.

Co do Göthego, porównywając go z drugim poetą, nie należy wyciągać *Metamorfozy Roślin* lub *Nauki o kolorach* i na tej podstawie ogłaszać go gieniuszem bardziej wszechstronnym. Takim samem prawem można by mówić że wszechstronniejszym był Michał Anioł, malarz rzeźbiarz, architekt i poeta, Leonardo malarz, inżynier, wojskowy, a podobno jeszcze i muzyk. Chodzi o to który robił lepiej to co oba robili na tem

samem polu, w tym samym rodzaju. Tu znowu dramatycznego talentu krytyk przyznaje Szekspirowi więcej. Czy Herrmann i Dorota, Wilhelm Meister, Wahlverwandschaften, zrównoważą lub przeważą to przyznane więcej? Faust niezawodnie zaważy za wiele sztuk Szekspira, ale nie nasza to rzecz stać przy tej wadze, nie nasz rozum obliczyć na którą szalę trzeba by jeszcze przyłożyć ciężaru. Tylko jedna uwaga. Że Göthe miał znajomość świata bardziej wszechstronną i bardziej subtelną — bo o skończonej doskonałości jego formy z którą Szekspir znowu mierzyć się nie może zbyt i mówić — że bardziej od tamtego uwzględni związek i zbiór różnych wpływów i stosunków w życiu, że uważa człowieka pod wieloma warunkami, z wielu stron naraz, to być może. Ale to było możliwem po Szekspirze dopiero, przez Szekspira, to był dalszy ciąg i naturalny skutek tego co tamten już był zrobił, skutek mniejszy i łatwiejszy od tamtej przyczyny. Wielkie, stałe, niezienne linie natury ludzkiej te były odkryte, nakreślone i dane przez Szekspira: późniejszym pozostało tylko stósować je do wielkiej różnorodności fenomenów życia, szukać w nich szczegółów, odmian i odcieni. Że niektórzy robili to świetnie i genialnie, a żaden tak jak Göthe, to prawda. Ale że żaden, ani Göthe nawet, nie byłby mógł tego dokazać gdyby mu Szekspir nie był ułatwił zadania podając mu gotowe główne kontury głównych rodzajów ludzkich natur i namiętności, to co najmniej prawdopodobne. A nie zachodzi tu stosunek taki jak pomiędzy człowiekiem genialnym który sztukę przeczuwa ale tak jeszcze pierwotnym że tak jak czuje wykonać nie umie, a wielkim mistrzem który z niego korzysta a zostawia go daleko za sobą, jak pomiędzy ziarnem a kwiatem, Giottem a Rafaelem, ale stosunek taki jak, żeby do porównania wziąć tragików także, jak pomiędzy Sofoklesem doskonalszym bardziej skończonym i harmonijnym, Euripidesem czulszym i nieraz bardziej rozczulającym, a Aeschylem z którego obadwa niewątpliwie wyszli, ale którego czy doszli, to wątpliwe.

---

A więc, z tego wszystkiego cóż wynika? co te nowe sądy do znajomości Szekspira dodają, lub co w niej zmieniają? Wynika że w dramatach Szekspira jest wiele błędów, to da-

wno wiadome: że mu zbywało na zupełnem wykształceniu, że miał w świecie stanowisko dość podrzędne, i nie był w swoim czasie tak znanym i cenionym jak dziś: i to nie nowe. Wynika wreszcie i zostaje na szczęście, to co najdawniej, najpowszechniej znane, że Szekspir kreśli przyrodzone pierwotne i niezmiennie fenomena ludzkiej natury, wielkie charaktery w wielkich sytuacjach, tak jak ich żaden poeta przed nim czy po nim nie kreślił, zdanie które sam ten nowy krytyk stwierdza, choć je poniekąd zbić usiłuje.

A jeżeli wszystko było stare i znane, pocóż o tem nowej książki? Są i rzeczy nie znane, są spostrzeżenia subtelne, są odkrycia, są rezultaty do których dawne badania nie były doprowadziły. Podobno nigdy dotąd nie szukano tak starannie związku Szekspira z publicznością jego teatru i wpływu jaki ona na niego wywierać mogła: nigdy z takim podobieństwem do prawdy nie zbliżono się do rozwiązania zagadki jego własnego usposobienia, nigdy może nie zwrócono tyle badawczej uwagi na jego sposób tworzenia, nigdy nie postawiono tak naturalnie, tak trzeźwo i logicznie, hipotezy co do jego wyobrażeń i przekonań. Niedostatki jego dramatów po większej części wytknięte są trafnie. Skargi na arystokratyczny zakres jego fantazyi mogą nie być uzasadnione, ale fakt sam dostrzeżony jest bystro. Są więc niezaprzeczone w książce zalety i niepoślednie autora w tej literackiej sprawie zasługi. A to nie wszystkie jeszcze. Żeby on był tak wolnym od uprzedzeń i z góry powziętych przekonań, tak niezależnym od swoich własnych pojęć, zasad czy sympatyi, tak „unbefangen“ jak sam mniema, to nie. Ale pomiędzy nim a dawniejszymi krytykami Szekspira, przed których wielką nauką i zasługą zresztą schyla się głowę z największem uszanowaniem, jest ta wielka różnica, że on żałuje tylko iż swojej teoryi swojej doktryny w Szekspirze nie znajduje, tamci swoje znajdują koniecznie. Że uniesieni uwielbieniem dla poety nie chcą pozwolić na to żeby cokolwiek w jego dziełach było niepotrzebnem, nieusprawiedliwionem lub chybionem, ale wszystko koniecznie usprawiedliwić, wytłomaczyć i obronić muszą: usprawiedliwić bądź co bądź choćby wbrew oczywistości, obronić choćby wbrew słuszności, wytłomaczyć choćby ukrytymi myślami i zamiarami jakich Szekspir nigdy nie miał. Takich naciągów, takich

podkładań, u pana Rümelin nie ma, owszem całą dążnością samą treścią jego książki jest wojna z naciąganiem i podkładaniem. I dla tego, choć praca jego o Szekspirze nie ma zapewne prawa równać się z wielką pracą Gervinusa, ma nad tamą wyższość jedną, zupełnej rzetelności. Gervinus, w najlepszej wierze oczywiście ale sam siebie umyślnie dla Szekspira exaltował: ten od siebie i od wszystkich żąda szczerości i prawdy. Nie śrubować sztucznie swojej admiracyi dla poety do wysokości nie naturalnych, nie patrzeć przez szkło powiększające na wrażenie jakie nam jego poezya robi, nie zbliżać się do niego z wyobrażeniami uprzedzonymi, z powziętem z góry postanowieniem że się w nim znajdzie to lub owo, jego takim lub innym, nie szukać w nim własnych doktryn i teoryi ani ich jego słowami dowodzić, nie fałszować ani Szekspira, ani upodobania jakie się w nim ma, ani prostego o nim sądu, ani wreszcie estetycznych pojęć i smaku bezwzględnem uwielbieniem, bezwzględną obroną wszystkiego co w nim jest, śmiać się z niemieckich profesorów którzy wszędzie jakąś ideę zobaczą, gdzie jej nie ma to wymyślą, śmiać się z czytelników którzy w Szekspirze chwalą nawet to co im się nie podoba, jednych i drugich prosić i upominać o prawdę, prawdę wrażeń, wyrażeń i sądów: jednych i drugich przestrzegać przed udawaniem zapału, przed sztucznym i naciąganym wykładem, oto tendencya i zasługa tego autora.

Tendencya to która Szakspirowi uszczerbku żadnego nie przyniesie. Cóż szkodzi że wyznamy otwarcie, cośmy nieraz wyraźnie choć skrycie czuli, że nam się w nim nie jedno nie podoba? Czy on przez to będzie mniejszym, czy przestanie być największym z tragików chrześcijańskiego świata? Wszak to co w nim jest złego, to jest i było zawsze, i będzie, choćbyśmy najbardziej udawali że go nie widzimy. Nasz autor widzi w Szekspirze, błędów może więcej niż jest, w tym go sprostować łatwo, a ma tę zasługę, że się odrzeka uniesień, konwencyonalnych sądów nie roztrząsanych przez nikogo a przez wszystkich powtarzanych jak za panią matką pacierz, tych przesad i fałszów w admiracyi które poezyi tyle już szkody przyniosły w Europie. Wołamy tak głośno o prawdę i światło we wszystkim, w historii, w nauce, w sprawach politycznych, czyż poezya jedna nie ma do tego prawa, ona jedna ma mieć



smutny przwilej ludzeń i udawań? Gdzie prawdziwej wartości nie ma, tam ten sposób postępowania może się przydać i opłacić, zapał udany i wmówiony utrzyma na czas jakiś sztuczną chwałę miernego pisarza, ale wielkości prawda nie zaszkodzi, może ją tylko oczyścić, odsłonić i postawić w jasnym i właściwym świetle, którego w poezyi, jak w historii, jak we wszystkim boi się tylko to co małe i liche, co tak długo czemś się być wydaje, jak długo zostaje w ciemnościach, a wyciągnięte na jasny dzień nie nawet udawać już nie może. Wielki poeta każdy może dla swoich dzieł pragnąć zawsze śmiało tego o co wołał konający Göthe *Licht mehr Licht*. I Szekspir we świetle źle wyjść nie może i nie wyszedł źle na tych „najnowszych sądach.“ A my wszyscy, a poezya w Europie, jej cześć wysoka i rzetelna, możemy wyjść na niej dobrze, jeżeli się pokaże co daj Boże że ona jest znakiem i zapowiedzią wprowadzenia szczeroci i prawdy w ocenianie poezyi i poetów.

Stanisław Tarnowski.

1877

220394

## SZEKSPIR W POLSCE.



Nie mała to zaiste rzecz dojść do tego czego się oddawna pragnęło, czego brak czuło się z przykrością, a nawet z niejakiem zawstyżeniem. To też z miłym uczuciem błogiego zaspokojenia, patrzymy na leżące przed nami trzy grube tomy całkowitego przekładu Szekspira, mówiąc sobie: jest przecie! biorąc go w rękę od czasu do czasu żeby się przekonać że jest na prawdę, że to nie złudzenie, zaglądając do środka żeby uwierzyć że jest na prawdę cały i niczego w nim nie braknie. Nie: jest wszystko, od *Hamleta* aż do *Perikleśa*, od *Burzy* do *Dwóch Panów z Werony* jest wszystko, jest na prawdę cały Szekspir po polsku, jak jest cały po niemiecku, jak podobno nie ma całego po włosku ani po hiszpańsku. To zbożenie naszej literatury, ten nabytek niby zbytkowy a jednak tak potrzebny, ten dowód wyraźny i dotykalny wysokiej cywilizacji naszej literatury sprawia wrażenie tak przyjemne, że gotowibyśmy cieszyć się (lekkomyślnie wyznajemy), nawet nie-szczególnym przekładem Szekspira, byle był całkowity, byleśmy mogli mówić śmiało cudzoziemcom: mamy go tak jak wy. A dopieroż kiedy wzięty na bardzo ścisły *examin* przekład ten okazuje się jako dobry i bardzo dobry, kiedy porównany z niemieckimi nie ustępuje im a przynajmniej śmiało może obok nich stanąć, wtedy doznaje się nie już miłego zaspokojenia gwałtownej potrzeby, ale jakiejś radości, jakiejś chluby, jakiegoś tryumfu narodowej miłości własnej: o rzeczywistym i wielkim pożytku, o istotnem zbożeniu literatury przez takie



dzieło już nie mówiąc. To też pierwszym uczuciem jakiego się doznaje patrząc na to szczęśliwie dokonane wielkie przedsięwzięcie, jest wdzięczność dla tych którzy je podjęli. Z tych jeden, Józef Paszkowski, już nie zobaczy i nie usłyszy tych oznak wdzięczności które mu się tak słusznie należą: niech więc ona przywiąże się do jego pamięci, a będąc miłą tym których po sobie zostawił, niech choć tym sposobem będzie dla niego zasłużoną nagrodą. Dwaj inni, których szczęściem mamy między sobą, panowie Stanisław Koźmian i Leon Ulrych, mając najlepszą świadomość tego co podejmowali, muszą też patrząc na swoje dzieło doznawać największej pociechy, a prawie szczęścia, do którego pochwały i podziękowania nie wiele dodać mogą. A przecież niech sobie dziękować pozwolą. Gdyby Literatura Polska miała jakiś swój urzędowy organ któryby za nią przemawiać miał prawo, to taki z pewnością odezwałby się do nich z podzięką: gdyby usługi oddane polskiej literaturze i oświacie były nagradzane na tym świecie, to im dostałaby się zaszczytna odznaka jaką dawano niegdyś „bene merentibus“. Ale kiedy nie ma jednego ani drugiego, niechże głos publiczny choć przez usta prywatnych przez skromne pośrednictwo pism czasowych, powie im że rozumiemy i cenimy jak należy ich dzieło i ich zasługę: niech choć to będzie znakiem powszechnej wdzięczności, oby na tymczasem tylko, nie na zawsze.

Ile to lat czekało się na tego Szekspira! ile razy mówiło się: gdybyśmy go mieli! Ile prób, ile rozpoczętych kroków, ile częściowych przekładów od lat blisko ośmiudziesiąt! Nie od razu Kraków zbudowano. Od czasu jak krytyka niemiecka w XVIII wieku poznawszy się na Szekspirze zwróciła na niego uwagę cywilizowanego świata, dowiedział się o nim i nasz świat polski. Zrazu z drugiej ręki, ze źródeł niepewnych brał swoje wiadomości, od Francuzów, od Voltaira i Laharpa: ale zaczął o Szekspirze mówić, zaczął się nim zajmować. Sądził go płytko i powierzchownie, ale ciekawy był widzieć go na scenie, a z przerobień najniezręczniejszych nawet odnosił zawsze jakąś część tego wrażenia jakie robi Szekspir prawdziwy, jakie zeszcpeceniem jego pomysłów daje się osłabić ale nie zatrzeć zupełnie. Później, za panowania romantyków Szekspir był w ustach, może w wyobraźni wszystkich,

był postawiony na pierwszym miejscu Parnassu jak Jowisz w przybytku wszystkich bogów, ale na jego ołtarzu można było słusznie położyć napis z Panteonu wzięty *Deo Ignoto*. Ten bóg poezji o którym wszyscy wiedzieli znany był mało komu. Nieliczni wybrani czytali go w oryginale: liczniejsi, przecież nie liczni także, w tłumaczeniu niemieckiem. Ogół znał go ze słuchu, z krytyk i recenzji, albo z bardzo słabych tłumaczeń francuzkich, albo z tych przerobień tak mało do Szekspira podobnych które widywać mógł na warszawskiej scenie. I wtedy zjawiły się pierwsze chęci, pierwsze próby tłumaczenia Szekspira. Jak nie udolne? jak biednym uwiecznione skutkiem! jak nieraz po prostu śmieszne! A przecież chęć nie ustawała, pragnienie polskiego przekładu Szekspira, uczucie że mieć go to potrzeba naszej literatury, nie mieć go to dla niej upokorzenie, odzywało się coraz częściej i coraz głośniej. Coraz też częściej wychodziły przekłady częściowe, tej lub owej sztuki, jak żeby tłumacze nieśmiało zaczynali od jednej lub paru na próbę czy podjąć mogą wielkie i trudne dzieło przekładu całkowitego. Niezaprzeczenie te różne próby im dalej tem bywały lepsze, sztuki niektóre wychodziły już w tłumaczeniu prawdziwie pięknem, widocznie ta sprawa Szekspira dojrzewała u nas, była w postępie. A wreszcie kiedy różni próbowali sił swoich na częściach, znalazło się trzech którzy odważnie a cicho postanowili przetłumaczyć całość, a co postanowili to i zrobili.

Ale teraz kiedy mamy przed sobą Szekspira całego, kiedy z taką radością przychodzi nam spełnić obowiązek pism perydycznych i o tym przekładzie mówić, tłumnie stoją nam w myśli i w pamięci ci wszyscy poprzednicy, ten cały szereg tłumaczy Szekspira szczęśliwych, nieudolnych, nawet śmiesznych, i domaga się wspomnienia: „nie zrobiliśmy tyle ani „tak jak ci ostatni, ale chcieliśmy robić, robiliśmy jakeśmy „mogli i umieli. Nie zaszliśmy tak daleko ale byliśmy na tej „samej drodze, a może dałszy im przystęp do sławy grodu. „Wspomnij więc i o tych co „legli wśród zawodu“, i o tych „co zawód mieli inny a tego chwytały się dorywczo tylko i „przypadkiem, zapisz każde usiłowanie, będziesz miał zasługę, „każdy skutek, będziesz miał przyjemność, każdą śmieszność „a wtedy będziesz miał zabawę. Nie bądź historykiem jednej

„walnej bitwy ale całej kampanii: przypomnij nasze zamysły „i nasze prace, nasze sądy i nasze upodobania, błędy naszych „pojęć i naszych tłumaczeń. Będzie to względem nas słusznem, a dla was dzisiejszych może będzie zajmującym.“ Tak mówiły te dawne postacie polskich tłumaczy i krytyków Szekspira, tak skromnie i cicho odzywał się Bogusławski, Osiński niechętnie i kwaśno, ksiądz Kefaliński nieśmiało jak żeby zawstydzony, inni znowu z jakąś pewnością siebie śmiałą żeby nie powiedzieć zarozumiałą: na zachętę przybył jeszcze i przykład tego który z powodu *Odysei* pana Lucjana Siemieńskiego opowiedział tak wdzięcznie i tak umiejętnie całe dzieje *Homera w Polsce*,<sup>1)</sup> i tak, z zamierzonej recenzji przekładu panów Koźmiana, Ulrycha i Paszkowskiego, zrobiła się rzecz duża o losach Szekspira w Polsce, za którą i dla której autor czytelnika o pobłażanie prosi.

## I.

Kiedy pierwszy raz wyrzeczonem było w Polsce imię Szekspira? tego żadne echo przynieść do nas nie mogło, ale to zdaje się pewnem że przed połową XVIII wieku nie spotka się żadnej o nim drukowanej wzmianki, żadnego o nim zdania, a pierwszym który go nie nazwał wprawdzie, ale sąd o nim pośrednio wypowiedział kto wie czy nie był Wacław Rzewuski. Hetman Brodaty? Jakto? on pierwszy w Polsce pisał o Szekspirze? Nie: nie pisał o Szekspirze, ale pisał jak wszystkim wiadomo, a jak może wiadomo nie wszystkim lubił bawić się wierszami, i to nie żartem wcale. Na Muzę swoją patrzył z wielką powagą i poszanowaniem, na siebie jako jej kapłana z niejakiem zda się ale przecież nie z zupełnem niedowierzaniem. A tej muzie stawiał nawet nie małe zadania, wszakże musiała pisać nie tylko komedye jak Molière, ale nawet tragedye jak Racine, tylko polskie, o Żółkiewskim i Warneńczyku. Naturalnie było to w czasach kiedy Hetman był młodszy, szczęśliwy, nie Brodaty jeszcze, przed Kaługą, że on się kochał w takich światowych „Zabawkach Wierszopiskich“ —

<sup>1)</sup> Patrz „Przegląd Polski“ z września 1874 r.

później pisywał już tylko smutne Psalmy. Musiał się może trochę tych *Zabawek* wstydzić, myśleć że nie przystoi hetmanowi „lekkie rymy stawiać“, a dopieroż broń Boże narażać swoją powagę na szwank od pazurów i zębów drapieżnego Zoila, kiedy *lukubracze* swoje wydawał pod imieniem swego syna (młodemu więcej uchodzi), ale dość że zapełniał sobie Podhoreckie *otia* wierszami które drukował w blizkim Poczajowie w typografii ojców Bazylianów. Między temi wierszami tedy znajduje się i to na samym czelu „o *Nauce Wierszopiskiej*,“ List czy rozprawa niezgorszą oktawą, nie bez zgrabnych udatnych ustępów i nie bez prawideł słusznych, pierwsza podobno u nas co do czasu „*Sztuka Rymotwórcza*,“ napisana jak wszystkie późniejsze wiernie podług wzoru zostawionego przez Boileau, a w niej mieści się ośm następujących wierszy:

„Tragiczne w ludnym igrzyska Londynie  
 „Choć nie są według praw Horacyusza  
 „Jednak na cały świat chwała ich słynie,  
 „W pięknych Dam oczach łyzy rzewne porusza:  
 „Myśl w nich jest przednia, gładkość słów w nich płynie,  
 „A wdzięk ich czuje i serce i dusza.  
 „Nie to że z dawnych form scena wykroczy:  
 „Dobra jest kiedy łyzy wyciska z oczy.“

Szekspir nie wymieniony, a przecież jakże wątpić że o nim tu mowa. Wszakże nie o Catonie Addisona, nie o klasycznej literaturze angielskiej z czasów królowej Auny lub pierwszych Jerzych myśli Pan Hetman kiedy mówi o tych londyńskich igrzyskach „nie według „praw Horacyusza“? A choć rym do tego dobrany „*łyzy rzewne porusza*“ nie jest ze szczęśliwszych, choć łyzy wyciśnięte „z oczy“ gwałcą gramatykę a rymowi nie wielką oddają usługę, przecież powin-szować można temu dygnitarzowi i dyletantowi tego „że wdzięk „ich czuje i serce i dusza“. Znać miał on zmysł trafny, miał uczucie poezyi, i pojmował ją lepiej, wyżej od wielu następnych, skoro mógł zdobyć się na maxymę: „nic to że z dawnych form scena wykroczy:

„dobra jest kiedy łyzy wyciska,..“

Gdyby Osiński naprzykład, gdyby cały nasz Parnass i Areopag Towarzystwa Przyjaciół Nauk był miał ten sam zmysł prosty i ten pogląd szerszy, o ile wcześniej, o ile łatwiej poezya nasza mogłaby się była odrodzić, o ile inny i dla poezyi pomyślniejszy obrót byłaby wzięła walka z romantykami, jeżeli zgoła byłoby do niej przyszło.

I oto pierwsze jakieśmy odszukać mogli zdanie o Szekspirze w literaturze polskiej. Książę Biskup Warmiński pisząc o *Rymotworstwie i Rymotworcach* podaje o nim taką tylko krótką wzmiankę:

„Na czele dramatycznych pisarzy angielskich wznosi „się..... Gwilhelm Shakespeare (Szekspir). Urodzony w mieście Hrabstwa Warwiku zwanem Stratford. Wrodzona chęć „przywiodła go do kunsztu aktorskiego, i wprowadziła na „teatru, wówczas tchnące prostotą i dzikością. Wielkość umysłu „zastąpiła w nim wielkość nauki, i nią tylko wzruszony, „czął pisać, jak niegdyś Homer, dzieła swoje. Tchną one „jakowś dzikością i mają piętno wieku swojego: jednakże „pośród najgrubszych błędów okazują się niekiedy takowe „światła, iż wznoszą działacza nad mistrze. Dzieł jego dramatycznych liczba jest znaczna: nie zachowują one reguł temu „rodzajowi pisma przypisanych, mają jednakże powab takowy „iż się dotąd utrzymują i zyskały naśladowców. Umarł w roku „1616 mając lat pięćdziesiąt pięć“

Słowa te, zgodne prawie zupełnie z sądem Voltaira, pozwalałyby myśleć że Krasicki nigdy Szekspira sam nie czytał, ale tylko wierząc Francuzom powtórzył to co od nich o angielskim poecie wiedział. Przecież choć dowodu nie mamy ani najmniejszego, nie możemy tak o nim sądzić. Krasicki tak obeznany z literaturą angielską (pierwszy z literatów polskich, który ją znał i z niej korzystał), Krasicki tak z natury ciekawy poznać wszystko co było pisanem i miało jakąś sławę, tak wreszcie sumienny jako pisarz i nie lubiący mówić o tem czego dokładnie nie znał, nie byłby, wedle naszego zdania czy domysłu czy znajomości jego charakteru i zwyczajów, poprzestał na łatwej i wygodnej robocie wypisania cudzych sądów z cudzej książki. Wydaje nam się daleko bardziej do prawdy podobnem, że słysząc o Szekspirze ustawicznie i od Anglików i od Francuzów, zapragnął przekonać się co to jest i z wła-

snego wrażenia zrobić sobie zdanie, że znał w oryginale, z pierwszej ręki jeżeli nie całego Szekspira to przynajmniej niektóre sławniejsze jego dzieła. Że zaś sąd jego wypadł tak podobnie do mylnych sądów francuskich, to nie potrzebuje tłumaczenia: wszystkie jego wyobrażenia, jego wychowanie, jego wykształcenie i smak na francuzkim wyrobiony, sprawiają że nie mógł myśleć o Szekspirze tak jak Lessing lub Göthe, ale musiał o nim myśleć tak jak Voltaire.

Książd Golański w swojej książce o *Wymowie i Poezyi* (1788) nie wymienia Szekspira, a Dmóchowski w *Sztuce Rymotwórczej*, mówi tylko „Anglia sprawiedliwie Szekspirem się szczyli.“ Gładki zaś i wyborny tłumacz *Świątyni Wenerzy w Knidos* autor *Listów o Guście czyli Smaku* byłby skalał swoje wykwintne pióro gdyby niem był choć w przelocie dotknął tego dzikiego angielszczyka który nie wstydzi się używać „wyrazów grubych i nieprzyzwoitych.“

Ale już Szekspir coraz bardziej narzucał się gwałtem literaturom europejskim, i niewiedzieć o sobie nie pozwalał. Niemcy go już czytali i widywali na swoich teatrach (choć w złych często przerobieniach), sami Francuzi mówić o nim musieli, publiczność wszelkich krajów ciekawa była poznać to o czem wiele słyszała, pomału musiał Szekspir dostać się i do Polski. A przed publicznością mniej czy więcej oświeconą, przed znawcami krytykami i literatami, zapragnął go teatr, dyrektorowie i przedsiębiorcy łakomi zawsze na nowości i ciekawości, a raczej jeden dyrektor i przedsiębiorca, Bogusławski. Ten ze szczerym i szanownym zapałem pragnąc dawać na swoim teatrze sztuki sławne w całym świecie, oceniając może instynktem przedsiębiorcy że Szekspir będzie dla oświeconych zajmującym na scenie zjawiskiem, dla innych widowiskiem i dziwowiskiem, ale dla wszystkich przynętą a więc dla kasy teatralnej pewnym dochodem, przemyślał długo nad tem jakby go na scenie swojej przedstawił. Aż wreszcie w roku 1797, we Lwowie ukazał się po raz pierwszy na scenie polskiej *Hamlet*.

*Hamlet* ten który później grany przez Szymanowskiego (Hamlet), panią Ledóchowską (Ofelia), i panią Truskolaską (Królowa), zachwycał warszawską publiczność, nie jest bardzo podobny do Hamleta jak my go znamy. Wszystko niby jest:



i duch ojca, i udane szaleństwo syna, i scena w teatrze, i śmierć Polonijusa, i obłąkanie Ofelii, są wszystkie prawie najważniejsze chwile roli Hamleta, pierwszy monolog, „Być albo nie być“, modlitwa króla, rozmowa z matką, wszystko jest, a jednak Hamleta poznać nie można. Po części może dla tego, że tłumaczony nie z oryginału ale z tłumaczeń, i tłumaczony cały prozą, stracił swój koloryt ponury i swój ton wysoki, siłę wyrażenia, głębokość myśli, zmalał, spowszedniał. Porównać na przykład pierwszy monolog albo monolog z trzeciego aktu, a zobaczy się że myśli są te same, ale w tej formie pospolitej wydają się tak źle, że wrażenie robią zupełnie inne.

Oto przykład:

„Być albo nie być? Otóż to jest pytanie... Jestże szlachetniejszym dla duszy znosić ostre ciosy niesprawiedliwej fortuny, czyli stawiając się opornie mnóstwu nieszczęść, wstrzymać ich nawał, i skończyć one na zawsze? Umrzeć? Usnąć! Nic więcej. A jeżeli ten sen jest przerwą dolegliwości i nieprzeliczonych cierpień będących udziałem ludzkiej natury, ten sen w którym wszystko się kończy powinienby być gorąco upragnionym.“

Albo znowu jak Hamlet przemawia do królowej:

„Coś uczyniła?! Szkaradną obrzydliwą czynność której się cnota wstydy a natura wzdryga! która samo zarumienienie czystej niewinności podejrzanem czyni, która je ściera ze skroni miłości a oszpeca je czernidłem zbrodni, która związki małżeńskie obłudą a religią próżnem ubórdaniem być sądzi, która niebo ponurem, a ziemię jak w dniu ostatecznym strachem przerażoną wystawia.“

Ale więcej od złego tłumaczenia zmieniają Hamleta poprawki tłumaczy i dyrektorów teatru. Że takowe do przedstawienia mogą być konieczne potrzebne to nie ulega wątpliwości, ale wielka jest różnica między uporządkowaniem scen takim iżby się układ uprościł, a zmianami naruszającymi samą istotę rzeczy. Garrick miał może słuszość kiedy na scenie opuszczał całą wyprawę Fortinbrasa, ale nie miał jej już kiedy wyrzucał takie (zdaniem Bogusławskiego) „niedorzeczności“ jak rozmowa z grabarzami i pogrzeb Ofelii. Bogusławski którego artystyczne wyobrażenia i zasady nie pozwalały na to żeby Hamleta uznać i grać w jego pierwotnej angielskiej dzi-

kości, przełożył go z przerobienia niemieckiego aktora Schrödera, a tak czyniąc miał za sobą powagę pierwszej sceny tragicznej w Europie, skoro w tym texcie Hamlet był grywanym w Wiedeńskim Burgu: tak przynajmniej świadczy Bogusławski. Ale ten niemiecki tłumacz śmiałym był bardzo w swoim przerabianiu i poprawianiu Hamleta. Z piątego aktu zostawił tylko ostatnią scenę, i to zupełnie zmienioną: a cztery pierwsze akty rozciągnął na pięć, wyrzucając z nich niektóre rzeczy tak niepotrzebne i niedorzeczne jak rozmowa z aktorami na przykład i monolog o Hekubie. Nadto jeszcze, nie mówiąc już o dziecinnych i niczem nieusprawiedliwionych zmianach w nazwiskach (Poloniusz nazywa się Oldenholm, Horatio Gustaw), zmienił zupełnie całe rozwiązanie sztuki. Pojedynku Hamleta z Laertesem nie ma wcale (Bogusławski w swoich uwagach nad Hamletem mówi słusznie że król nie mógł zdawać swojego planu na niepewny los oręża, że Laertes mógł Hamleta nie ranić, Hamlet nie wydrzeć jemu szpady — istotnie ta zamiana szpad jest jedną z rzeczy najgorzej wymyślonych w sztuce) Zostaje więc tylko puhar z trucizną przygotowany przez króla dla Hamleta, z którego przypadkiem pije królowa, Hamlet zaś widząc jej śmierć i dowiedziawszy się o zdradzie króla przebija go szpadą. Sam żyje i króluje w Danii.

Bogusławski zapewnia w swoich uwagach, że tragedia zyskała bardzo wiele na tych odmianach. Naprzód zbliżyła się bardzo do prawideł doskonałości, z wyjątkiem jednej tylko jedności czasu, gdyż akcja trwa nie 24 ale 30 godzin — (jak on to wyrachował?! — nadwszystko zaś zyskała na tem moralność, bo winni odnieśli zasłużoną karę, a niewinny Hamlet i Laertes zostali przy życiu. Sąd ten jest ciekawy. Pokazuje naprzód, jak oni byli drobiazgowi, jak przykładali małe miary do wielkich rzeczy, jak patrzali przez szkło powiększające na morze i w oceanie szukali wymoczków, kiedy ogrom akcji Hamleta mogli ściągać i rachować na godziny. Powtóre, uczy on, że i ten niemiecki Schröder i nasz Bogusławski a z nim zapewne cała ówczesna publiczność polska i wszyscy Francuzi, widzieli i rozumieli w tragedyi tylko stronę moralną i stronę dramatycznego efektu; strona psychologiczna, a dopiero historyczna, prawda filozoficzna i społeczna, była dla

nich nieprzystępną, nie wiedzieli że jest, nie domyślali się że być może i powinna. Rozumieją naprzykład dobrze, że rozmowa Hamleta z duchem, albo modlitwa króla, albo scena z królową, jest pięknym dramatycznym efektem i że się dobrze wyda na scenie; to co patetyczne, to trafiało do ich wyobraźni. Ale wszystko to co na pozór mniej świetne charakteryzuje z niezmienną prawdą straszliwy rozstrój sumień, myśli, charakterów, i stosunków, to co stanowi właśnie głębokość Hamleta i mądrość jego wyższą nad wszystkie może tragedye świata, to co go robi tak podobnym wizerunkiem ludzkości w niektórych okresach jej życia, to uszło ich uwagi i ich pojęcia. I dla tego tłumacząc go zachowali wszystkie osoby, prawie wszystkie słowa i sceny, zapomnieli tylko pokazać w swoich tłumaczeniach i przerobieniach że „jest coś zgniłego w Danii“.

Uwagi Bogusławskiego o Hamlecie są dla nas nauczające jako wymowny komentarz do wyobrażeń literackich jego czasu; ale zarazem mają i pewien stopień bezwzględnej wartości. Dowodzą bowiem że studiował przedmiot sumiennie choć go smakiem i sądem nie dorastał. Podaje naprzykład w odsyłaczach całą historą Hamleta jak ją opowiada Saxo Grammaticus w swojej Historji Danii. Ciekawa jest rzecz widzieć jak nie jedna zagadka nad którą łamią sobie głowy komentatorowie Szekspira pytając dla czego i w jakiej myśli to lub owo umieścił, tłumaczy się podaniem kronikarza. Czy każdy z tych nowszych komentatorów wpadł na tę myśl i miał tę sumienność żeby w starej średniowiecznej kronice szukać źródła z którego Szekspir czerpał treść swego dramatu? W każdym razie staranność ta Bogusławskiego zasługuje na uznanie. Oprócz tego i w tem był sumienny, że tłumacząc (a nie z oryginału oczywiście) starał się zebrać różne tłumaczenia francuzkie i niemieckie żeby jedne drugimi kontrolować i poprawiać. Miał nawet Schlegla i twierdzi że do niego najbardziej się stosował. To, to złudzenie; po dokładnem powtórzeniu myśli w niektórych scenach możnaby sądzić, że je przekładał z Schlegla, ale całość podobniejsza jest daleko do wymuskanych pozbawionych wszelkiego charakteru i kolorytu tłumaczeń francuzkich aniżeli do tamtego.

Jakim dziesiątkiem lat później (1805) wyszedł w druku drugi Hamlet „*Trajedyja w 5 aktach w angielskim języku przez wiekopomnego Schakespeara napisana, z niemieckiego za polskiem piórem przełożona. . .*“ Za godło służy mu wiersz Schillera w którym Schiller zapewne by się nie poznał

„co nam w przestrzeni czasu wylęło zdarzenie  
„to i dowcip misternie w skąpej stawia scenie.“

Tłomaczem był wielce później około polskiego teatru zasłużony Jan Nep. Kamiński, a miejscem druku były Minkowce, ta sławna wieś podolska w której dziwak właściciel obchodził święta Cerery, a na kopcach granicznych bił słupy z napisem: „Granica Państwa Minkowieckiego od Państwa Rossyjskiego.“ Oryginał ten, nazwiskiem podobno Marchocki przeszedł ze swojemi dziwactwami do poezyi i do nieśmiertelności, jako Starosta, ojciec panny Anieli w Beniowskim, a jego Minkowce pełne pogańskich bożków stały się tą uroczą Ladawą w której „dąb krzesany na Polifema“ i „Apollo bez listka“ nie psują piękności stawów oświeconych księżycem ani czarującego wdzięku pasieki w Anielinkach. Otóż widać że ten „szlachcic oryginał“ jak go nazywa Słowacki, do wszystkich swoich dziwactw łączył i to jeszcze że lubił druki, skoro miał drukarnię, a drukarnia ta wydrukowała ohydnie na ohydnej bibule ohydneho Hamleta. Nic nie ujmując poważnym zasługom szanownego tłumacza, trzeba przecież powiedzieć, że ten Hamlet godzien jest Minkowiec i ich właściciela. Z układu podobny bardzo do tego jaki był grywanym na teatrze Bogusławskiego, jak tamten przełożony prozą, jak tamten zmieniający nie wiedzieć dla czego nazwiska osób: Polonijusz nazywa się jak tam Oldenholmem a Horatio Gustawem, ale tu zmian więcej, gorliwy przerabiacz nie przepuścił nawet podrzędnym figurom, Marcellusowi naprzykład którego przezwwał Bernfildem, a nawet żołnierze na warcie dostali nie wiedzieć czemu nowe imiona, jeden zowie się Ellrich, a drugi Frencow. W dwóch pierwszych aktach mieszczą się te sceny i prawie tym porządkiem co u Szekspira w pierwszym. W trzecim szaleństwo Hamleta, rozmowy z Polonijuszem, z Gildensternem, „Być albo nie być“, scena z Ofelią, a na końcu modlitwa króla. W czwartym akcie, po krótkiej rozmowie z *Entrepreneur*em (sic), w któ-

rej o żadnej Hekubie nie słyhać, następuje scena w teatrze i scena z królową. W piątym Hamlet ma odjeżdżać do Anglii, Ofelia w obłąkaniu śpiewa jakąś czułą piosenkę zupełnie niepodobną do tej jaką Szekspir napisał, Laertes na czele ludu szturmuje do zamku, ale król odwraca jego słuszny gniew od siebie objaśnieniem że Hamlet winien jest śmierci jego ojca i szaleństwa siostry. Ofelia tymczasem utonęła, Hamlet przygotował się do podróży i przyszedł tylko pożegnać się z matką; wtedy król godzi go na pozór z Laertesem, ta zgoda ma się stwierdzić przy kielichu, (pojedyнку nie ma) — jeden kielich jest zatruty, i ten wypija królowa, a czując się blizką śmierci robi spowiedź powszechną z całego życia i umiera z taką skruczą że o zbawieniu jej duszy można mieć najlepsze nadzieje. Wtedy Hamlet przebija króla, a sam wstępuje na tron i tak mówi do otaczających i do publiczności: „Wy „tem zdarzeniem wyleknieni przyjaciele, bądźcie świadkami „między mną a Danią tego okropnego wypadku! Wam jedynie pozostawiam mój honor, i moje usprawiedliwienie!“

Coby był powiedział Wilhelm Meister gdyby mu Serlo kazał był grać takiego Hamleta? O wdziękach zaś polskiego tłumaczenia niech świadczą te wiersze które Hamlet posyła w liście Ofelii: „Doubt thou the stars are fire“ brzmi w tekście Kamińskiego:

„Wątp że słońce świat ogrzewa

„Wątp że ogień może palić

„Wątp czy prawda jest kłamliwa --

„Lecz najmiłsza chciej oddalić

„Twą wątpliwość od tej strony

„Że cię kocham zwyciężony.“

Ale kiedy to drukowało się w Minkowcach, w Warszawie było już Towarzystwo Przyjaciół Nauk, a w niem to żywe choć nie zawsze szczęśliwe zajęcie się teorią poetyczną, i to żywe pragnienie polskiego dramatu, które wydało literackie i krytyczne prace Osińskiego, Stanisława Potockiego, Euz. Słowackiego i innych, dramata Węzyka, Ludgardę Krópińskiego i wreszcie Barbarę. Za Księstwa Warszawskiego i wojen, choć było i to zajęcie i jego skutki, choć niektórzy, jak

Węzyk naprzykład czytywali i poznawali estetyków niemieckich, Schlegla przynajmniej, to uczucie i uwaga tak były zwrócone w inną stronę że literackie kwestye i prace nie mogły stać na pierwszym miejscu porządku dziennego tych czasów. Za królestwa kongresowego, w spokoju, literatura narzuca się daleko bardziej powszechnej uwadze, występuje na przód sceny i wtedy Towarzystwo rozwija największą swoją czynność, nabiera tej pewności siebie, tej powagi imponującej lub chcącej imponować, i wtedy dopiero na dobre określa i formułuje dogmata i artykuły swojej literackiej wiary.

Cóż ono sądzi, co mówi, i co wie o Szekspirze? Wie tyle co Francuzi, sądzi tak jak oni, a mówi mało. Stanisław Potocki nie: prawda że sam przedmiot jego dzieła „*O Wymowie i Stylu*“ pozwalał mu nie tykać tej materji. Ale tam nawet gdzie ona była blizką, w Rozprawie o Poezyi dramatycznej, nie zniża on swojej powagi Książęcia Wymowy do tak dzikiego i grubego przedmiotu. Inni klassycy, jeżeli im się zdarzy o Szekspirze wspomnieć, znajdują się w kłopotliwym położeniu ludzi którzy całego swego zdania powiedzieć nie chcą, z obawy żeby się i przeciwnikom nie narazić i własnych przekonań nie zaprzecć. Kłaniają się więc z wielką a nie zbyt chętną rewerencyą przed gieniuszem angielskiego poety, protestując przeciw jego złemu barbarzyńskiemu smakowi, i poświęciwszy mu kilka tradycyjnie powtarzanych oklepanych frazesów odwracają się od niego coprędzej, dyplomatycznie wymijają drażliwą kwestyę, nie próbując jej rozwiązać, nawet nie stawiając. Wspominają o Szekspirze ale o nim nie mówią. Jedynym który o nim obszerniej rozprawiać musiał, był Osiński. Trudno mu było w kursie Literatury Porównawczej kiedy przyszedł do poezji dramatycznej, ignorować poetę o którym mówiła cała Europa: trudno, a prawdopodobnie i nie chciał, rad był ze sposobności naprostowania cokolwiek sądów fałszywych, i oblania zimną wodą fanatycznego zapału romantyków dla Szekspira. Odezwał się więc z wysokości uniwersyteckiej katedry głos arcykapłana klassycznego smaku, ówczesnego Minosa czy Radamanta Literatury, najpoważniejszego z Arystarchów, najbardziej uszczypliwego z Zoilów; kurs Literatury porównawczej, tak wiernie tak niewolniczo powtarzany za kursem mistrza Laharpa, zbogacił się rozdziałem o Szekspirze.

Cóż więc rzekła o nim estetyczna wyroczenia Towarzystwa Przyjaciół Nauk? Wyroczenia, jak to jest w jej klasycznych tradycjach, zachowała się dyplomatycznie, starała się wykręcić z trudności, zbyła krótko Szekspira samego a pośpieszyła coprędzej do tego co łatwiejsze, do rozbioru jednego z jego dramatów, na którym jak na przykładzie pokazać się miały jego przymioty i wady.

W ogólnym swoim sądzie zgadza się Osiński naturalnie z Francuzami, a lubi powoływać się na klasycznego Blaira, który jako Anglik nie powinien być podejrzanym o uprzedzenie kiedy źle mówi o Szekspirze. Powtarza wszystko co mówili przed nim wszyscy inni, o gieniuszu, a braku wykształcenia i smaku, o niedoskonałości formy, o ustępach tak *szczytnych* że sam Corneille mógłby je podpisać, i o niesmacznych rubasznych grubych obok tego conceptach. Przecież, czy zmysł trafniejszy, czy dyplomacya, czy może brak odwagi, nie jest tak dla Szekspira nieubлагanym i nie-ulościernym jakby znając go można przypuszczać, chce być nietylko bezstronnym lecz łaskawym, strofuje nawet z lekka Voltaira że zbyt surowo obzedł się z Szekspirem: czasem ma i słusność kiedy zarzuca temu złą budowę sztuk, brak wykończenia, formę daleką od doskonałości, lub kiedy mówi: „któż lepiej od niego znał serce „człowieka? kto się dalej w skrytości jego zagłębił?“, kiedy z zapałem szczerem jak się zdaje przytacza wspaniałe opowiadanie z Ryszarda IIgo o upadku króla i wyniesieniu Bolingbroka, albo kiedy mówi: „Sztuka bez gieniuszu nie wyda „znakomitych utworów, lecz gieniusz nie może się obejść bez „pomocy sztuki.“ Ogółem wzięwszy, sąd jego choć od naszego bardzo różny nie jest tak uprzedzony i namiętny żeby aż wpadał w śmieszność lub w oburzające bluźnierstwa. W szczegółach za to bywa czasem tak dziwny, że aż miałyby się ochotę zapytać czy nasz krytyk czytał istotnie to o czem mówi.

Bo kiedy naprzykład wyrzuca ostro Homerowi poniżenie nieszczęśliwego króla i bohatera, Odysseusza, który chciwie porywa spadające ze stołu kawałki, kopnięty jest nogą przez jednego a przez drugiego uderzony kością, kiedy twierdzi że „Ulisses taki nie odpowiada godności Epopei“, porównywa go z Learem, a porównanie to które na korzyść Leara wychodzi bo dowodzi że on „więcej daleko odpowiada godności trage-

dyi“, dowodziłoby mogło także że Osiński Leara nie czytał. Mówi on bowiem że kiedy nieszczęśliwy a z taką niegdyś chwałą królujący (z kąd on to wie?) monarcha, wypchnięty za drzwi przez wyrodne córki tuła się po świecie, jest „jedna „nieszczęśliwa istota, córka nędzniejsza od ojca która chce „z nim dzielić stan oplakany.“ Czy to o Kordelii mowa? czy ta potężna królowa Francji która na czele wojska przychodzi mścić i bronić ojca ma być nędzniejszą od tego starca który tak nie ma że nawet w sercu zostało mu tylko jedno miejsce, to w którym jest miłość dla wiernego Błazna? Czy Osiński mógłby być to powiedzieć gdyby był Leara czytał.

A jednak wątpić nie można: czytał go, nie tylko Leara ale więcej, ale czytał nie Szekspira prawdziwego lecz ohydne bezbożne tłumaczenia i przerobienia. Nie umiając po angielsku musiał przestawać na przekładach, ale czemuż kiedy sam mówi, że nikt nie był tak często i tak źle przerabianym jak Szekspir, uważa za wierzytelny tekst jakiś sfałszowany przez niemieckich dyrektorów teatru a przez polskich przyjęty, i z takiego tekstu sądzi?

Za najlepszą (najbardziej regularną) ze sztuk Szekspira uważa on Macbetha (którego uporczywie nie wiedzieć dla czego nazywa *Machbetem*), a to z powodu że doskonale zachowana jedność akcji czyni poniekąd zadość za zgwałconą jedność czasu i miejsca. Za drugą najmniej zarzutem podległą podaje za przykładem Blaira, Othella. Rozbiór Macbetha więc zajmuje część największą jego rozdziału o Szekspirze, i stanąć ma za wszystko. Żeby wszystko w nim fałszywie chwalił lub ganił niesłusznie, tego nie można powiedzieć. Są tam piękności na które sami Francuzi ślepyi być nie mogli, i on więc widział je także. Oddaje naprzykład słusność scenom pomiędzy mężem i żoną w drugim akcie przed spełnieniem morderstwa i po niem: z widocznym przekonaniem wychwala scenę Macduffa z Malcolmem, nie niesłusznie też mówi, że dwa ostatnie akty pięknnością i rozwinięciem sytuacji nie dorównają pierwszym. Ale obok tego tak jest czasem w swojej krytyce drobiazgowy i ciasny, tak nie umie mierzyć Szekspira jego właściwą miarą, tak go sądzi ze stanowiska i podług reguł francuskiego dramatu od których nie może się odzwyczać i oderwać, że staje staje się prawdziwie komicznym. Naprzykład kiedy



poważnie zapytuje skąd się wziął list Macbetha do Lady, ten list który zrodził zamiar zbrodni w jej umyśle „Od chwili „rozmowy z czarownicami „mówi“ Machbet jest prawie zawsze „obecny na scenie, nigdy więc tego listu nie mógł napisać.“ Czy trudno było domyśleć się że go napisał kiedy nie był na scenie? czy trudno było zrozumieć, takiemu zwłaszcza znawcy i krytykowi, że w dramacie nie każda chwila życia czy dnia jest przedstawiona? i czy człowiek cokolwiek z dramatem Szekspira obeznany nie powinien wiedzieć tego, że on nawet w jednym akcie przypuszcza między scenami czasu odstępy, że rzecz wystawiona na scenie trwa dłużej aniżeli jej przedstawienie, i że to wszystko jest jakżeby ułożone i przyjęte cichą umową pomiędzy poetą a widzem? W innym znów miejscu zapytuje z wielką ciekawością i współczuciem co się stało z Donalbainem drugim synem Duncana? Znać ma słuszny żal do Szekspira, że go zostawił w niepewności co do losów tego szlacheckiego księcia. Jeszcze gdzie indziej gorszy się że kiedy Machbet przy uczcie rozmawia z widmem Banka otaczający biesiadnicy nic się temu nie dziwią: to bardzo do prawdy niepodobna! Zapomina tylko że się dziwią, a Lady Macbeth tłumaczy męża chorobą, napadami jakiegoś rozdrażnienia nerwów, przywidzeń, hallucynacyi. Ale od tych powierzchownych jeżeli tak rzec można pomyłek, gorsze są te które dowodzą że nasz wielki krytyk nie rozumiał istoty rzeczy. I tak nie może on pojąć tego że przy uczcie zjawia się Duch Banka. „Czemuż to raczej nie krwawy cień Duncana straszy go okropnym zjawiskiem? Wszakże Duncan tak był szanownym tak „świętym! Banko obok Duncana, obok królewskiego syna Malcolm, co większa nawet obok pospolitego rycerza Szkocyi „Macduffa, jest bez wątpliwości nader małej wagi działaczem „w tragedyi? — Że w hierarchii społecznej i towarzyskiej Banko stał niżej od Malcolm, królewicza, to być może: ale dla Macbetha on był pierwszym, najważniejszym, jedynym na świecie, bo on miał być ojcem długiego pokolenia królów. O Duncanie już Macbeth nie myśli, on, teraz, dobry polityk, chce zabezpieczyć co posiadał, i dlatego ta nowa zbrodnia, dlatego zjawia się przed nim ta nowa ofiara świeża, to zjawisko straszniejsze od Duncana, bo grożące przyszłością, przypominające daremność pierwszego występku. Kto był pierw-

szym swego czasu krytykiem w Polsce, ten doprawdy mógł być to rozumieć. Mógł też być domyśleć się i tego dlaczego Lady Macbeth we śnie ma te wszystkie zgryzoty i męczarnie, które tłumi w sobie na jawie. On tymczasem uczy nas że sen Elfrydy, (to imię chrzestne zawdzięcza Lady Macbeth nie Osińskiemu, ale niemieckiemu jakiemuś tłumaczowi z którego tłumacz polski przekładał Macbetha) — „sen Elfrydy może „nie zupełnie zgadza się z jej początkowym charakterem. „Wystawił nam ją bowiem rymotworca jako niewiastę nie mającą żadnego przymiotu płci swojej, jej radom powierzył zwą- „tłałego Machbeta. Ona go roztropnością swoją w chwilach obłą- „kania wspiera, ona na żaden przestrach blednąć nie umie „ona do morderstw zachęca i w krwi przelanej jedyną upatruje „rozkosz. Słowem jeżeli Machbet jest występny, Elfryda zdaje „się samą zbrodnią i do niej tylko stworzoną. Przecież ta na- „gła jej zmiana domyślać by się kazała, że w tem sercu litość „ma miejsce, że jej równie jak Machbetowi znany był wyraz: „*sumienie*.“ Naiwność istotnie nie pospolita. Każde dziecko wie i rozumie, że ten „*wyraz*“ o którym Lady Macbeth wie- „dzieć nie chce i któremu nakazuje milczenie kiedy sobą włada, jest w niej zawsze i koniecznie jako w istocie ludzkiej, i od- „zywa się, upomina się o swoje prawa, kiedy uśpiona przytom- „ność i woła nie mogą gwałtem go tłumić: nie wie tylko i nie rozumie wielki znawca i sędzia poezji!

Nie mogliśmy mimo wszelkich starań odszukać tego tekstu Macbetha który oczywiście grywanym być musiał na scenie warszawskiej. *Elfridę* to grywać musiała pani Ledóchowska, kiedy jak mówią teatralne nie wiemy o ile prawdziwe legendy, Anglicy przyjeżdżali podziwiać ją w tej roli i przyznawali jej wyższość nad panią Siddons: ale oto próbka tego przekładu przechowana w recenzji Osińskiego:

„Nie myleż się? Jest że to sztylet co ja widzę przed „sobą? Rękojeść ku mnie obrócona, zbliż się, niech cię uchwy- „cę? Cień znikomy, a przecież widzę. Jest zaś dla ręki płon- „nem złudzeniem, rzeczywistością dla oczu. Widzę cię zawsze „w postaci tak istnej jak to żelazo moje. Przewodniczysz mi „w drodze zamierzonej, i przedstawiasz narzędzie takie wła- „śnie jakiegom użyć zamyślał“ .... dość: przytoczony początek

monologu wystarczy żeby ocenić opłakaną powszedniość i prozaiczność tego stylu i przekładu.

Wspomniawszy jeszcze dla dokładności wzmiankę nie podchlebną wcale o *Romeu i Julii*, mielibyśmy już wszystko co o Szekspirze powiedział największy z naszych klasycznych estetyków, a wyobrażenie o tem co o nim myśleli wszyscy.

Romantycy? Ci znali Szekspira, znali się na nim lepiej, czytali i wielbili go z największym zapalem, ale pisać o nim nie mieli czasu. Trzeba było u siebie, na własnym gruncie wygrać bitwę, w teorii zbijając zasady estetyczne przeciwników a wprowadzając inne, i w praktyce, tworząc dzieła zasludom tym odpowiednie i na nich oparte. I to jest praca pierwszych romantyków: poeci tworzą, krytycy wychowani na estetyce niemieckiej walczą z francuską, a walcząc o zasady nie mają czasu pisać wiele o przykładach, o faktach, o pisarzach, zwłaszcza też o zagranicznych. Dlatego też u wszystkich począwszy od Brodzińskiego aż do Mochnackiego znajdziemy wiele w tych latach o Szekspirze wzmianek, znajdziemy dowody, że uczyli się go poznawać z Lessinga, Göthego i Schlegla, że przejęli ich pojęcia, ale o Szekspirze jako takim mowy nie znajdujemy. W tych pierwszych latach romantyzmu (1820 do 1830) odbywa się zupełna rewolucya w wyobrażeniu oświeconych Polaków o Szekspirze, z nieokrzesanego dzikiego gieniusza za jakiego mieli go klasycy wychodzi on teraz na półboga, na najpotężniejszy gieniusz poetyczny chrześcijańskiego świata, ale ani teoria estetyczna nie ma czasu nim się zajmować, ani ludzie umiejący pisać wiersze nie myślą o tem żeby go tłumaczyć bo marzą wszyscy o tem żeby tworzyć. I najciekawszą podobno u nas wzmianką o Szekspirze z tych lat dziesięciu będzie to co o nim mówi Mickiewicz, kiedy się śmieje z krytyków i recenzentów warszawskich śmiejących się „z pewnego Angielczyka, którego dzieł, jak im łatwo dowieść „nigdy nie czytali,“ jedyną wiadomą i zapamiętaną próbką tłumaczenia jest podobna jego ogrodowa scena z Romea i Julii, której nazwisko tłumacza więcej może niż doskonałość przekładu zapewnia nieśmiertelność.

## II.

Po roku 1831, kiedy zdolności pierwszego rzędu, gieniusze były za granicą, ale kiedy w kraju zostało i wielkie upodobanie w poezyi i lepsza niż przedtem jej znajomość, zaczęły się naturalnym porządkiem rzeczy liczne przekłady. Romantyczność zaszczepiła była uwielbienie dla wielkich poetów zagranicznych i pragnienie przeniesienia ich do Polski, nadania im prawa obywatelstwa w literaturze jak je już mieli w myśli każdego oświeconego człowieka. Ludzie którzy poetami w całym znaczeniu słowa być nie mogli, a którzy przecież wiersze pisać lubili, a nawet umieli, tercyarze w zakonie Apollina jeżeli się tak wyrazić można, folgując czasem swojej poetycznej weni i tworząc na własną rękę, używali też swojej zdolności i swojej wprawy na tłumaczenia. A między temi, jako cel najwyższy i najtrudniejsze zadanie, stawiać się musiało tłumaczenie Szekspira, zbogacenie nim literatury polskiej.

Około roku 1840 zaczynają się te usiłowania i próby różne, których ostatecznym rezultatem a zapewne i na długi czas zamknięciem jest obecny przekład całkowity.

Nie mówiąc o zagranicy gdzie wyemigrowali wszyscy bogowie naszej literatury, w kraju miała ona jedno ognisko, bodaj czy nie najsilniejsze, w krajach zabranych. Tam Henryk Rzewuski, tam Michał Grabowski, tam młody i wstępujący w swój zawód Kraszewski, tam podrzędniejszych kilku, a z tych niektórzy połączeni przyjaźnią i wspólnością zasad, wszyscy znajomością i zamiłowaniem literackiego rzemiosła. Zdaje się jak żeby na długie lata pozostało było w gruncie tych krajów coś z dawnej urodzajności Wilna i Krzemieńca. Otóż jeżeli nie tam się zjawił to ztamtąd pochodził, tam wzrósł i pierwszy przekład Szekspira podjęty sumiennie, ze znajomością rzeczy (choć z mniejszą zdolnością), rozpoczęty z poważnym namysłem, i z tym zamiarem żeby był nie przypadkowym tłumaczeniem jednej luźnej sztuki, ale systematycznym przekładem jeżeli nie całości to przynajmniej znakomitej części.

Wołyniakiem i ze wszystkimi pisarzami zabranych krajów zaprzyjaźnionym lub przynajmniej znajomym był i ksiądz Hołowiński podówczas jeszcze nie arcybiskup Mohilewski autor

*Dzieciątka Jezus i Pielgrzymki do Ziemi Świętej.* Jego przekład Szekspira nosi na sobie pozwolenie cenzury kijowskiej, a wyszedł w Wilnie, u Zawadzkiego, w roku 1840 i 1841.

„Szkoda że w księdzu Kefalińskim Szekspir znika, napisał Słowacki po przeczytaniu tej podówczas ciekawej nowości, a żart jego tak się powszechnie przyjął, że dziś powtarza go każdy, z niego sądzi o tłumaczu do którego nigdy nie zagląda. Czy ten niemiłosierny wyrok poety był słusznym? Tak niestety; „*Szekspir znika*“ tego zaprzeczyć nie może nawet ktoby się najbardziej na korzyść księdza Kefalińskiego chciał uprzedzać. Ale znowu kto zechce być względem niego sprawiedliwym, ten przyzna że to nie tylko nie jest, jak zwykle sądzimy, komiczny typ śmiesznego karykaturalnego tłumaczenia, ale że ono nie jest zupełnie bez zalet, a w każdym razie jest oczywistym postępem w porównaniu do przekładów dawniejszych. Przypomnijmy sobie tych Hamletów pozostających przy życiu, tę lady Macbeth ozdobioną imieniem Elfrydy, te wszystkie apokryfy, fałsze, bezbożne fabrykaty które u nas przełożone na polskie uchodziły za Szekspira? Ksiądz Kefaliński tłumaczy go źle, zapewne, ale ma tę zasługę że jego na prawdę tłumaczy, i jest pod tym względem pierwszy. Rozumny widocznie, a jak się zdaje i znawca dzieł literackich, wie jakim tłumaczenie być powinno, czego potrzeba na to by ono dobrem być mogło, i zabiera się do niego jak na poważnego tłumacza przystało. Ma pod ręką wszystkich znaczniejszych angielskich komentatorów Szekspira, szuka w nich objaśnienia każdego trudniejszego ustępu, i w przypisku sam tłumaczy za czym poszedł zdaniem i dla czego; ma do pomocy i do porównania wszystkie sławniejsze przekłady i wszystkich znakomitszych Szekspirologów niemieckich i francuskich; jest niezawodnie pierwszym Polakiem, który był uczony w Szekspirze. Że tłumaczył z oryginału nie z drugiej ręki jak jego poprzednicy, o tem nie trzeba nawet mówić. A i to wiedział dobrze, że tłumaczowi pod karą fał-zu, sprzeniewierzenia, literackiego oszukaństwa i świętokradztwa razem, nie wolno nic zmieniać w oryginale, nic swoją głową poprawiać, nic ujmować a dopieroż dodawać: że nie tylko układ sztuki ale każda scena, każda myśl, każdy zwrot, ma być nienaruszonym, jak można najbliższym oryginału jeżeli już zupełnie takim być nie może.

A musiał on jeszcze i znać się na rzeczy, musiał kochać się w Szekspirze na prawdę i wiedzieć w czem najbardziej kochać się warto, bo dobrze wybierał. Nie jak tłumacz nieśmiały który zaczyna od tego, co najmniej trudne, ale jak namiętny wielbiciel poety który rwie się z zapałem do tego co największe, któremu pilno, którego pali przekładać i widzieć przełożonym Hamleta, choć roztropność radziłaby może zacząć od łatwiejszego Króla Jana.

*Hamlet, Romeo i Julia, Lear, Macbeth, Burza i Sen Nocny Letniej*, oto brylanty które ksiądz Kefaliński z Szekspira wyjął i w swoje dwa tomy oprawił.

Niestety zdolność nie była na równi z rozumem, z sumiennością, z upodobaniem i ze znawstwem. Łamiąc się z trudnościami tłumacz przestaje na tem jeżeli odda myśl oryginału, a nie zawsze oddaje ją jasno, często zaś z poświęceniem, nawet z zupełnem pogwałceniem praw polskiego języka i stylu. O tem zaś żeby polskie wyrażenie pięknością dorównało angielskiemu, żeby styl był poetyczny a ton tak wysoki jak w oryginale, nie ma on już czasu myśleć, albo raczej nie ma zdolności żeby tego dokazać. Wiersz jego jest trudny i nieśmiały, a zarazem zbyt śmiały w licencyach, styl zawsze w miejscach najpatetyczniejszych nawet powszedni, tak że przekład pomimo wierszy wydaje się zupełnie i nieznośnie prozaicznym. Do tego jeszcze, dla większej energii i mocy zapewne, zrywa się tłumacz na rodzaje wiersza w polskim języku rzadko używane i rzadko kiedy szczęśliwe. Śmiałość taka mogłaby się udać i wyjść nawet na wielką ozdobę przekładowi pod ręką człowieka władającego doskonale językiem i wierszem; ale wiersz dziesięcio zgłoskowy naprzykład którym pisany jest Kefalińskiego Hamlet, z natury już dość twardy, staje się na-przód w wielkiej masie bardzo jednostajnym i nużącym, a prócz tego staje się bardzo przykrym dla ucha, ma dźwięk jakiś nienaturalny, chropawy, urywany, kiedy się nad nim męczy człowiek nie mający do wierszowania ani daru ani wprawy.

Oto na dowód mały wyjątek z monologu zamykającego akt II:

„Cóż mu Hekuba, lub on Hekubie  
„By nad nią płakał?! Cóżby uczynił

„Gdyby go taki przedmiot rozpalał  
 „Jako mnie? Scenę łzami by zalał  
 „Wszystkieby uszy od tych słów pękły  
 „Zbladłby niewinny, winnyby szalał  
 „Najnieświadomszy byłby przelekły  
 „Oczom i uszom strach i zdumienie  
 „Pewno by wlały martwe zdrętwienie.

Są w tłumaczeniu ustępy wierniejsze od tego, ale piękniejszych znalazłoby się podobno nie wiele. A przecież ten Hamlet udał mu się jeszcze nie najgorzej. Macbeth jest istotnie okropny. Wiersz dwunastozgłoskowy który w połowie regularnie stuknie na spadku tak jak koło w głębokim wyboju, ma zapewne udawać ten ton szorstki a sprowadzać ten koloryt ponury który istotnie byłby pożądanym w przekładzie Macbetha; ale te środki mechaniczne którym wewnętrzne przymioty stylu nie odpowiadają, nie mogą same nic poradzić, a wywołują tylko efekt komiczny sadzenia się na energią która na rozkazy stawić się nie chce. Przykładów na dowód jest tyle ile scen i wierszy, nie wiedzieć które wybierać, ale niech służą te, nienajwymowniejsze jeszcze ze wszystkich:

*Piąta scena Igo aktu: Lady Macbeth:*

„Nawet ochrypl kruk  
 „Kracząc straszny wchód króla w nasze progi.  
 „Chodźcie duchy wlać w moją myśl mord srogi,  
 „Rozeplećcie mnie! Precz pleć białogłowy!  
 „Napelnijcie mnie od stóp aż do głowy  
 „I zgryzoty wszelkie odpędzajcie precz  
 „Dziwnem okrucieństwem, zgeście moją krew  
 „Bo Natury z Żalem czułe nawiedziny  
 „Krwawy cel zachwieją albo cofną wstecz. . . .“ i t. d.

Macbeth.

„O najdroższa mnie

„Dziś przybędzie król.

Lady M

„Kiedyż ztąd wyjedzie?

Macbeth.

„Jutro jak ma myśl.

Lady M.

„O nie ujrzy nigdy,  
 „Tego jutra słońce: Twoje, Tanie, lice  
 „Jakby księga, w której dziwne tajemnice  
 „Każdy może czytać. Chcesz oszukać czas,  
 „Miej twarz wedle czasu: powitanie miej  
 „W oczach rękach ustach; pozór taki wdziej  
 „Jak niewinny kwiatek, lecz bądź pod nim wąż“ —

Albo znowu akt III, scena II:

Lady Macbeth.

Chodź kochany mężu wyglądz lice twoje  
 Bądź wśród gości dziś jasny i wesoly

Macbeth.

Pełny skorpionów umysł mój kochanko!  
 Wszak wiesz dotąd żyje ze swym synem Banko!

Lady M.

„Lecz ich zawsze może dosiędź śmierci grot.

Macbeth.

„To mnie krzepi że ich może dosiędź cios.  
 „Ciesz się. Nim nietoperz swój klasztorny lot  
 „Skończy, nim na straszny zły Hekaty głos  
 „Żuk pancerny brzękiem nawodzącym sen  
 „Dzwonić będzie w nocny poziewania dzwon  
 „Zabrzmi czyn okropny w najstraszniejszy ton.“

Czytelnik łatwo zgadnie już z tego jak fałszywo śpiewać muszą słowiki w ogrodzie starego Capuleta. Żeby *Romeo i Julia* było w całości źle przetłumaczone, tego nie można powiedzieć. Cała rola mamki naprzykład jest kopiowana dość zręcznie; ujdzie nawet trudniejsza o wiele rola Mercutio, nawet w ostateczności jego opowiadanie o królowej Mab. Ale sceny patetyczne graniczą blisko ze śmiesznością. *Julka* naprzykład, (bo tak z miłości nazywa ją *Romeo*, a stary *Lorenzo* i tłumacz z poufałej przyjaźni zapewne), *Julka* więc, tak rozpacza kiedy się dowiedziała że *Romeo* zabił *Tybalta*:



- „Skryty kwieciastą twarzą wąż serca!  
 „Smokże był kiedy w tak ładnej grocie?  
 „Szatan anielski, śliczny morderca!  
 „Kruk z wierzchu gołąb, wilk w owczej skórze!

A kiedy się pomiarkowała, siebie znowu łaje:

„Jakieżem zwierze, jemu zlorzeczyć!

Jej żalom zaś godnem echem wtórjuje rozpacz skazanego na wygnanie Romea:

- „Ach niema świata za temi mury  
 „Czyściec i piekła tylko tortury. . . .  
 „Śmierć pod wygnania kryjąc pozorem  
 „Łeb mi uczinasz złotym toporem.

. . . . .  
 . . . . .

Lorenzo.

Wielka to łaska: nie umiesz cenić.

Romeo.

- Raczej tortura, łaska to żadna.  
 Niebo gdzie żyje Julia ładna!  
 Pies, kot, mysz, inne podle stworzenia  
 Żyją tu w niebie, mogą widomie  
 Bóstwem się cieszyć, lecz nie Romeo. . . .

Kiedy zaś rozpacz jego doszła do ostateczności, kiedy z trucizną w ręku otwiera w końcu grób „Julii ładnej“ Romeo tak mówi:

- „Brzydki żołądki śmierci, zniszczenia.  
 „W świecie najdroższym pokarmem syty  
 „Pysk twój przegniły będzie rozbity,  
 „Wtłoczę ci na złość więcej jedzenia?

Ktoby wierzył że te cztery wiersze są bardzo piękne gdyby je znał tylko z tego przekładu?

A dziwna rzecz, czasem zdarzy mu się przełożyć wcale dobrze ustęp jaki najeżony trudnościami. Zdawałoby się że

kto dojdzie do pewnego stopnia śmieszności ten nie powinienby już móżdż napisać nic znośnego; i na odwrót, kto zdołał raz przetłumaczyć coś nie źle, ten nie powinienby wpadać w takie śmieszności. Tymczasem ksiądz Kefaliński zadaje fałsz temu logicznemu rozumowaniu, i tak naprzykład tłómaczy jeden z najpatetyczniejszych ustępów Leara:

- „plyńcie ognia z deszczem zdroje!  
 „Deszcz, wiatr, ogień, i grom, nie są córki moje!  
 „Was żywioly nie śmiem skarżyć o niewdzięczność:  
 „Kraju wam nie dałem, dziećmi was nie zwałem  
 „Ni powinność macie słuchać mojej woli.  
 „Więc wyrzycie na mnie straszną rozkosz swoją:  
 „Oto wasz niewolnik opuszczony stoję  
 „Starzec pogardzony, chory i w niedoli . . .  
 „Lecz podłemi sługi nazwać was wypadnie,  
 „Bo z córkami dwiema złemi będąc w znowie  
 „Broń zrodzoną w górze ślecie przeciw głowie  
 „Starej, białej, jak ta. . . .

Nie wiemy doprawdy czy z polskich tłumaczy Leara to miejsce nie najpiękniej oddał Kefaliński. A co dziwniejsze, co nierównie trudniejsze, to że *Sen Nocny Letniej* miejscami udał mu się nie źle. Komiczne sceny rzemieślników są znośne, sprzeczka Hermii z Heleną jest nie zła, a nawet w roli Titanii i Pucka trafiają się ustępy które wdziękiem i gracyą oryginału naturalnie nie dochodzą, ale nie są nieprzyjemne do czytania. Oto piosn Elfów nad zasypiającą Titanią:

- „Węże z żądłem zbrojnym w jad  
 „Jeż co jak cierniem ukala  
 „Jaszczurka, padalec, gad  
 „Od królowej naszej zdała.“

Chór.

- „Słowik pieniem niech rozezuli  
 „Niechaj nuci słodkie luli  
 „Luli Luli Lula Lula  
 „Żadne mary żadne czary  
 „Niech nie szkodzą żonie króla.

- „Świerszczu w inną stronę skacz.  
 „Robak, ślimak, krówka szara,  
 „Pająk kosarz, pająk tkacz  
 „Od królowej naszej wara.“

A to znowu Titania daje rozkazy Elfom:

- „Bądźcie dla tego Pana dobre, grzeczne  
 „Skakać gdzie pójdzie, tańcem go zabawiać  
 „Znosić mu agrest, morwy i morele  
 „Przed nim winograd i daktyle stawiać,  
 „Skraść miodu plastry co je robią czmiele,  
 „Urwać na świece ich woskowe nogi  
 „I przy świecącym robaczku zapalać  
 „By się miał przy czem kłaść i wstać mój drogi  
 „Skrzydła motylom uciąć, pozespalać  
 „By od księżycy we śnie go zasłonić:  
 „Teraz się wdzięczyć, teraz mu się skłonić.“

Prawda, że wcale zgrabnie? Prawda że dziwna, jakim sposobem ten sam co mógł tak dobrze mógł i tak źle tłumaczyć? Gdyby dla tłumaczeń z poetów ustanawiać się miał text oficjalny jak dla tłumaczeń Pisma Śgo, to Kefaliński z pewnością nie byłby Wujkiem dla Szekspira, ale znalazłoby się w nim może ustępów kilka które wartoby umieścić w texcie takiej wulgaty.

Tłumaczenia te jeszcze nie oschły z pod prasy, kiedy w Wilnie także zaczął wydawać swoje pan *John of Dycalp*. *Merry Wives of Windsor* nazwane przez niego *Pustemi kobietami* przez innych *Wesołemi kumoszkami z Windsoru* wyszły w roku 1842. Wybór dziwny. Kto przekłada Szekspira całego ten nie może opuścić tych wesołych zapewne ale nie zbyt zabawnych prześladowczyń biednego Falstaffa: ale kto pomiędzy sztukami Szekspira wybiera, ten wolałby użyć czasu na *Kupca Weneckiego*, na *Wiele Hałasu*, na cokolwiek innego raczej niż na tę bodaj czy nie najsłabszą z komedyi. Jeżeli zaś walijska wymowa Evansa i francuzki akcent Cajusa w texcie angielskim są już dość niesmaczne, to cóż dopiero w polskim, gdzie akcent walijski jako nie istniejący musi się zastę-

pować jakimś fantastycznym szwargotem i traci ostatnie resztki racji bytu, sensu i komiczności. Ale tłumacz nie poprzestał na tem. Przełożył on, i trzeba przyznać że udatnie, komedję którą doprawdy nie wiemy jakim tytułem oznaczyć. On nazywa ją *Północną Godziną*. W Szekspirze jednak takiej komedyi nie ma. Pojmujemy że tłumacz się waha przed dosłownem tłumaczeniem *Twelfth Night*, bo nazwa ta musi mieć jakieś inne ukryte znaczenie, prostego bowiem znaczenia *Dwunastej Nocy* nic w sztuce nie objaśnia ani nie usprawiedliwia. Schlegel radzi sobie w tym kłopotcie tak, że pierwszy tytuł opuszcza zupełnie, a daje tylko drugi, *Was ihr wollt*. Po polsku, prawda, i ten byłby niesmacznym i nie zrozumiałym: *Co chcecie*, to już gramatycznie nie jasne i nie określone, nie wiedzieć czy to pytanie czy twierdzenie, a logicznie dopiero nie wiedzieć jak ten tytuł przystaje do tej komedyi. Ale to wszystko usprawiedliwia dopiero niepewność i wątpliwość tłumacza, nie usprawiedliwia tytułu który on komedyi nadał dowolnie, ani związku jego z treścią. Jakkolwiekby, komedia w której podobieństwo bliźniąt Sebastjana i Violi daje powód do tyłu zawikłań, a zwiedziony Malvolio marszałek dworu przekonany że podbił serce swojej pani wygląda tak komicznie, przełożona jest dobrze, nawet z wdziękiem, a w każdym razie z tą poprawnością formy, z tą gładkością wiersza której próżnoby szukać w tłumaczeniach Kefalińskiego. Jedna tylko rzecz nie miła którą tamtemu darowałoby się łatwo, ale która razi u tłumacza lepszego, od którego ma się prawo więcej żądać. Pan *John of Dycalp* miał jakiś dziwny a niepotrzebny gust do przekręcania nazwisk, a kiedy sobie nadał nie wiedzieć dla czego niesmaczne wcale nazwisko angielskie, to Anglików Szekspira tak samo znowu nie wiedzieć dla czego przezywał po polsku. *Sir Toby Belch* nazywa się u niego „*Sir Tobiaszem Eykiem*“ — *Sir Andrew Ague-Cheek* figuruje jako *Sir Andrzej Niedołęga*. Schlegel robi to samo? Nie; Schlegel robi może nie zupełnie dobrze kiedy ich angielskie nazwiska zniemcza, ale robi lepiej bo przynajmniej zniemcza je zupełnie i *Junker Bleichenwang* wygląda przynajmniej szczerze i dobrze po niemiecku. Ale *Sir Andrzej Niedołęga*, ten specyficznie angielski tytuł przy tym specyficznie polskim *Niedołędze* to brzmi źle a wygląda nienaturalnie. Trzeba było albo (co zdaniem

naszem byłoby najlepszem) zostawić nazwiska angielskie, albo jeżeli już miały być polskie, to do polskich tego *Sir* nie przyczepiać.

Dobrze o tym tłumaczu sądzić każe to, że przełożył Henryka IVgo (obiedwie części). Dramat to nie z najpiękniejszych, u publiczności łask nie ma, na scenie źle się wydaje, a nawet nudzi tak że tylko wieley miłośnicy Szekspira idą na niego patrzeć przez uszanowanie dla mistrza, a za wierność swoją odbierają nagrodę w niektórych tylko bardzo pięknych scenach. Wszystko to prawda: sztuka to którą lepiej czytać niż widzieć: ale kto ją czytać umie ten rozpozna w niej tak głęboko, tak dzielnie nakreślony obraz pewnych pierwiastków i sił działających w społeczeństwach i w dziejach, że ten dramat angielskiej i średniowiecznej arystokracji da się czytać z takim pożytkiem, z taką nauką, z jaką w historykach bada się naturę demokracji ateńskiej lub rzymskiego patrycyatu, wzorów i typów wszystkich demokracji i patrycyatów całego świata. Co za wspaniała, co za prawdziwa grupa rokoszanów, która wyniosłszy przywłaszczyciela na tron podkopuje go, spiskuje, buntuje się, od chwili kiedy przywłaszczyciel został królem i dał poznać że malowanym nie będzie. Od tego rokoszanina idealnego, od tego Henryka Percy w którym jest wszystko co tylko człowieka szlachetnym zrobić może, a przytem taki podbijający wdzięk mężkiej i rycerskiej dzielności że słuchać go, iść za nim choćby w ogień byłoby rzeczą naturalną, i rozkoszną... aż do tego Worcestra rokoszanina chytrego, zimnego, zdradliwego, co za zbiór natur odmiennych, rządzonych podobną namiętnością, spotykających się w jednym złym uczynku; wszystkie formy i wszystkie odcienia oligarchicznych natur i namiętności. A jak prawdziwe te figury, jak podobne do naszych rokoszanów polskich! *Hotspura* między tymi nie było, Samuel Zborowski krewkością i siłą życia nieco podobny nie dorósł go zdolnością ani urokiem: ale w braciach Samuela można by odnaleźć nie jeden rys charakteru, nie jeden szczegół postępowania Worcestra. A król? co krzywą drogą do tronu doszedłszy, raz na tronie, uczuł w sobie jak żeby skupionego ducha ojczyzny, podniósł się istotnie nad poziom, patrzy z wysoka i wysoko mierzy, wolny już od osobistych pragnień i pokus, nie żądający władzy dla siebie, tylko posłuszeństwa dla

władzy a rządu dla Państwa, mądry, doświadczony, znający na wskrós naturę ludzi i społeczeństw, sprawiedliwy nie mściwy, patriotyczny jak żaden z jego poddanych, i mający królewskiego sumienia więcej niż miał kiedyś ludzkiego, ten król jest takim że możnaby mniemać iż olej namaszczenia przemienił i samą duszę człowieka kiedy z buntownika i zdrajcy Bolingbroka zrobił Henryka IVgo. A księżę Henryk który się tak słusznie przyrównywa do słońca zakrytego chmurami, który wie że zajaśnieje kiedyś, i który takim blaskiem świeci w pojedynku z Hotspurem, przy łożu umierającego ojca, a zwłaszcza w ostatnim akcie drugiej części, co za uroczą i co za wspaniałą postać młodzieńcza, rycerska i królewska. Musiał mieć zmysł trafny tłumacz który sobie tę sztukę upodobał i wybrał pomimo że ona jest chwałą innych przyćmiona. Przełożył ją zaś, wszystko razem wzięwszy, dobrze. Trudności były ogromne, zwłaszcza w karczemnych czy tawernowych scenach, ale i z tych tłumacz wybrnął dość szczęśliwie, bo jeżeli ścisłą wierność nieraz poświęcił, a wierzymy że poświęcić musiał, to nadał przynajmniej konceptom Falstaffa i towarzyszy tę zrozumiałość której czytelnik przedewszystkiem żąda. Sceny poważne zaś tłumaczy nie bardzo świetnie, ale tak przyzwolicie że nawet najpiękniejsze z nich, jak rozmowy króla z księciem Henrykiem w czwartym akcie drugiej części nie źle się w jego przekładzie wydają.

W Wilnie także u Zawadzkiego w roku 1845 wyszedł *Król Jan* w tłumaczeniu Korzeniowskiego. Szkoda że on jeden tylko. Piękny język i wiersz Korzeniowskiego znany wszystkim z Mnicha lub z Andrzeja Batorego, mógł być postawić go w rzędzie naszych najlepszych tłumaczy. A choć ten wiersz i styl zawsze trochę zimny nie byłby zdołał dorównać ani energii ani rzetelności Szekspira, to przecież przez swoją poprawność mógł być dać nam przekład nie bardzo piękny zapewne ale bardzo dobry. I za taki, pomimo niektórych usterek, pomimo że ton jest cokolwiek zniżony, uważać trzeba ten przekład króla Jana. Oto naprzykład skarga Konstancyi, nie równa oryginałowi, ale przetłumaczona tak dobrze że wrażenie robi:

- „Smutek zajmuje miejsce mego dziecka:  
 „W łódeczku jego leży, chodzi ze mną  
 „Jego oczami patrzy i powtarza  
 „Jego wyrazy: on mi przypomina  
 „Wdzięczne przymioty jego, on wypełnia  
 „Jego kształtami suknie co zostały...  
 „Mamże powody kochać się w mym smutku?

Tylko znowu rzecz mała która uszłaby słabemu a nie uchodzi lepszemu tłumaczowi: znowu ten nieszczęśliwy *Sir*, którego Korzeniowski odmienia przez wszystkie przypadki: *Sir Robert*, *Sira Roberta*, i tak dalej. Zdaje nam się że jeżeli już ten tytuł być musi, to najlepiej w polskim języku uważać go za nieodmienny przyrostek do imienia. Nie może on być wymówionym tak jak się pisze, przez krótkie *i*, *sir*, bo to brzmi źle i nieprzyjemnie. A wymówiony po angielsku w pierwszym przypadku jeszcze ujdzie, ale w następnych nabiera tak wyraźnego podobieństwa do séra, że każde polskie ucho musi być uderzone tem podobieństwem, w skutku czego każdy albo się roześmieje albo się zniecierpliwi na to przypomnienie które mąci i psuje wrażenie toczącej się rozmowy.

Dziwna rzecz jak u nas wszystko łączy się z wypadkami politycznymi i od nich zależy: aż do przekładów Szekspira. Ostatnie ustają przed samym rokiem 1848, a najbliższe po nich pokazują się aż po wojnie wschodniej. Przypadek to zapewne, ale dość że przez te lata wzburzeń i oczekiwań nie przybyło ile wiemy nic do zasobu naszej Szekspirowskiej literatury. Następne za to, aż do roku 1861 i 1862 są na tem polu dość urodzajne. Spotykamy tu naprzód *Macbetha* w przekładzie Andrzeja Edwarda Koźmiana. Tryumf to dla Szekspira i dla jego wyznawców nie mały: syn poważnego patryarchy naszych klasyków, sam za młodu czynny i zwinny adjutant przy ich generalnym sztabie, w dojrzałym wieku tłumaczy ten dramat pełen wstrętnych Osińskiemu widm duchów i czarownic, a tłumaczy go nie w poprawionej przez Francuzów ale w prawdziwej i całej jego osnowie. Wniosek ztąd łatwy że klassycyzm po latach trzydziestu jeżeli nie kapituluje, to przynajmniej skłania się do kompromisu. I w istocie *Macbeth* ten jest jakżeby kompromisem, produktem klassycznego i ro-

mantycznego ducha. Pisany w zupełnem uznaniu i doskonałym zrozumieniu piękności dzieła, tłumaczony z tą znajomością rzeczy i z tym dobrym smakiem, który oryginału nie zmienia nawet gdyby przekład miał go poprawić, nosi on na sobie wyraźne ślady wpływu romantycznej poezji i nowszych zasad estetycznych. A znowu forma przypomina wszystkich poetów Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Macbeth przełożony tradycyjnym rymowym alexandrynem przypomina pozorem i brzmieniem wiersza Barbarę Felińskiego. A mówiąc to nie chcemy z niego wcale żartować. Wiersz to piękny w którym znać niekiedy jędrność i mężkość którą odznacza się wiersz Czarnieckiego i Ziemiaństwa, i doskonałą przypominającą Racina budowę i okrągłość okresów Barbary, i te szczęśliwe a niespodziewane zwroty w których tak kochali się klasycy i w których widzieli *szczytność* stylu i tragedyi. Andrzej Kozmian, podówczas za panowania klasyków młody Jędrus, ze swoim wrodzonym pociągiem i z wielką łatwością do pisania, przyswoił sobie bez trudu cechy i przymioty pisarzy których najwięcej czytał i słyszał: i kiedy się o nim powie że przełożył Macbetha wierszem godnym Ziemiaństwa albo Barbary, w ogóle piękniejszym od wiersza i stylu Wężyka, to doprawdy nie robi mu się żadnej ujmy. Tylko czy ten wiersz i styl przypada dobrze do Szekspira, czy Macbeth w stroju Barbary nie zmienił cokolwiek postawy i ruchu? to inne pytanie. Nam się wydaje że do scenicznego przedstawienia naprzykład to tłumaczenie nadałoby się doskonale: aktor mógłby ślicznie deklamować jego pełne brzmiące wiersze i okresy, a widz w pośpiechu przedstawienia nie miałby czasu ani sposobności przekonać się że ta gładkość, dźwięczność i okrągłość choć nie zmienia nigdy myśli Szekspira, to rozwijając i opisując ją obszerniej zmienia czasem jej ton i doniosłość, osłabia ją. I to rzecz jedyna ale ważna jaką przekładowi temu można zarzucić. On jest wierny, wierny o tyle że nic nie ujmuje, że jest w nim każda myśl jaka jest w oryginale, i to z widocznem staraniem żeby trzymać się oryginału najbliżej jak na to pozwalały warunki języka i wiersza. Ale wykształcony między klasykami i na ich wzorach, nie pojmował języka i wiersza bez wykończenia, bez zaokrąglenia, bez elegancyi każdego okresu i każdego wyrażenia a piękność formy jak on ją poj-



muje, regularnie zbudowane okresy, dźwięczne spadki głosu, i t. p. zmuszają go do amplifikacji, do powtarzanych i wtrącanych epitetów, do całej tej pompy która brzmi dobrze, ale która byłaby lepszą w przekładzie Atalii lub Fedry niż w przekładzie Macbetha. Ztąd Macbeth ten jest zastosowany nieco do smaku klasyków rodzajem stylu i wiersza, ztąd, choć tłumacz go nie zmienia i nie tyka, wielka jest różnica w tonie i w kolorycie między przekładem a oryginałem.

Oto naprzykład jak przemawia Lady Macbeth po przeczytaniu listu:

„Masz Glamisę, Kawdorę, i będziesz miał jeszcze  
To co tobie przyrzekły wróżek słowa wieszczę.  
Lecz się w tem wielkiem dziele twej miękkości boję  
Za nadto jest słodczy pełne serce twoje.  
Tyś zanadto łagodny ażeby bez trwogi  
W tem zdarzeniu najkrótszej uchwycić się drogi.  
Wiem że wzniesienia żądzą twoja dusza pała,  
Lecz nie ma dość tęgości by się wznieść zdołała.  
Chciałbyś celu osiągnąć: ale z cnotą zgodnie:  
Nie cheesz zbrodni, a pragniesz co nadają zbrodnie“

Nikt nie zaprzeczy że krótsze angielskie „*what thou wouldst highly that wouldst thou holily: wouldst not play false and yet wouldst wrongly win*“ jest nierównie więcej energiczne i wymowne. I tak samo krótki monolog Macbetha po wróżbach:

„Jeżeli tu na mą zgubę piekło tylko działa  
Czemuż się jego pierwsza wróżba dokonała?  
I znów czemuż, gdy skrytej ulegam namowie,  
Włosy mi z przerażenia powstają na głowie  
I to serce, co dawniej tak spokojnie biło  
Uderza o pierś moją z *nadzwyczajną* siłą.“

Różnica ta dałaby się łatwo wykazać tak na najpatetyczniejszych ustępach Macbetha, jak i na tych które Andrzej Koźmian przełożył najpiękniej. Do tych zaliczylibyśmy słowa Macbetha, kiedy się dowiedział że Macduff z którym ma walczyć nie był urodzony przez kobietę ale z łona matki dobyt:

„Przekleństwo ustom temi co zabrzmiały słowy:

One mnie z ducha mego wyzuły połowy!

Niech tym czartom zdradzieckim nikt nie ufa z ludzi

Zwodzącym nas wróżbami których pozór ludzi,

A które pochlebiając nam słowem zwodniczem

Z wszystkim ziszczą się uchu, a nadziei w niczem!“

Jakkolwiek bądź tłumaczowi należy się ta sprawiedliwość, że jak zadanie swoje pojmował tak je doskonale spełnił. On nieco wygładził Macbetha, ale ta gładkość która w naszych oczach jest błędem, w jego przekonaniu była koniecznym warunkiem dobrej formy. Mniemając że nadać ją powinien, starał się przecieżyć usilnie i szczerze nie zmienić, nie sfałszować oryginału, i tłumaczył jak tylko ze swoim sposobem rozumienia rzeczy i pisania mógł najwierniej. A wszystko razem wzięwszy dokonał przekładu Macbetha, jakiego przed nim nie było, jaki dziś jest jeszcze jednym z najlepszych, a do przedstawienia na scenie może najprzydatniejszym.

W tym samym roku (1857) wyszedł w Warszawie pierwszy tom *Dramatów Wiliama Szekspira*. „Przekład z pierwszorzoru“ dodaje tytuł: przekład bezimienny, a przez pana Estreichera (w Bibliografii XIX wieku) przypisywany panu Komierowskiemu.

Pierwszy tom obejmuje *Hamleta* i *Romea*, drugi rokiem młodszy *Macbetha*, *Leara*, *Comedy of Errors* czyli *Krotkoczwilę z Pomyłek*, i wreszcie tę komedię którą John of Dycalp nazywał *Północną Godziną*, a ten tłumacz także z powodu który nam jasnym nie jest, nazywa „*Wieczorem Trzech Króli*“.

Tłumaczenie to widocznie uważa się za coś większego: Sztuki w niem nie dzielą się na proste akty, ale na odsłony, cztery tragedye opatrzone są recenzjami które autor nazywa „*Poglądami*“ na *Hamleta*, *Leara* i t. d. a nie będzie w tem zbytnej śmiałości jeżeli powiemy że „poglądał“ na nie przez szkła pożyczone od Gervinusa na którego się zresztą chętnie i często powołuje. Przekład sam jest zdaniem naszym ze wszystkich dotychczasowych, Kefalińskiego wyjąwszy, najmniej udany, bo najmniej naturalny i pełen pretensyi. Jeżeli Andrzej Koźmian zgrzeszył zbyt czynnem okrzeseaniem i wygładzeniem

Szekspira, to ten tłumacz wpada w przeciwną ostateczność. Sadzi się na energię, na jędrność, na szorstkość. Ale nie mając tej jędrności i mocy w swoim stylu, szuka jej w archaizmach. Są czasem pisarze, którzy myślą że jak nasadzą swój styl wyrazami i zwrotami, które dawno wyszły z użycia, jak ich nazbierają dużo w Reju lub co lepiej w dawniejszych za-  
bytkach polszczyzny, będą mieli język tak piękny i tak poważny jak pisarze złotego wieku. A dopieroż do tłumaczenia Szekspira ten język nieco sztywny i chropawy nada się jak uła! Tymczasem wyrachowanie jest złe. Kto sam z siebie mocy i ognia w pisaniu nie ma, temu na nic się nie zda choćby z samej nawet Boga-Rodzicy wypisał wszystkie *jenże* i wszystkie *kajaci*, a jego pretensye przydadzą się na to tylko że czytelnik mający jakie takie poczucie i poszanowanie języka zniecierpliwi się na jego *ano*, a aktor któryby go miał deklamować złamie język jak kilka razy wymówi to *przez-że*, które on regularnie i z lubieżnością kładzie tam gdzie mu wypada napisać „po co“ lub „dla czego.“

Jak nasz tłumacz jest wyszukany i szczęśliwym w swoich wyrażeniach świadczyć może ten ustęp z jego „poglądu“ na Hamleta, w którym opowiada pod jakimi wpływami rozwijały się poezye XVIgo wieku w ogólności, a w szczególności teatr angielski:

„Po owem pamiętnem zdobyciu Konstantynopola które „nasz rycerski Warneńczyk na próżno odwrócić usiłował, *bezdomi* gieniusz klasycznej Grecyi wywędrował powtórnie do „Włoch, a zbudziwszy *pobratymca starej Romy*, poszli *spółtem rozsiadać się po godach średniowiecznych.*“

Takich słodkobrzmiących frazesów pozwala sobie tłumacz wprowadzić tylko kiedy mówi sam za siebie: lecz kiedy mówi za Szekspira jest tylko inaczej nienaturalny, ale nie mniej nienaturalny. Naprzykład, oto jak on zaczyna pierwszy monolog Hamleta:

„O żebyś raz już to przyzwzięłe czerwo

„Chciało się rozpaść, stając, parą wionąc,

„Lub przez-że prawem swoim samobójców

„Ściga przedwieczny.“

Co znaczy *przyzwieżłe czerw*, tego nie wiemy, tak jak nie wiemy dla czego Macbeth kiedy raz z czułością mówi do żony nazywa ją swoim „goworkiem.“ Ktoby poszukał w słowniku Lindego znalazłby może wytłomaczenie, ale pisarz polski którego Polacy nie mogą czytać bez słownika, nie wiemy czy odpowiada zupełnie swojemu powołaniu.

To zaś wiemy że przykład powyższy nie jest jedynym ale jednym z niezliczonych. Jak zaś własną energią nasz tłumacz umie czasem wesprzeć energię Szekspira! jak go umie przypieprzyć! Zdawało nam się dotąd że Hamlet w scenie z królową robił jej wyrzuty dość ostre, i raczej za mało jak za wiele obwijał w bawełnę. Nasz tłumacz osądził inaczej, i włożył w usta Hamleta słowa które myśl Szekspira podnoszą do ideału . . . grubijaństwa i nagości, a które uczciwszy uszy i przeprosiwszy czytelnika na usprawiedliwienie naszych zarzutów umieszczamy:

Hamlet.

trawić żywot

W cuchnącym pocie bezednego łoża

Od smrodu stęchłym; gzić się, i w obrzydłym

Parzyć się chlewie.

Królowa.

O nie mów więcej! . . .

Czytelnik powtarza za nią całym sercem tę odpowiedź która się kończy wierszem:

„Już dosyć, skończ już, luby mój“ . . . tłumaczu!

Ze wszystkich któreśmy dotąd widzieli, najlepszy zdaniem naszym jest p. Adama Pajgerta przekład Juliusza Cezara. Wyszedł we Lwowie, u Wilda, w r. 1859. Wierny bardzo, po polsku czyta się doskonale w wierszu nie tylko łatwym i gładkim ale często, gdzie potrzeba, podniosłym i wymownym. Żadnych odmian, żadnych poprawek: tłumacz tak ściśle trzyma się oryginału, że nie kładzie nigdy rymu tam gdzie go Szekspir nie użył, ani wiersza w miejscu prozy lub odwrotnie. Krótka ale bardzo dobrze napisana recenzja Cezara dowodzi że tłumacz na wskrósź znał i rozumiał dzieło które przekładał, a tło-

maczenie samo dowodzi że stylem umiał oddać wszystkie te odcienia które dobrze wyrozumiał w oryginale. U jego poprzedników naprzykład wszystkie osoby przełożonych dramatów przemawiają niezmiennym jednostajnym językiem i stylem. W naturze tak być nie może, każdy człowiek inaczej myśli, inaczej czuje, i choć o tem nie wie i nie myśli, wyraża się osobnym swoim niejako przyrodzonym sposobem. I w Szekspirze jest tak; nie łatwiejszego jak przekonać się że Jago mówi zupełnie inaczej jak Othello a Macbeth inaczej jak Macduff. W przekładzie pana Pajgerta w samym doborze i układzie słów widoczna jest różnica charakterów Brutusa i Kasyjusza, a nawet tych postaci ubocznych jak Casca, Octavian, albo i sam Cezar. Brutus zachowuje tu ten charakter bohatera, idealny, jakiego w równej mierze Szekspir nie dał może żadnemu ze swoich bohaterów, ma ten rys uczuciowości, a nieledwie tęsknoty który przy jego rzymskiej toższości wygląda tak dziwnie, a godzi i zlewa się z nią tak doskonale że jego rzymskiej powierzchowności i naturze nie szkodzi, i sprawia że on jest jak klasyczny posąg ożywiony chrześcijańskim idealizmem, jest jak Platon któryby działał i walczył, a czasami się rozrzewniał jak Owidiusz. Scena z Portią, kłótnia z Kasyuszem, nocna rozmowa w namiocie z Lucyuszem, sceny ludowe każda w swoim rodzaju, przełożone są bardzo pięknie, a jako przykład przytoczymy tu jedno z miejsc klasycznych sztuki, część przemowy Antonijusza:

„O moi mili! kochani! nie chciałbym  
 Do dzikiej burzy buntu was podżegać.  
 Ci co spełnili ten czyn, są czcigodni . . .  
 Jakie urazy mieli osobiste  
 Co ich do tego zagnęły, niestety  
 Nie wiem. Oni są mądrzy i czcigodni  
 Więc wam zapewne z tego zdadzą sprawę.  
 Ja nie przychodzę wykradać wam serca,  
 Nie jestem mowcą tak jak Brutus, ale  
 Jako mnie wszyscy znacie, prosty człowiek,  
 Człowiek co kocha swego przyjaciela  
 I wiedzą o tem dobrze ci co o nim  
 Tu mi publicznie mówić pozwolili,

Bo nie mam środków pisma ni powagi  
 Gestu wymowy ni potęgi słowa  
 Aby krew ludzką wzburzyć. Ja po prostu  
 To tylko mówię o czem wiecie sami  
 I pokazuję wam rany Cezara.  
 Te biedne nieme usta! Niechaj one  
 Przemówią za mnie! Ale gdybym ja był  
 Brutusem a zaś Brutus Antonijuszem  
 O! toby wtedy był taki Antonijusz  
 Któryby wzburzył z gruntu wasze dusze,  
 W każdą Cezara ranę włożył język  
 Któryby nawet i kamienie Rzymu  
 Wzruszył, i powstać do buntu przymusił.“

Każdy przyzna że jako wiersz polski jest to piękne i wymowne, a kto porówna z oryginałem ten przyzna że zgodność posunięta jest jak tylko można najdalej, tak daleko że polskie słowa stoją na tych samych prawie miejscach w wierszu, na których w oryginale są odpowiadające im słowa angielskie.

Były to właśnie lata wielkiego u nas dla Szekspira zapamiętania. Młody uczeń uniwersytetu jeżeli miał przed innymi uchodzić za bodaj cokolwiek wykształconego, musiał koniecznie znać Szekspira całego i już co najmniej książkę Gervinusa o Szekspirze, i musiał koniecznie o jednym i drugim umieć rozprawiać. Jeżeli zaś miał na prawdę pociąg i zmysł do poezyi, to większą część wolnego czasu Szekspirowi poświęcał. A ten co miał chętkę do pisania wierszy, na własną zaś rękę pisać ich nie śmiał bo czuł że nie umiał, folgował tej skłonności próbując tłumaczyć tę lub ową sztukę Szekspira, łudząc się że może stać go będzie przynajmniej na dobre tłumaczenie wielkiej poezyi. W naszych szkolnych wspomnieniach przeświadcza się to jakaś gimnazyalna rozprawa o Romeu i Julii na przykład, pisana z odwagą równą niewiedomości, pełna szumných uniesień, szczęśliwie złożona mozaika ze zdań oklepanych lub kradzionych: to jaka noc spędzona na zaciętej dyspacie o wyższości Julii nad Desdemoną i odwrotnie, o Ofelii lub Kordelii, i wreszcie pamięć niejednego popełnionego przekładu *Ryszarda* czy *Leara*, *Burzy* czy *Juliusza Cezara*, trzymanego w sekrecie, ostrożnie jak zbrodnia, ale głęboko jak skarb.

I z takich młodzieńczych prób pióra wyszło tłumaczenie chronologicznie najbliższe *Cezara* p. Pajgerta, co do innych zalet tamtemu co najmniej równe, a przewyższające je o wiele pięknością wiersza, wysokością stylu, poetycznym darem po prostu. W roku 1860 ogłosił w *Dodatku do Czasu* człowiek podówczas tak młody że jeszcze ławek uniwersyteckich nie był opuścił, od tego czasu znany i zasłużony jak żaden z jego rówieśników, Józef Szujski, pierwszy akt *Ryszarda III*. Dla czego ten jeden tylko? Musiały chyba zejść jakieś niewiadome nam przeszkody, bo przekład był już wtedy o ile wiemy doprowadzonym do końca. W każdym razie pierwszy to raz ukazywał się *Ryszard* w polskim języku, a ukazywał z tą siłą namiętności, ironii, sceptycyzmu, w tem ponurem strasznie świetle jakie mu przystoją. Akt pierwszy nie jest może trudniejszym do tłumaczenia od innych, ale to pewna że kto jemu podołał ten już mógł śmiało zrywać się na całą tragedję, i na całego Szekspira. W nim bowiem wszystkie pierwiastki czy charakteru bohatera, czy tragedyi, występują w potęgę która dalej już wyżej się nie wznosi; cynizm Ryszarda w jego monologach, hypokryzya w scenie z Anną, pathos w opowiadaniu Clarenca o śnie i w jego rozmowie z mordercami; tu wreszcie ta namiętność i rozpacz bez granic która grzmi i jak piorun spada na głowy winnych w przekleństwach Małgorzaty. Musielibyśmy wszystkie te sceny po kolei przytoczyć żeby czytelnikowi dać wyobrażenie o przekładzie, bo nie wiedzielibyśmy którą z nich wybrać jako najlepszą. Ale mając nadzieję że wkrótce uda nam się ogłosić całego *Ryszarda* w tłumaczeniu pana Szujskiego, nie chcemy teraz wyjątkami psuć całości ani czytelnikom wrażenia. I dla dokładności tylko z obowiązku sprawozdawcy dodamy że przekład jest rymowy; znać wzgląd na piękność formy przeważył w przekonaniu tłumacza wzgląd ścisłego jej naśladowania z oryginału.

I znowu kilka lat w ciągu których nikt o Szekspirze nie myślał, aż w roku 1866 zjawiła się pierwsza obietnica przekładu, którym się obecnie cieszymy. Pan Stanisław Koźmian wydał swój pierwszy tom *Dzieł Dramatycznych Szekspira* obejmujący *Leara*, *Sen Nocny Letniej*, i *Dwóch Panów z Verony*, a w przedmowie opowiadał, że od długich lat razem z panem Leonem Ulrychem miał zamiar przełożenia całego Szekspira,

że zamiar ten był prawie blizkim wykonania, że jednak przewidując przeszkody i zwłoki nie chce ociągać się dłużej i sztuki przez siebie przetłomaczone wydaje. W roku 1869 wyszedł tom drugi z *Królem Janem* i *Ryszardem II*. Z obu zdawaliśmy sprawę w swoim czasie, a choć nie żądamy ani przypuszczamy żeby czytelnicy nasi mogli zachować w pamięci cośmy podówczas pisali, powtarzać tego teraz przecież nie chcemy, bo wypadnie nam wrócić jeszcze do tej materyi kiedy przystąpimy do właściwego naszego przedmiotu. Przypomniawszy więc tylko jednym słowem nasze ówczesne wrażenie, wedle którego tłumaczenie to jest tak dobre jak tylko żądać można a może nie zupełnie tak piękne jak dobre, dodamy że szczęśliwi jesteśmy bardzo jeżeli nasze ówczesne usilne prośby i błagania przyczyniły się choć w najmniejszej części do tak pożądanego skutku jak obecne wydanie całkowitego przekładu Szekspira.

Rok 1871 przyniósł dwa tłumaczenia sztuk mniej publiczności znanych i ulubionych: *Tymona* przez pana Edwarda Lubowskiego, i *Zimowej Powieści* przez G. E. Tę ostatnią, wraz z ciekawą przedmową objaśniającą stosunek jej do zdarzeń historycznych polskich (Ziemowita Mazowieckiego i jego żony), pismo nasze pierwsze miało zaszczyt ogłosić. Tymon wychodził w Bibliotece Warszawskiej. Obu tym sztukom zarzucić można rzecz tę samą, jedną tylko, ale bardzo ważną, oto obie tłumaczone są prozą. Dla czego? Nie umiemy odgadnąć, ani zrozumieć powodu którym usprawiedliwia się tłumacz *Tymona*. Mówi on że „zamienił wiersz biały na prozę, odpowiedniejszą może scenicznej produkcji.“ Naprzód względ na przedstawienie teatralne przy Tymonie ma mniej wagi niż przy wielu innych sztukach, bo on nigdy prawie grywanym nie jest, i prawdopodobnie nigdy wiele grywanym nie będzie. A powtóre, dla czego ten *Tymon* przerobiony na prozę miałby być odpowiedniejszym a choćby tylko łatwiejszym do grania na scenie? czy miałby wydać się lepiej dla tego że jest obniżony? Nie wiemy: to zaś wiemy z pewnością że *Tymon* przez prozę zstąpił znacznie ze swego koturnu, a *Zimowa Powieść*, zwłaszcza w akcie IV straciła z tego samego powodu wiele na swoim poetycznym kolorycie i wdzięku.



W tym samym roku (1871), wyszło we Lwowie nakładem Wydawnictwa *Mrówki* tłumaczenie Leara <sup>1)</sup> przez p. Adama Pługa. Rymowe, pisane alessandrynem, podobne jest nieco do Macbetha Andr. Edw. Koźmiana, ma te same przymioty jasności, zrozumiałości stylu, okrągłości okresów i dźwięczności wiersza. A więcej podobieństwa do oryginału przez to, że tłumacz nie bał się być szorstkim a nawet gdzie potrzeba grubiańskim. Tem dziwniej też odbijają na tem tle dobrego ogółem przekładu błędy niektóre rażące, wyrażenia bądź niezgrabne i niesmaczne, bądź zmieniające bardzo myśl Szekspira. Sądzymy, że większą ich część może położyć trzeba na karb omyłek druku; tych bowiem naliczyliśmy tak wiele i tak grubych w niestarannem bardzo wydaniu, że może i to, co nam się wydało błędem tłumacza, jest tylko winą drukarza.

Nareszcie w roku 1876, w zupełnem wydaniu dzieł pana Krystyna Ostrowskiego wyszedł przekład *Hamleta* i *Antoniusza* i przerobienie *Kupca Weneckiego*. Z dziwnem uczuciem czyta się te przekłady. Forma jest tak piękna, tak wyrobiona i giętka, styl tak świetny, wierność, pomimo niektórych nieuniknionych różnic, tak ścisła, trudności tak zręcznie rozwiązane, a często zwroty i ustępy tak szczęśliwe, tak wymowne, tak energiczne, że czytelnik uradowany już gotów jest uwierzyć że ma przed sobą ten zdawna upragniony oficjalny polski tekst Szekspira, że znalazło się wreszcie tłumaczenie doskonałe, i tłumacz który do dzieła swego zabierał się z prawdziwym natchnieniem, tłumacz-poeta. Ale kiedy się tak cieszy i zachwyca, nagle nie wiedzieć zkąd uderzy go i przerazi jakiś dźwięk fałszywy, nie jako brzmienie, bo to zawsze równie dobre, ale dźwięk fałszywy myśli której z Szekspira nie pamięta: a dla wielbiiciela i znawcy taki dodatek brzmi zawsze „jak zgrzyt żelaza po szkłe.“ Nie pojmuje się zrazu, szuka się, porównywa się teksty, i w końcu nabywa się przekonania że pamięć nie zawiodła, że to interpelacye tłumacza! Jakim sposobem tłumacz poważny może nie wiedzieć tego że pierw-

<sup>1)</sup> Pierwszą scenę Leara przetłumaczył i ogłosił jeszcze w r. 1865 w *Tygodniku naukowym lwowskim* (Nr. 26) p. J. Szujski — co dla dokładności zapisujemy.

rabiać *Kupca* jak każdą inną sztukę Szekspira, przerabiać zatem poprawiać, to śmiałość niepospolita, a pomyłka tyle już razy dowiedziona, że dla całego świata jest to już stanowiskiem dawno przebytem. A tym razem jak zwykle dzieło nie poprawiło się poprawianiem. Mniejsza o to że są wypuszczenia, że Tubal przemawia szwargotem polskich żydów, a Lancelot nazywa się *Żołądkiem*, albo że na wstępie położony jest text ze śgo Marka wymierzony nie wiemy przeciw Shylockowi czy przeciw Wenecyi: „To jest dom ojca mojego a wyście zeń uczynili jaskinię łotrów.“ Ale to gorsze że choć treść, osoby, i niektóre sceny są te same, sztuka jest zupełnie inna jak w Szekspirze.

Zaczyna się ona od długich rozmów Antonia z Lorenzem i Gratianem, których na próżno szukałby kto w *Kupcu*, następuje prośba Bassania taka jaka w oryginale, potem projekt wykradzenia Jessiki, układ Antonia z żydem, i wreszcie wykradzenie samo, po którym zaraz Shylock wraca do domu, a nie znalazłszy córki ani szkatułki desperuje w słowach uprzejmie mu przez tłumacza dostarczonych. To akt pierwszy. Drugi w Belmont. Nerissa zdawna uprzedzona oczekuje przyjazdu Bassania jako szczęśliwego zalotnika swojej pani. Portia sama wzdycha za nim daleko głośniej niż u Szekspira. Na to zjawia się Gratiano (bez Bassania), Lorenzo (bez Jessiki), i Shylock! Shylock który w pogoni za córką aż tu przyleciał, i wszystko co on mówi lub co mówią o nim w trzecim akcie *Kupca*, włożone jest w tę rozmowę między nim a Lorenzem. Za Shylokiem przyjeżdża do Belmont i Tubal, z doniesieniem że okręty Antonia przepadły, a że Jessika „Tochter twój“ (*sic!*) rozrzuciła pieniądze po drodze. Żydzi znikają za nadejściem Portii i jej trzech konkurentów. Bo wszyscy trzej razem przystępują do wyboru skrzynek: a jeżeli prześliczna rozmowa Portii z Bassaniem nie wiele może na tem zyskuje, to niezmiernie za to zyskuje *Bej Marokański* i księżę *Arragoński* (Don Carlos!), których tłumacz czy poprawiacz rozwija *con amore* każe im długo mówić, klócić się i t. d. Wiadomość o bankructwie Antonia, wyjazd Bassania, epizod z pierścionkami, i wreszcie plan Portii, już zdaje się zamknął ten akt drugi, kiedy z za kulis wysuwa się Shylock, i mówi „Antonio bankrut, jutro mścić się będę.“

W trzecim jest scena sądu, i oddanie pierścionków mniemanym sędzi i woźnemu, a potem zjawia się Jessika wezwana przez Portię do Wenecyi, i tu, w sali sądowej, odbywa się ta rozmowa z Lorenzem która choć ładnie przetłomaczona, w ogrodach Belmontu z pewnością byłaby bardziej na swoim miejscu. Potem Portia już w kobiecych sukniach oddaje człobitność Doży który ją bardzo grzecznie przyjmuje, następuje upomnienie się o pierścionki, Bej Marokański i książę Arragoński, którzy po drodze do domu wstąpili do Wenecyi, jeszcze sobie przymawiają, na zakończenie Shylock przynosi zapis majątku na rzecz córki i zięcia, Bassanio pije jego zdrowie, a kortyna spada przy odgłosie hucznych okrzyków. „Niech żyje Doża, ojciec nasz i książę.“

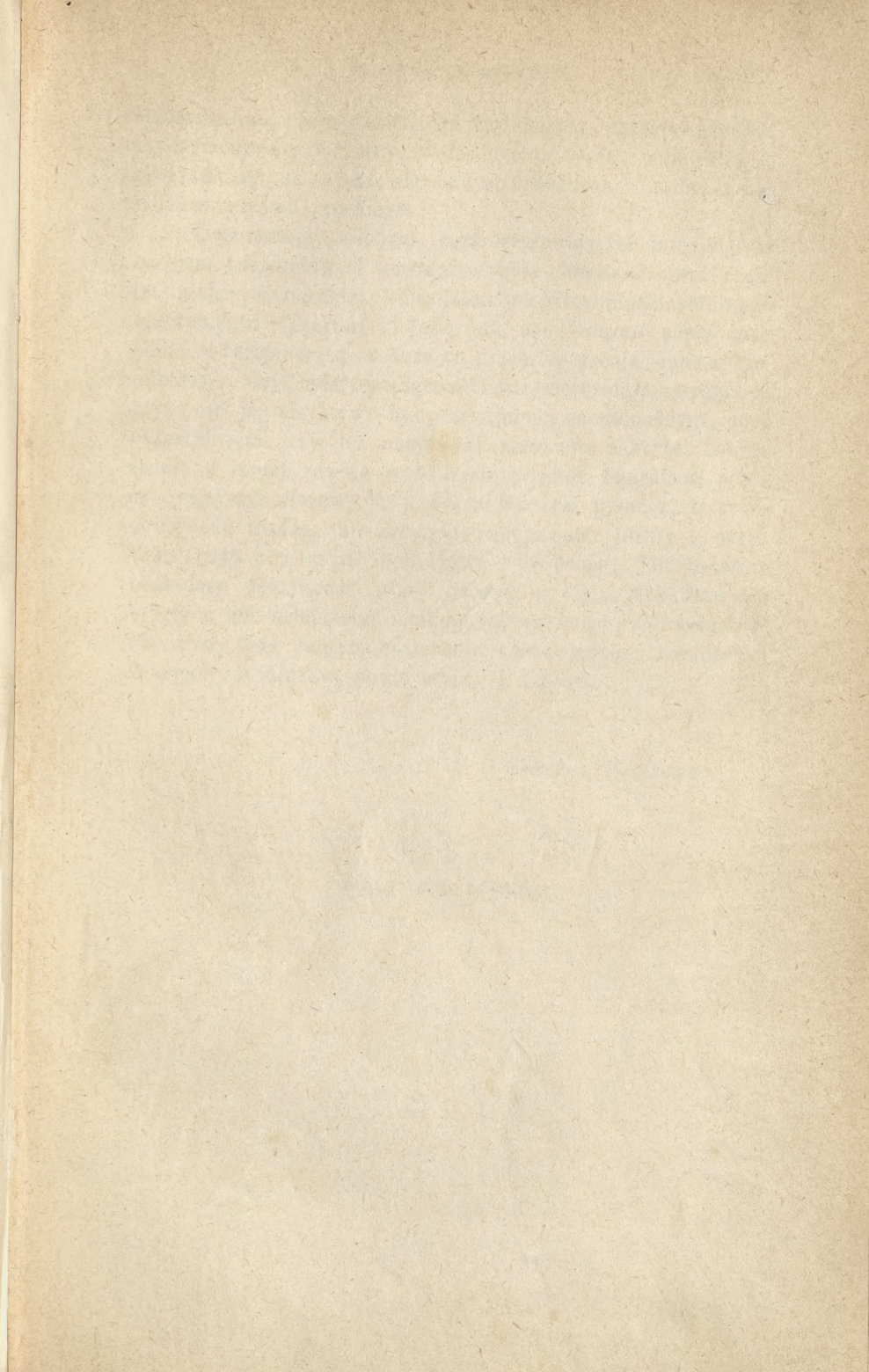
Jak pomyśleć, że ten czas, i ten wiersz, byłyby doskonale wystarczyły na śliczne tłumaczenie prawdziwego *Kupca Weneckiego*, to niepodobna wstrzymać się od żalu i gniewu, że mamy tylko jego przerobienie.

Kiedy wychodziło wydanie dzieł pana Ostrowskiego, wyszły już były także pierwsze zeszyty dzieł Szekspira w przekładzie panów Koźmiana, Ulrycha i Paszkowskiego: jego więc *Hamlet i Antoniusz* są ostatnimi co do czasu tłumaczeniami Szekspira przed tłumaczeniem zupełnem. Na nich też skończymy to wspomnienie o dawniejszych tłumaczach i tłumaczeniach. Zupełnem ono nie jest: o tych tylko mogliśmy mówić które znaleźliśmy w bibliotekach łatwo nam przystępnych, a cośmy pominęli to nie ze złej woli, ale z niemożności ocenienia tego czego nie znamy. Nie znamy naprzykład *Romea* w tłumaczeniu pana Korsaka, a choć z pomocą bibliografii pana Estreichera staraliśmy się o dokładny spis wszystkich jakie w Polsce były przekładów Szekspira, łatwo być może, że nie jeden uszedł naszej uwagi. Za tę niedokładność czytelników i tłumaczy (jeżeli tacy są) przepraszając, czujemy jeszcze potrzebę dodania tego, że nie sądziliśmy się w obowiązku mówić o tem co u nas o Szekspirze od roku 1830 pisanem było ze stanowiska krytyki i estetyki. Wzmianka lub mowa o nim znajduje się tak często, tak wszędzie i zawsze, że niepodobna tych wszystkich wzmianek znać, wyszukać i streścić. Ale większego studium o Szekspirze wyznajemy, że nie zna-

my w naszej literaturze, co najwięcej rozprawy o tej lub owej jego sztuce. Jedyne zaś o jakim wiemy dzieło tego rodzaju, hr. Kaźmierza Stadnickiego, dotąd pozostaje w rękopiśmie, a wyszły tylko dwa jego rozdziały. Jeden o *Makbecie* ogłoszony w naszym piśmie przed trzema laty, drugi później, w „Przeglądzie Lwowskim,” o *Zimowej Powieści*.

(Ciąg dalszy nastąpi).

*Stanisław Tarnowski.*



## SZEKSPIR W POLSCE.

(Ciąg dalszy).<sup>1)</sup>

(Dzieła Dramatyczne Williama Shakespeare: wydanie ilustrowane ozdobione 545 drzeworytami rysunku H. C. Selousa: przekład St. Koźmiana, J. Paszkowskiego, i L. Ulricha, z dodaniem życiorysu poety i objaśnień pod redakcją J. I. Kraszewskiego. Warszawa, nakład spółki wydawniczej księgarzy. 1875—1877. Trzy tomy.

Dzieła Dramatyczne Szekspira, Tom III. Król Henryk IV część I i II, przekład Stanisława Koźmiana. Poznań nakładem J. Żupańskiego 1877).

### III.

Staranne, nawet ozdobne wydanie, trzy grube tomy in quarto, z drzeworytami (powtórzonemi z jakiegoś angielskiego podobno wydania, ale wcale ładnie wykonanemi), oto jak na pierwszy rzut oka przedstawia się ten pierwszy w Polsce Szekspir całkowity, o którym nareszcie mówić mamy. Wydanie nie jest z rzędu tych monumentalnych, bardzo pięknych a bardzo drogich: owszem ma tę zaletę że jest przystępne nie zbyt nawet bogatym i może się rozpowszechnić, a staranne bardzo, z dobrym drukiem, z ładnemi drzeworytami, przyjemne jest do

<sup>1)</sup> Patrz „Przegląd Polski“ z września b. r.

widzenia, i nie wiele może jeżeli w ogóle ustępuje wydaniom ilustrowanym zagranicznym. Format jego może nie jest bardzo wygodny, kilkanaście tomów in octavo byłyby może pożytejsze dla czytelnika, bo mała książka zawsze lepiej przypada do ręki i czyta się smaczniej (jeżeli można użyć tego wyrażenia). Ale drzeworyty, jeżeli być miały, wymagałyby oczywiście większego formatu, a ilustracye wiadomo że są także dla wielu powabem. Obszerna, bo cały jeden zeszyt wydawnictwa obejmująca przedmowa napisana przez p. J. I. Kraszewskiego podaje czytelnikowi wszystkie najpotrzebniejsze wiadomości o życiu Szekspira, o chronologicznym następstwie jego sztuk, wreszcie o stosunku Szekspira do poprzedzającej i współczesnej literatury dramatycznej angielskiej, wszystko opowiedziane na podstawie najnowszych rezultatów badań angielskiej i niemieckiej krytyki: a prócz tego każda sztuka opatrzona jest wstępem objaśniającym jej pochodzenie i źródła, to wystarcza żeby każdego przekonać iż nie zapomniano o niczem co czytelnikowi mogło być przyjemnem i potrzebnem, że na naukową wartość wydania dano nie mniej baczenia jak na jego udatną stronę zewnętrzną. Z trzech tomów na które podzielono całość, pierwszy obejmuje dramata z historyi angielskiej czyli tak zwane *Historye*, drugi Tragedye, ostatni komedye.

Prosta rzecz że mówiąc o przekładzie trzymać się będziemy tego przez wydawców przyjętego porządku.

Na samym wstępie spotykamy się z dawnemi znajomościami. *Król Jan* i *Ryszard II*, które naturalnie rozpoczynają szereg *Historyi*, tłómaczone są przez pana Stanisława Koźmiana, i stanowiły drugi tom jego przekładów, wydany w roku jeszcze 1869. Zdawaliśmy z nich sprawę w swoim czasie, a przeczytawszy je dziś na nowo, utwierdziłmy się tylko w odniesionem wtedy wrażeniu. Nie możemy więc zrobić nic innego, jak przytoczyć wkrótkości wypowiedziane niegdyś zdanie, nie przez uporczywe przy niem obstawanie, a tem mniej przez wstręt do powtórnego zastanowienia się i pisania, tylko przez niemożność zdobycia się na zdanie odmienne.

Te same w nim co i w tomie I zalety wierności i ścisłości przekładu (zalety których nigdy dość podnieść i wychwalić

nie można), ta sama religijna cześć oryginału niepozwalająca sobie nie tknąć, nie odmienić ani naruszyć, ta sama sumienność posunięta do najdalszych granic, rzeklibyśmy nieledwie do pedantyzmu, skoro tłumacz stosuje się wszędzie nawet do liczby wierszy w oryginale, a obok tego, wiersz polski, choć ma się rozumieć ani tak wymuskany jak wiersz Felińskiego, ani tak dźwięczny i melodyjny jak wiersz Słowackiego, ani tak unoszący jak przepyszny rytm Mickiewicza, okazuje się nierównie swobodniejszym niż był w „Królu Learze“ lub w „Śnie Nocy Letniej“. Czasem wprawdzie zawadzają mu jeszcze pęta, ale w ogóle idzie każdy śmiało i rączo a drugie zdążają za nim tym samym chodem, i składają nierzadko ustęp cały który w deklamacji wyda się tak pięknym, jak się wydaje wiernym i ścisłym przy pracowitem drobiazgowem porównaniu z oryginałem. Może to złudzenie, ale zdaje nam się że pod tym względem pełności dźwięku i swobody wiersza, Ryszard II przewyższa Króla Jana, że tam więcej jeszcze takich ustępów i scen które czytają się tak jak żeby oryginał nie był krępował tłumacza wcale, jak żeby język polski był się do niego „sam posłusznie naginał“. Wielka scena abdykacyi w czwartym akcie, druga scena aktu trzeciego, i rozmowa Bolingbroka z Ryszardem na szaniecach zamku Flint, są tak (pod względem formy) najświetniejszymi ustępami w przekładzie, jak są najpatetyczniejszymi scenami w dramacie. W „Królu Janie“ znowu, jakkolwiek nie dorówna on może pod tym względem wymienionym co dopiero ustępom, zaprzeczyć nie można że tłumacz znajduje i tony dość energiczne żeby oddać przekleństwa Konstancyi, i dość rozpaczliwe żeby oddać jej żal po stracie syna, i dość rzewne żeby oddać rozdzierające prośby małego Artura o zostawienie mu oczów, i wreszcie dość pełne odcieni żeby oddać i wahania, i tchórzostwo, i hipokryzyę króla Jana, i ten oryginalny cynizm Bekarta, w którym jest więcej żołnierskiego humoru niż ironii, więcej egoizmu niż przewrotności, i w którym tak dziwnie odzywa się czasami zmysł moralny, którego naprózno by ktoś szukał u króla Jana albo u kardynała Pandulfa.

Powtarzamy zatem, że wrażenie jakie nam zostawił przekład tych dwóch „Historyi“ jest ogółem wzięwszy bardzo dobre, i że zdaniem naszym stoi on wyżej od przekładu Leara i Snu Nocy Letniej. To co w tamtych było brakiem nieujętych, nieopi-



sanym, ale ciągle czuć się dającym, to w tych schodzi do rozmiarów daleko mniejszych lub znika zupełnie. Jest to już nie tylko przekład wierny i dobry, ale jest, w niektórych zwłaszcza scenach Ryszarda IIgo, przekład piękny. I znowu, jak poprzednio, chcąc wytykać i ganić, czepiać się musimy drobnych tylko szczegółów; podnosimy je zaś nie dla tego żeby naganą dopełnić obowiązków recenzenta, tem mniej dla tego żeby się popisywać swoim rozumem i z autorem się mierzyć, ale dla tego żeby pokazać jak nam wielce i szczerze na zupełnej doskonałości dzieła zależy.

Lista tych zarzutów wyczerpie się bardzo prędko. Miejsca w których podług naszego (mylnego może) zdania tłumacz bądź oddalił się od myśli oryginału bądź ją oddał w sposób niezupełnie właściwy, są nierównie mniej liczne niż były przed trzema laty kiedyśmy z pierwszego tomu sprawę zdawali. Być może że wzrok bystrzejszy lub dokładniejsza od naszej znajomość Szekspira dostrzegą usterków takich więcej: my choć śledziliśmy błędów z całą pilnością na jaką nas stać było, zdołaliśmy tylko następujących dopatrzeć:

W trzecim akcie Króla Jana, Konstancya kiedy ma rzucić się na ziemię, mówi że smutek jej jest tak ciężki,

*That no supporter, but the huge firm earth  
Can hold it up.*

Pan Koźmian oddaje to przez:

ból mój tak wielki

Że chyba ogrom ziemi go udźwignie.

Uderza nas tu opuszczenie tego małego słówka *firm*, które przecież jest ważne, bo oznacza że tylko coś tak stałego i niewzruszonego jak ziemia zdoła utrzymać ogrom smutku skrzywdzonej i zdradzonej Konstancyi. W przypiskach podaje nam tłumacz inną wersję, bliższą myśli Szekspira, mianowicie:

ból mój tak wielki

„Że go moc żadna prócz ogromu ziemi

„Unieść nie zdoła“.

ale i w tej wersji czuć się daj ebrak owego *firm*, które zdaniem naszym jest tu potrzebniejsze nieledwie niż ów epitet ogromu (*huge*). Ale jest to drobiazg taki że wstyd nam doprawdy spierać się oń z autorem i czytelnika nim nudzić. Ważniejszym, bo już zmieniającym myśl Szekspira, wydaje nam się ten wiersz

w którym król Jan mówi o odpustach papieżkich:

„Biorąc przedajny odpust od człowieka

„Co się sam w grze tej z odpustu wuzywa“.

Znaczy to, że sprzedając rozgrzeszenie, papież lub jego legat sam traci prawo do rozgrzeszenia. Tymczasem Szekspir chce powiedzieć zupełnie co innego:

*Purchase corrupted pardon of a man*

*Who in that sale sells pardon from himself.*

„kupować wystawiony na sprzedaż odpust od człowieka, który w tym targu sprzedaje odpuszczenie grzechów od siebie“. Myśl jest, że to rozgrzeszenie jest tylko od papieża nie od Boga, i że jest pro prostu oszukaństwem. Do takiego jej tłómaczenia upoważniają nas dwa słowa: *Sell* i *from* (*sprzedawać* i *od*). Gdyby Szekspir był chciał powiedzieć tylko, że kto odpusty sprzedaje, sam się ich zrzeka, byłby zapewne znalazł na to jakieś wyrażenie bliższe i naturalniejsze. To wyszłoby mniej więcej na: „sprzedawać z siebie rozgrzeszenie“, i byłoby bardzo naciąganiem i dalekiem. Nic więc naturalniejszego, jak że Szekspir z całą ówczesną protestancką Europą brał rozgrzeszenie papieżkie za oszukaństwo, i nie także naturalniejszego, jak że w tym sensie wyraził się o odpustach, skoro one właśnie i tak świeżo jeszcze, stały się bezpośrednim powodem reformy, zapalką, od której zajęły się prochy. Pan Koźmian sam w przypiskach zwraca na to uwagę, że niektórzy ustęp ten w powyższy sposób rozumieją: rzeczywiście skłania ich do tego prawdopodobieństwo logiczne i historyczne, a co najważniejsza, dosłowne znaczenie wyrazów. Na tem oparciu pragnęliśmy, żeby w następnych wydaniach wiersz ten w tym sensie został zmienionym.

Na innem znów miejscu nazywa król Jan wesołość: „*a passion hateful to my purposes*“. Pan Koźmian tłómaczy to przez „wstrętą mym myślom wesołość“. Tymczasem nie o myśli tu chodzi, ale o zamiary, *purposes*; „wesołość, usposobienie nieprzyjemne moim zamiarom“. Król Jan rozumie przez to, że ludzie usposobienia pogodnego, swobodnego, wesołego, nie bywają skłonni do zbrodni, i nie przypuszcza, żeby człowiek takiego usposobienia dał się łatwo użyć do niej za narzędzie. Dlatego wybór jego padł na Huberta, który mu się wydał gorzkim, ponurym i twarzym, a przez to do okrucieństwa skłonniejszym.

Nie wiemy sami, czy mamy się zgodzić na tłumaczenie wiersza:

„old Gaunt indeed, and gaunt by beeing old“.

przez: stary gont prawda, a suchy, bo stary. Gra wyrazów leżąca w oryginale na nazwisku, tu skomplikowana jest jeszcze tym dodatkiem gonta. Ale nie można zaprzeczyć, że ten wtrącony „gont“ i nazwisko podobieństwem brzmienia nie źle zastępuje i nadaje się dobrze do tego pojęcia suchości, w którym polega druga połowa owego „*jen de mots*“. Ale jeżeli na ten dodatek przystać można, to trafiają się inne, przeciw którym protestować musimy. I tak na przykład Ryszard II żegnając się z królową kiedy na wyprawę wychodzi, powiada jej: „*be merry, for our time of stay is short*“. Pan Koźmian zamiast tego prostego i naturalnego „*be merry*, bądź wesola, bądź dobrej myśli“, kładzie dłuższe, zawilsze i naciągane: „nie grzesz biadaniem“. Na-przód myśl ta, że królowa źle robi narzekając, jest w zupełności dodana, i dodana bez potrzeby. A potem, jeżeli już wiersz dodatku tego wymagał i inaczej obrócić się nie dał, to trzeba było przynajmniej wyszukać jakieś słowo prostsze, jak to niezgrabne i dzięki Bogu nie używane „biadanie“. Już z wykrzyknikiem „biada“, trzeba obchodzić się ostrożnie, uformowane z niego słowo czasowe „biadać“, a dopiero rzeczownik „biadanie“ dają się wprawdzie zrozumieć, może nawet znajdują się w słownikach, ale brzmią nienaturalnie, nieprzyjemnie. Po cóż było szukać daleko tego biadania? Jeżeli już wiersz nie mógł się obejść bez grzechu, to byłoby lepiej i prościej powiedzieć „nie grzesz narzekaniem“, albo „i nie grzesz szemraniem“, jak ciągnąć zdaleka tę płaczliwą „biadę“ z jej niezgrabnem i nieudatnem pokoleniem. Używanie wyrazów dalszych i wyszukanych zamiast najbliższych i najprostszych jest niewątpliwie błędem, a wyznać trzeba, że błąd ten trafia się nieraz w przekładzie Szekspira. I tak, spotykamy tam wiersz „nazwa ta *dziębnie* zgadza się z mym stanem“, kiedy zamiast tego „dziębnie“ powiedzieć po prostu „dobrze“ byłoby i dostatecznie i, ze względu na słowo „zgadza się“ właściwiej. Tak w innym miejscu „*misinterpret me*“, źle mnie rozumieć, źle mnie tłumaczyć, oddane jest przez „czytać mnie wspak“. I tu przypisek bardziej się zbliża do oryginału, niż tekst przez tłumacza wybrany. Tak wyraz „*antic*“ oddany jest przez „cudaczka“, słowo sztucznie urobione

naprzód, w żeńskim rodzaju nie używane, więcej nierównie trywialne od angielskiego *antic*, a przez to samo nie właściwe tam, gdzie się mówi o śmierci tonem łagodnej i smutnej ironii, ale tonem bynajmniej nie rubasznym. Nie wiemy także, czy angielskie „*fair cousin*“ dobrze jest przetłómaczone przez „piękny kuzynie“. Wprawdzie „*fair*“ znaczy dosłownie „piękny“ ale w takim wokatywie, zwłaszcza do męczyzny, słowo „miły“ odpowiadałoby mu lepiej, niż to dosłowne, ale w naszym języku nigdy nie używane „piękny“. Tak samo „*good soul*“ lepiej było przetłómaczyć „dobra duszo“ albo „moja duszo“, bo pierwsze używa się często jako pochwała, drugie jeszcze częściej jako pieszczota, kiedy „dobra duszko“ jest zupełnie nie używane. „*Good soul*“ jest to sposób mówienia bardzo częsty i zwyczajny w angielskiem: należało zastąpić go w polskim przekładzie wyrażeniem równie zwyczajnem i używanem. Wreszcie wiersz: „*be-reft and gelded of his patrimony*“ nie zbyt szczęśliwie oddany jest po polsku: „nad wytrzebionym i wyzutym z dziedzictw“. Znaczenie słów jest ściśle to samo. Ale w oryginale zachowany jest takt delikatny, że wyraz „*gelded*“ umieszczony bezpośrednio przed „*patrimony*“, wyraźnie i widocznie ściąga się tylko do ojcowizny. W przekładzie dwa te słowa przegrodzone są epitetem „wyzuty“, a przeto zdawać się może, że tylko ten ostatni odnosi się do dziedzictw, a pierwszy ma znaczenie sam dla siebie. Powstaje ztąd dwuznaczność daleka równie od oryginału, jak i od zamiaru tłumacza.

Oto są szczegółowo wymienione miejsca, w których zmiana wydaje nam się potrzebną. Jest ich tak mało i są tak niezna-czące, że właściwie i mówić o nich nie warto. Jednak uważaliśmy to za potrzebne, dla tego głównie, żeby tłumaczowi wy-kazać na przykładach, że ma skłonność do używania wyrazów niezwykłych zamiast najprostszyc, przymiotników, które nie lubią chodzić w parze z pewnemi rzeczownikami, lub przysłów-ków dopasowanych gwałtem do pewnego czasownika. Skłonność ta objawia się nieraz w tym tomie, (choć rzadziej jak w pierwszym) a ile razy się objawi zawsze wiersz zeszepeci; wyraz użyty sztu-cznie lub niewłaściwie, robi takie wrażenie w wierszu, jak fałszywa nuta w muzyce. Tak samo wyglądają i te wtrącane w wiersz dla miary wykrzykniki lub jednozłotkowe przyimki i zaimki, których (dla tego może że mało) nie wystrzegają się

nasi wierszopisarze, a które przecież rażą zawsze, jeżeli użyte są bez koniecznej potrzeby, i widocznie tylko dla miary.

Żałujemy mocno że żadnego z uczynionych podówczas przekładowi zarzutów, nie możemy cofnąć: wszystko, co wydawało nam się wymagać poprawy zostało niezmienionem w tem nowem wydaniu, wszystko dziś wydaje nam się tak samo jak przed laty odmiany potrzebującym, musimy zatem przy dawnych naszych uwagach i żądaniach obstawać. Co więcej, kto wie czy w niektórych z miejsc co dopiero wytkniętych, Korzeniowski nie był od pana Koźmiana szczęśliwszym i oryginału bliższym, kiedy Konstancyi na przykład mówić każe:

„ból mój jest tak wielki  
 „że go podpora żadna prócz szerokiej  
 „i silnej ziemi dzwignąć nie potrafi.“

albo kiedy król Jan w jego tłumaczeniu mówi do króla francuskiego:

„na wagę złota kupujecie podłą  
 „rdzę, proch, sprzedajny odpust, od człowieka,  
 „co w tej sprzedaży własnem przebaczeniem  
 „z wami frymarczy —

do Huberta znowu:

„aby  
 „ten głupiec uśmiech nie był w ludzkim oku  
 „ni pusta radość w twarzy: — (jej nie lubią  
 „zamiary moje)“.

Z większym jeszcze żalem musimy to powtórzyć z panem Koźmianem, a z dwoma innymi tłumaczami, i z wydawcami, stoczyć spór o inną kwestyą zasadniczą, o ortografię nazwisk angielskich. Nazwiska te pisane są w całym wydaniu tak niby jak się wymawiają: a zdaniem naszym wydanie bardzo jest przez to zeszpecone. Naprzód z wielkiem przeproszeniem tłumaczy i wydawców, rzadko kiedy nazwisko angielskie da się po polsku napisać tak jak się po angielsku wymawia. Nie mówiąc już o tem że co do wymawiania sa-

mogłosek ścieśnionych bardzo jest trudno zgodzić się na jedno, bo Anglicy sami nadają im brzmienia różne, to w każdym razie prosta i po prostu wymówiona samogłoska polska brzmienia ich nie oddaje. Mogę napisać *Buszy* naprzykład zamiast *Bushy*, ale czy to *u* które wymawiamy po prostu brzmi tak jak to coś dziwnego, pośredniego między *o*, *e* i *u* co słychać w angielskiej wymowie tego nazwiska? Jeżeli zamiast *Green* napiszę *Gryn*, czy to *y* oznaczy to samo brzmienie jakie w angielskiem ma *ee*? Nie: nigdy pisownia polska angielskiej wymowy naśladować nie zdoła, choćby dla tego że nigdy tłumacze nie oznaczają w niej należycie która samogłoska ma się wymówić krótko a która długo, my zaś widząc nazwisko napisane po naszymu, z czystem sumieniem wymówimy je po naszymu, to jest wszystkie zgłoski krótko, a tylko przedostatnią przeciągnie. Jak to będziemy podobnem do brzmień angielskich!... O tem już nie mówiąc że miary przedłużenia, rodzaju ścieśnienia ust, nikt nigdy opisać ani oznaczyć nie potrafi. A te, to jeszcze dźwięki najprostsze, najłatwiejsze niby do udania polską pisownią. Ale cóż robić z temi których w naszym języku nie ma wcale? Jeżeli tłumacze i wydawcy chcieli przerabiać te nazwiska na pisownię polską, to przede wszystkim powinni byli wyrzucić z nich wszystkie *w* i wszystkie *th*, bo one brzmią zupełnie inaczej jak się piszą, i polski czytelnik, który widząc że dla jego wygody spolszczono te nazwiska, wymówi je po swojemu przekonany w dobrej wierze że je dobrze wymówił bo mu je dobrze napisano, wymówi coś dziwnego, w czem Anglik oryginalnego nazwiska z pewnością nie pozna. I kiedy pan Koźmian w przekładzie *Henryka IVgo* (tom III) pisze *Wuster* zamiast *Worcester*, wprowadza w błąd czytelnika, bo to skrócenie nie odpowiada dokładnie dobremu sposobowi wymawiania tego nazwiska, a powtóre chcąc czytelnika zmusić do dobrej wymowy przyzwyczajają do złej; bo zostawia na samym początku to *w* które brzmi raczej jak złe wymówienie *ł* (*eu*), albo jak ruskie *u consonans*, ale nigdy jak *w*. I gdyby przynajmniej wiernie i z konsekwencją trzymali się tej raz przyjętej niby polskiej ortografii! Ale nie. Sam pan Koźmian pisze Worcestera (czy Wustera) przez *W*, ale w innych nazwiskach zastępuje tę literę jakąś inną, która ma lepiej angielskie brzmienie oddawać.

Czasem doprowadza to do rezultatów prawie zabawnych. I tak nazwisko *Warwick*, jedno z klasycznych pod względem niewyraźnego brzmienia, w tłumaczeniu przerabia się na *Uorek*, a to, jeżeli je Polak po prostu dobroduszenie wymówi, będzie podobniejszym do *Worka* niż do *Warwicka* wymówionego tak jak wymawiają Anglicy, i potrzebowaloby dopiero komentatora uczącego Polaków jak mają to *Uorek* wymawiać. Czy nie byłoby lepiej pozwolić nam wymawiać naiwnie po polsku *Warwik*, lub wreszcie *Uarwik* niż pobudzać nas do mimowolnego śmiechu tem podobieństwem do worka, który koniecznie musi tu przyjść na myśl. *Percy* znowu będzie się pisał polsku, przez *s. Persy*: ale *Northumberland* obok niego zachowuje swoje przyrodzone *th*: prawda że w innych znowu nazwiskach to *th* oddaje się przez *ts* które go nie oddaje dokładnie. Jeżeli *Aumerle* pisze się przez *O*, (*Omerl*) żeby głupi czytelnik czasem nie wymówił osobno *a*, i osobno *u*, to czemuż *York* nie pisze się przez *J*? Któż ręczy tłumaczom że nie będziemy ryczeli *Y-ork*? czemu zmieniając pisownię nazwiska *Mowbray* na *Mowbrey*, nie wyrzucić już tego *w*, które się w wymawianiu opuszcza? Z tych wszystkich trudności, sprzeczności, i nie logiczności, jest tylko jedno wyjście, pisać wszystkie nazwiska tak jak się piszą po angielsku, a w odsyłaczu objaśnić ile możliwości jak je wymawiać należy.

„I tym razem już zgola odżalować nie możemy, że tłumacze i wydawcy nie więcej mieli względu na nasze pokorne przed laty uwagi i prośby. Na tym punkcie pomimo najlepszej woli i zupełnej, zaręczamy, gotowości do poddania się zdaniu takiej jak pan Koźmian powagi, przecież ustąpić nie możemy. Jeżeli chodzi o to, żeby czytelnik wiedział jak ma angielskie nazwisko wymówić, jest na to sposób bardzo łatwy, dać przy tem nazwisku odsylacz i u spodu kartki napisać: wymawiaj tak a tak. Nie jest to sposób nowy i nie windyкуjemy dla siebie chwały tego wynalazku. Praktykuje się to zawsze i wszędzie. Wszak mamy przykład na własnych naszych polskich nazwiskach, które w zagranicznych pismach i książkach zachowują swoją pisownię polską, tylko występują prawie zawsze z takim odsyłaczem. Wszak niedawno jeszcze w pracy pana Klaczki ogłoszonej w *Revue des deux mondes*, imiona polskie piszą się jak po polsku, a odsylacz uczy

czytelników *prononcez Chaynoha, prononcez Guédimine*. Tym sposobem i czytelnik wie co ma robić, i dzieło nie jest zeszepecone potwornościami, które i dźwięk oryginalny nazwiska nie zawsze dobrze oddają i częstokroć są niezrozumiałe. Niech nam szanowny tłumacz wierzyć raczy, że napotkawszy w jego przekładzie nazwisko „Kale“, z największą niespokojnością zapytywaliśmy siebie sami, gdzie to miejsce znajdować się może, i dopiero tekst angielski objaśnił nam, że to po prostu Calais. Cóż powiedzieć o tych Folkonbryczach (Faulconbridge), o tych Wiltszerach (Wiltshire), Wusterach (Worcester), Grynach (Green), które i dźwięk angielski źle naśladują i rażą oko swoją fantastyczną pisownią? Śmiejemy się wszyscy z tego, że w ośmnaścym wieku niektórzy pisywali nazwiska francuskie ortografią polską, razi nas Russo, Boalo, Fonteneblo i tym podobne; dla czegoż dopuszczamy się sami tego samego okrucieństwa na nazwiskach angielskich? Dlaczegoż mamy pisać Buszy albo Plaszy, albo (o zgrozo!) Szatylion? Czemuż kiedy sam Szekspir pisze to imię ortografią francuską przez *ch*, a nie angielską przez *sh*, tłumacz jego polonizować ma Francuza na Szatyliona? Bo wymaga tego rytm i miara wiersza? Ależ odsyłacze uratują ten rytm i tę miarę od barbarzyńskiego wymawiania. Dla wygody czytelnika nie dosyć oswojonego z Szekspirem i z angielskim językiem? Ależ i ten czytelnik oświecony jest człowiekiem, a co on cierpi jak widzi i słyszy tych Wusterów i Folkonbryczów, to przechodzi pojęcie i doprawdy zasługuje na wzgląd i litość. Zresztą czemuż pan Koźmian, jeżeli już jest takim zwolennikiem pisowni polskiej, zastosowanej do imion angielskich, nie trzymał się jej konsekwentnie? czemu wszędzie zostawia owe *w*, które w angielskiem zupełnie inaczej się wymawia? czemu go nie zastąpi jakim *u* lub *uu*, które oddawałoby jego brzmienie równie źle jak *cz* oddaje *dge*, lub jak oddaje *y* angielskie *ee* i *ea*? Pyta nas pan Koźmian jak piszemy nazwiska *Lyon* i *Lytton*? ale to właśnie dowód za nami. Piszemy je przez *y* właśnie dla tego, że zostawiamy im ich rodzimą ortografię, ale wymawiamy je i my i wszyscy w Polsce, jak żeby tam stało *i*, *Lion*, bo ani my, ani żadne polskie gardło w Koronie i Litwie nie jest w stanie wymówić *y* po *l*, o ile gładko wymówi *Lion*, o tyle *Lyon* żadnym sposobem wykrztusić nie zdoła. Wszyscy zaś piszemy *Lyon* i *Lytton*, choć tych nazwisk tak nie wymawiamy,



właśnie dla tego, że imionom własnym należy się zostawić właściwą ich pisownię.

Nie, ani względ na wiersz i miarę, ani względ na wygodę czytelnika, bo na jedno i drugie odsyłaczami zaradzić łatwo, nie powinny skłaniać pana Koźmiana do używania tej polskiej ortografii, która dziś razi, a im dalej tem bardziej, tem powszechniej razić będzie. Zarzuci nam kto, że obstając za ortografią angielską, sami bez ceremonii piszemy Szekspir? Odpowiadamy na to, że imiona ustawicznie używane i wystawione na częste i nieuniknione przypadkowanie, zawsze z konieczności przybierają formy polskie i stosują się do wygody mówienia i pisania. Piszemy Szekspir a nie Shakspeare, jak piszemy Tacyt nie Tacitus, Paryż a nie Paris. Ale imionom, które bez zmiany dadzą się spadkować, nawet najbardziej upowszechnionym, zostawiamy ich oryginalną pisownię. Piszemy naprzykład Schiller, nie Szyller, Göthe nie Gete. Nie jest to nasz wymysł ani kaprys, jest to jak żeby milczący układ, do którego stosuje się cała czytająca publiczność polska. A że Green i Faulconbridge nie mają u nas tego prawa obywatelstwa, jakie ma Szekspir i Tacyt, przeto zachować winien swoją właściwą, oryginalną pisownię“.

Niestety jest nowe wydanie, pierwsze i jedyne całkowite, i takie które na długie lata będzie musiało nam wystarczyć, wydanie bardzo staranne bardzo dobrego przekładu, i zszpecone tą dowolną nieszczęsną ortografią, która ma jedną zasadę i zaletę, tę że nie trzyma się angielskiej pisowni a nie odpowiada angielskiej wymowie.

Na *Henryku IV* czytelnik może porównać właściwe zalety i sposoby wszystkich trzech tłumaczy. W zupełnym wydaniu część pierwsza jest przekładu pana Paszkowskiego, druga pana Ulricha. Świeżo zaś ogłoszony w Poznaniu trzeci tom przekładów pana Koźmiana obejmuje właśnie obie części tego dramatu. Dodawszy do tego dawne tłumaczenie pana *John of Dycalp*, znajdziemy że Henryk IV, choć przez publiczność i przez krytykę nie najwięcej ceniony i lubiony, nie jest wcale zaniedbanym przez tłumaczy polskich, owszem że poświęcono mu więcej starania i trudu niż niejednej ze sławniejszych i doskonalszych sztuk Szekspira.

Żadna z pewnością najpiękniejsza i najślawniejsza, nie jest trudniejszą do tłumaczenia. Czytelnik obeznany z współczesną literaturą angielską, niech sobie przypomni jak mu nieraz trudno zrozumieć w powieściach Dickensa naprzykład te rozmowy, żarty i lokucye czysto ludowe, lub czysto miejscowe londyńskie, które on tak lubi. Język poufały a dopieroż język ludowy i miejscowy, od książkowego różni się zawsze bardzo, i dla tego to mówią naprzykład Francuzi że cudzoziemiec choćby najlepiej umiał po francusku, nie rozumie „*le parisien*“. Sposoby mówienia utarte czy w klubach czy w restauracjach czy w szkołach czy w salonach czy w szynkach, są mu zupełnie obce. Przenieśmy teraz te dowolne lokucye o trzy wieki w tył, w język obcy, i w język już znacznie przestarzały, wyobraźmy sobie że używa i nadużywa ich autor który zawsze nad miarę lubi gry wyrazów, kalambury, i wszelkie tego rodzaju koncepta: wyobraźmy sobie że mamy zrozumieć wszystkie ukryte alluzye i żarty z rozmowy toczącej się w tawernie pomiędzy różnemi brukozbijami londyńskimi, że ci mówią językiem dla siebie zrozumiałym ale od klasycznej angielszczyzny tak odmiennym że jedno i to samo słowo ma nie jedno dowolnie sobie nadane znaczenie, i dopiero wystawmy sobie ten język brukowy najeżonym archaizmami, i dwuznacznikami, synonimami, wszystkim co utrudnia zrozumienie ludzkiej mowy! Oto jest Henryk IV: oto przynajmniej te jego sceny, w których występuje książę Walii otoczony swoim złem towarzystwem. Jak oddać te grubiaństwa, te nieprzyzwoitości nagie, ten *humour* angielski z natury dość dosadny, tu posunięty bardzo daleko przez rodzaj wychowania i życia mówiących, te wybryki dowcipu szynkowego który choć szynkowy nieraz jest bardzo prawdziwym? Jak je oddać, kiedy one zasadzają się najczęściej na dwuznacznikach, a często na grze wyrazów dziś już zapomnianych i prawie niezrozumiałych? Jak to tłumaczyć? Że przekład zupełnie dokładny jest niepodobieństwem, to pewna: dowodzą tego wszystkie istniejące w Europie, z których najlepsze nawet są tylko przybliżone, grą wyrazów niemieckich lub innych starają się stworzyć myśl i koncept podobny do tego jaki w oryginale mieści się w grze innych niedosłownie przetłumaczonych wyrazów angielskich. Że praca jest prawie Herkulesowa, że nad każdym

takiem miejscem wątpliwem trzeba się mozolić i łamać sobie głowę tak ciężko i tak długo że w końcu traci się już prawie sąd i zdolność porównania, o tem najlepiej przekona się każdy kto zechce przejrzeć przypiski do trzeciego tomu przekładów pana Koźmiana, w których tłumacz usprawiedliwia tekst przez siebie przyjęty, a zarazem porównywa go z innymi polskimi i zagranicznymi, lub podaje inne próby i sposoby oddania w mowie będącego ustępu które mu się nasuwały zanim stanowczo wybrał jeden. Są tam między innymi dwa wiersze przetłumaczone na dwanaście różnych sposobów. Ile się trzeba nałamać ze swoją własną myślą, ze składnią, ze stylem, żeby nareszcie rozwiązać to zagadnienie, o którym wie się z góry że zupełnie dobrze rozwiązaniem być nie może? I ile trzeba zamięłowania tak Szekspira jak literatury własnej żeby tę pracę podjąć i wykonać, i to jeszcze pracę bez sławy i nagrody, pracę nad Henrykiem IV, którego na stu ludzi nawet wykształconych dobrze jeżeli jeden przeczyta.

Nie przypisujemy sobie prawa sądenia o tych najsubtelniejszych trudnościach tłumaczenia, wymagających najdokładniejszej znajomości języka i bardzo gruntownych studyów nad Szekspirem, ani też nie uważamy za właściwe i potrzebne w ogólnym sprawozdaniu nudzić czytelnika szczegółowymi kwestyami i wytaczać przed nim spory o to, czy ten lub ów ustęp wątpliwy nie zbliżyłby się więcej do oryginału, gdyby go w ten lub ów sposób odmienić. Tak obszernie można rozbiierać tłumaczenie jednego dramatu lub wreszcie kilku, ale nie wszystkich. Ogólnie więc tylko powiemy, że podług naszego zdania tłumacze nasi z tej najtrudniejszej prawdziwie ogniowej próby wyszli zwycięsko. Mniejsza o to, czy jeden lub drugi szczegół mógł wypaść inaczej lub lepiej: tu chodzi głównie o wrażenie ogólne, o to żeby te sceny tawernowe, te rozmowy rzezimieszków, pijaków, nisko upadłych kawalerów, wojskowych drabów, ich kumoszek i przyjaciółek, miały ten sam co w oryginale charakter życia złapanego na uczynku a oddanego z największym realizmem Teniersowego obrazka tylko naturalnej wielkości, natury ludzkiej przedstawionej w swoich egzemplarzach nie estetycznych wcale, grubego żartu, rubasznego śmiechu, kiermaszowego żarłocstwa i pijaństwa i kiermaszowych zalotów, a żeby w tem wszystkim były dwie rze-

czy, życie i humor: czy brutalne życie i gruby humor pachółków i kaprali rozhulanych i rozhukanych, czy przebieglejszy a jakim takim polorem okrzesany spryt Falstaffa, czy wreszcie życie i humor Księcia, młodzieńczy, hulaszczy, burzliwy, trochę dziki, ale w samej rozpuście i ponieważ odmienny od tamtych, zachowujący piętno szlachetniejszej natury, lepszego wychowania i myślącej głowy.

Otóż zdaje nam się, że polski czytelnik łatwo, wyraźnie i zrozumiale pozna ten charakter scen i ludzi i ich różnice, w przekładzie każdego z naszych trzech tłumaczy Henryka IV, a jako dowód stawiamy ostatnią scenę IIgo aktu pierwszej części, kiedy Falstaff i księżę Henryk po kolei udają króla jak łaje syna za jego złe sprawowanie, w tłumaczeniu panów Koźmiana i Paszkowskiego, lub czwartą IIgo aktu części drugiej w tłumaczeniu panów Koźmiana i Ulricha. Tylko tu znowu musimy dwom ostatnim wytknąć rzecz na pozór bardzo małą, a przecie szkodliwą. Zawsze te nieszczęśliwe nazwiska! Gospodyni tej karczmy, w której Falstaff króluje, objada się, upija i nie płaci, u pana Paszkowskiego nazywa się jak słusznie, jak u Szekspira, panią *Quickly*, choć niepotrzebnie pisze się polską ortografią, *Kuikli*. Już u pana Koźmiana figuruje przebrana z polska jako *Pani Szparka*: ale pan Ulrich przerobił ją zupełnie na polkę, kiedy ją nazwał *panią Żwawińską!* Oba zapewne poszli za powagą i przykładem Schlegla, u którego ona nosi niemieckie nazwisko *Frau Hurtig*. Przykład to zły w tym razie, i sam Schlegel byłby lepiej zrobił, gdyby był nazwisk nie tykał, ale zważywszy pokrewieństwo języków, nazwisko niemieckie nie jest jeszcze tak bardzo rażącym: można sobie rozsądnie wyobrazić angelkę, któraby się nazywała Mrs. Hurtig. Ale angelka z nazwiskiem polskiem musi, z przeproszeniem tłumaczy, wyglądać nieprawdopodobnie, opacznie i dziwacznie. Już *Szparka* razi bardzo, ale że w ostatnim razie może ująć za przymiotnik nie za imię własne, więc razi mniej niż ta *Żwawińska*, ta zakończona na specyficzne polskie *ska*, w otoczeniu Falstaffów, Bardolphów i wszystkich innych, i szynkująca im wino na kredyt... w *Eastcheap!* Gospodyni *Żwawińska* gdyby w Lublinie Gustawowi ze Ślubów Panieńskich robiła honory *Złotej Papugi*, byłaby na swoim miejscu, ale *Żwawińska* przyjmująca księcia Walii

w swojej gospodzie gdzieś pod Londynem, to anomalia prawie taka, jak broń palna w starym Rzymie, jak morze w Czechach, jak różne te, które ludzie biorą za złe Szekspirowi. I cóż jeszcze z tego wynika? Oto, że czytelnik, który w pierwszej części widzi panią *Kuiklę* a w drugiej panią *Żwawińską*, może myśleć w dobrej wierze, że to dwie różne osoby. Należało koniecznie dać jej to lub owo, ale koniecznie w obu częściach to samo nazwisko. Że zaś pan Paszkowski dawno zmarły nie mógł zastosować się do pana Ulricha, więc pan Ulrich powinien był w tym razie zastosować się do pana Paszkowskiego, nawet gdyby tamten był się pomylił w nazwisku, cóż dopiero kiedy tu miał zupełną i oczywistą słuszność. W ogóle tłumaczenie nazwisk wydaje nam się zbyt gorliwością, przeciw któremu protestować musimy jak najusilniej. Jeżeli pani *Quickly* nazywa się panią *Żwawińską*, to dlaczego *Green* naprzykład nie jest *Zielińskim* lub *Zielonką*? dlaczego każde nazwisko, w którym jest jakieś znaczenie, nie jest przetłumaczone na jakieś nazwisko polskie z odpowiednim znaczeniem? Byłoby może bardzo ładnie, gdyby *Waldstein* naprzykład nazywał się *Laskamińskim*, albo *Corneille* *Wrońskim*, albo *Racine* *Korzeniowskim*, a poszukawszy dobrze w słowniku a rozłożywszy je na dwa wyrazy, dałoby się może przetłumaczyć na polskie i samo nawet nazwisko Szekspira. A jest zaraz i drugi wypadek podobny. W drugiej części dramatu występuje panna Dorota, rodzaj *Dame aux camélias*, tylko bez kamelii i bez żadnych poetycznych dodatków, w stanie pierwotnym, *the thing itself*, jak mówi Lear o człowieku patrząc na nędznego Toma. Otóż panna Dorota nazywa się u Szekspira *Tear Sheet*, a oba nasi tłumacze przekładają to nazwisko dosłownie i tytułują ją jeden (pan Koźmian) Dorotą *Drzej-Pościel*, drugi (pan Ulrich) *Drzej-Prześcieradło*. Znowu zapewne za przykładem Schlegla. Ten z nazwiska angielskiego robi niemieckie *Dortchen Lakenreiszer*. Ma to przynajmniej pozór niemieckiego nazwiska. Ale *Drzej* czy *Pościel* czy *Prześcieradło*, nazwiskiem polskim być nie może, angielskiem także nie, ma zapewne być przydomkiem nadanym Dorocie przez przyjaciół: ależ ani oni zapewne nie przezywali jej po polsku. I czemu, pytamy, nie było jej zostawić jej pięknego miana, z wytłumaczeniem tylko w odsyłaczu, że ono dosło-

wnie ma takie znaczenie? Co do nas, wolelibyśmy, żeby i *Płytek* nosił swoje angielskie nazwisko *Shallow*, i nie mogliśmy nigdy pojąć Niemców, którzy przezywają po swojemu figury Szekspira, jak żeby one były wielkopolskimi wsiami. Wszakżeż nawet i *Mrs. Page* ze swoją wesołą sąsiadką musiały nie wiedzieć dlaczego przyjmując inne nazwiska, i sam *Puck* a to już barbarzyństwo i zuchwalstwo bez granic, przechrzczony jest na jakiegoś *Drolla*! Wyjątek zrobiliśmy jedynie dla elfów ze *Snu Nocny Letniej*, Pajęczynek, Boblików i tym podobnych, bo te nie są anglikami i w każdym kraju mogą nosić nazwiska, jakie im fantazyja mieszkańców w ich języku nadała.

Są to rzeczy niby małe, ale szkodliwsze niż się na pozór wydają, są tem czem plamy na białym marmurze, czem skaza na kosztownej porcelanie. Naczynie służy tak samo, materyał, z którego jest zrobione, nie mniej szlachetny, a przecież zawsze coś korci i razi, i oko czułe na harmonię i piękność zawsze się do tej skazy mimowolnie zwraca, żeby się od niej zawsze z przykrem wrażeniem odwrócić. A szkoda tem większa, że te skazy na bardzo szacownej, bardzo drogocennej rzeczy.

Jeżeli karczemne sceny, najtrudniejsze do tłumaczenia choć pisane prozą, udały się w ogóle bardzo dobrze, to sceny poważne i poetyczne nic im nie ustępują. Zawsze wprawdzie powtarzać trzeba, że przekład nie jest oryginałem i wrażenia poetycznego takiego jak tamten robić nie może (z nader rzadkimi na świecie wyjątkami) — ale w tych przekładach i *Hotspur* zachowuje swoją krew gorącą i tę szlachetność, która go robi wzorem rycerza, i król swoją powagę rozumu, doświadczenia i urzędu, i książę Henryk swoją bujną, hajdamacką, ale sympatyczną, pełną wdzięku i prawdziwie wyższą naturą. W tekście pana Paszkowskiego są tylko drobne usterki do wytknięcia.

„*Wóz zdradziecki*“ w pierwszej przemowie króla do Baronów

(„ostrze wojenne, jako wóz zdradziecki)

(nie będzie odtąd ranić swego Pana)

jest oczywiście omyłką druku; tłumacz z pewnością nie przetłumaczył *Knife* przez *wóz*, a tylko drukarz źle wyczytał a korektor nie poprawił tego *wozu* na *nóż*. Ale w drugiej scenie, na samym początku, Falstaff pyta księcia Henryka: „która tam godzina na kompasie?“ Dlaczego „na kompasie?“ W oryginalne stoi tylko „what time of day is it?“ Dodatki takie

trafiają się dość często u pana Paszkowskiego, i muszą naturalnie być mu poczytane za błąd. W wierszu, gdzie trzeba łamać się z miarą i rymem, łatwiej tłumaczowi wybaczyć, jeżeli wtrąci jakieś słowo, które myśli nie zmienia a wyprawdza go z kłopotu, ale tu w prozie nie jest to usprawiedliwione nawet potrzebą. W drugiej scenie trzeciego aktu znowu spotykamy „*anglo-powstańców*“ (english rebels), na których także zgodzić się nam trudno. W akcie piątym znowu (scena III) Hotspur w czasie bitwy mówi „*narodek nasz dzielnie tam hula,*“ kiedy w oryginale mówi „*our soldiers stand full fairly for the day.*“ Po co ten niesmaczny narodek? czemu nie żołnierze?, a jeżeli miara wiersza wymagała liczby pojedynczej, to „żołnierz nasz?“ W sławnej scenie trzeciej drugiego aktu, gdzie Hotspur droczy się z żoną, a która to scena w całości przełożona jest bardzo dobrze, jest miejsce jedno istotnie bardzo trudne, wyrażenie obelżywe użyte żartem, z przyjacieli. Lady Percy nazywa męża „*mad-headed ape,*“ małpą z szaloną głową. Pan Paszkowski tłumaczy to „pójdź tu, pójdź, ty sroczo.“ — To źle. Mniejsza o to, że małpa zamieniła się na srokę, ale i *pójdź tu* jest niewłaściwe, bo ona nie woła go wcale, tylko raczej każe mu dać spokój, nie pleść, mówić do rzeczy, i ta *sroczo*, która zastosowana do dziecka byłaby na swoim miejscu, do dorosłego rycerza a jeszcze takiego jak ten, stosuje się źle. Nie lepiej, wyznać trzeba, wybrnęli z tej trudności i inni tłumacze. Pan Koźmian pisze: „prze stań ty głupie, szalone małpiątko.“ Pieszczotliwość i zdrobniałość niepotrzebna: „cicho bądź małpo“ byłoby najbliższem myśli oryginału, a i bez zdrobnienia zrozumiałby każdy, że Lady mówi to żartem i z pieszczotą, że w tej chwili choć może ręką daje mu klapsa, to okiem patrzy na niego bardzo ładnie, figlarnie i bardzo czule. Ta sama uwaga stosuje się i do przekładu pana John of Dycalp, który pisze „prze stań ty pusta małpeczko.“

Ale z wyjątkiem takich drobnych pomyłek, oba przekłady trzeba słusznie uważać za bardzo dobre: a jeżeli pod względem najściślejszej, niesłychanej wierności, pan Koźmian stanowczo przewyższa swoich towarzyszy, to nie wiemy znowu, czy wiersz pana Paszkowskiego nie jest czasami dźwięczniejszyczym, czy nie czyta się łatwiej i przyjemniej. Z porównania

niektórych wyjątków osądzi czytelnik sam, czy można przyznać pierwszeństwo któremukolwiek z przekładów. Co do nas, trudno byłoby nam bardzo oświadczyć się stanowczo za jednym lub drugim, bo kiedy jeden ustęp wydaje nam się szczęśliwiej oddanym przez jednego z tłumaczy, to inny zaraz przeważy szalę na stronę drugiego. Oto jako przykład z drugiej sceny IIIgo aktu przemowa króla do księcia Henryka, w przekładzie p. Paszkowskiego :

Niech ci Bóg odpuści!  
Dziwi mnie jednak, Henryku, że twoje  
Popędy biorą kierunek tak bardzo  
Przeciwny drodze wszystkich twoich przodków,  
Straciłeś miejsce w Radzie, opróżnione  
Po tobie krzesło zajął twój brat młodszy;  
Stałeś się obcym dla całego dworu,  
Dla wszystkich książąt krwi. Oczekiwania,  
Nadzieje kraju runęły, i każdy  
Proroczą zgubę twoją przepowiada.  
Gdybym był sobą tak jak ty szafował,  
Tak gminnie oczom świata się nastęrczał,  
Tak płochó nurzał się w kale towarzyszt,  
Nie byłby mi był sąd ludzki przyjaźnie  
Dopomógł na tron; byłby mnie był owszem  
Jako odrzutka nie nieznaczącego  
Z lekceważeniem zostawił na stronie.  
Rzadko widziany, podziwiany byłem  
Za każdym wyjściem na jaw jak kometa: starzy  
Mówili dzieciom: *to on*; inni chciwie  
Pytali drugich: *gdzie on? gdzie Bolinbrok?*  
Wtedy uprzejmość wykradając niebu,  
W taką pokorę się przyoblekałem,  
Że mimowolnie płynęły mi hołdy  
Z wszystkich serc, a z ust wszystkich uwielbienia,  
Wobec samego króla. Takto ciągle  
Utrzymywałem się na zewnątrz w świeżym  
I nowym blasku; wystąpienie moje  
Było podobne do galowej sukni,  
Która im rzadziej noszona, tem bardziej



Zwraca uwagę; tak samo i przepych,  
Który nie często, ale za to hojnie  
Okazywałem, miał coś święteznego,  
Dlatego właśnie, że był niepowszedni.  
Król lekkomyślnie trzpiotał się i skakał  
Z żartownisiami i błaznami swymi;  
To wrac, to chłodnąc za lada przyczyna,  
Stracił powagę; otoczył majestat  
Stekiem różnego rodzaju kuglarzy,  
Wielkie swe imię oddał im na pośmiech,  
A swą osobę, w kontr jej namaszczeniu,  
Wystawił na cel szyderstw z głupia frantów  
I lada jakich chłystków. Pędził życie  
Pośród ulicznej zgrai; w gmin się wcielił,  
Tak, że każdego oczy przesycone  
Miodu widokiem chleptanego codziem,  
Poczuły wkrótce ekliwość od słodczy,  
Której cokolwiek więcej niż cokolwiek  
Jest już o wiele więcej niż za wiele.  
Kiedyż mu trzeba było być widzianym,  
Nikt nań nie patrzył, słuchano go tylko,  
Tak jak się słucha kukania kukawki,  
A jeśli ten lub ów rzucił nań okiem,  
To takim, jakim się patrzy naprzykład  
Na swe domowe rupiecie; nie takim,  
Jakiem się wielbi wspaniały blask słońca,  
Kiedy się raczy wynurzyć z za chmury;  
Drzémmano raczej, spuszczano powieki,  
W nos mu ziewano; słowem każdy z widzów  
Wyglądał jak ów tetryk wobec kogoś,  
Kogo nie lubi, a czym widokiem  
Do zbytku został już utraktowany.  
Na takim samem stanowisku stoisz  
I ty, Henryku, boś niegodnem swoim  
Postępowaniem sprofanował święty  
Przywilej rodu; spospolitowanym  
Twoim widokiem gardzi każde oko,  
Wyjawszy moje, które cię pragnęło

Częściej widywać, które wbrew mej woli  
Głupią się teraz wilgoci czułością.

Teraz dla porównania ustęp ten sam z przekładu pana  
Kozmiana:

Przebacz ci, Boże! A przecież, Henryku,  
Dziw mi pochopów twoich, co swem skrzydłem  
Od lotu wszystkich twych przodków zbaczają,  
Miejsce twe w Radzie krnąbrnie utraciłeś,  
Które po tobie zajął brat twój młodszy,  
Stałeś się prawie obcym dla serc wszystkich  
Całego dworu i książąt krwi mojej.  
Runęły piękne nadzieje i wróżby  
O twej przyszłości, i każdy człek w duszy  
Proroczy o twym przemyśla upadku.  
Gdybym był sobą tak jak ty szafował,  
Tak spowszedniałym stał się w oczach ludzi,  
Zużytym, tanim dla gminnych towarzystw, —  
To głos publiczny, co mi dał koronę,  
Byłby pozostał wiernym dawnej władzy,  
A mnie porzucił w niesławnym wygnaniu,  
Jako człowieka bez czci i widoków.  
Rzadko widziany, ledwie się gdzie ruszył,  
Wszędzie sprawiałem podziw jak kometa.  
Oto on! — ludzie mówili swym dzieciom,  
A inni: Gdzie on? Który to Bolinbrok?  
Wtedy ujmując niebu wszystkie hołdy,  
Taką pokorę przywdziewałem na się,  
Żem ślub wierności z ludzkich serc zdobywał,  
A z ust witania i głośnie okrzyki,  
Nawet przy królu, co nosił koronę.  
Tak ma osoba, zawsze świeża, nowa,  
A ma obecność, jak kapa biskupia,  
Wzbudzała podziw ilekroć ujrzana,  
I tak mój występ, nie częsty lecz pyszny,  
Zdawał się ucztą, a przez rzadkość świętem.  
Jak trzpiot tymczasem król wiercił się wszędzie.  
W tłumie czezych śmieszaków, rączych dowcipniśków,

Co jak chrust buchną ogniem i wnet spłoną,  
 Ćmił godność, szarzał majestat wśród błaznów,  
 Wielkie swe imię w pogwizd im podawał,  
 Sam przeciw niemu poduszczał, z szyderczych  
 Śmiejąc się chłopców, znosząc drwin pociski  
 W ciżbie od lada młokosa bez brody;  
 Stał się najlichszych ulic uczestnikiem,  
 Lennikiem gminu, by wziętość pozyskać;  
 Lecz gmin codziennie pasąc nim swe oczy,  
 Tak się przesycił tym miodem, że mu zmierzł  
 Sam smak słodyczy, w czym się trochę więcej,  
 Niż trochę staje o wiele za wiele;  
 Każdym więc razem, kiedy się pokazał,  
 Był jak kukulka w czerwcu, którą wszyscy  
 Słyszą nie patrząc, widzą, lecz tym okiem,  
 Co przesycone, stępione zwykłością,  
 Wzrok nadzwyczajny przestało wyteżać,  
 Jaki z podziwem spoziera w podobien  
 Słońcu majestat, który rzadko błyska;  
 Raczej drzemali, spuszczała powieki,  
 W twarz mu ziewali, przybierając postać  
 Pochmurnych ludzi względem przeciwnika,  
 Bo już go mieli do syta, po uszy.  
 Stoisz, Henryku, na tym samym torze,  
 Boś twój książęcy przywilej utracił,  
 Wiążąc się z gminem. Twym częstym widokiem  
 Znużyłeś oczy, wszystkie, oprócz moich,  
 Które się teraz na przekór mej woli,  
 Głupiej czułości łzami oslepiają.

Panu Ulrychowi i jego przekładowi drugiej części Henryka IV, znowu (z wyjątkiem nieszczęsnej pani Żwawińskiej) mamy drobne tylko uwagi do zrobienia. I tak naprzykład Coleville mianuje się Falstaffowi jako szlachcic z Podola. Szko-  
 da, że nie oznaczy odrazu i województwa i powiatu, z którego pochodzi. W oryginale Coleville mówi, że jest „of the dale,” co pan Koźmian tłómaczy przez *Padół*, lepszy niewątpliwie od Podola, które jest przecież imieniem własnem i tak polskiem, że w Anglii razić musi. Ale żeby dać czytelnikowi miarę, jak

udatnem, i to w scenach najważniejszych, jest tłumaczenie pana Ulricha, zrobimy jak powyżej, przytoczymy w tekście jego i pana Koźmiana, wyjątek z najpiękniejszej sceny tej części, z tej, kiedy książe Walii po wzięciu korony od łoża ojca, którego ma za umarłego, powraca do jego komnaty, a król przyjmuje go gorzkimi wyrzutami, które po wyjaśnieniu niewinności syna kończą się ostatnią nauką i błogosławieństwem ojcowskiem.

Pan Ulrich:

Zbliż się Henryku, usiądź przy mem łożu,

I słuchaj rady, jak myślę, ostatniej,

Którą z ust moich będziesz mógł usłyszeć.

Niebo wie, synu, jakimi ścieżkami,

Jak krętą drogą dobiegłem nakoniec

Do tej korony; a ja sam wiem dobrze,

Ilem trosk podjął, aby ją zachować.

Spokojniej teraz na twą spadnie głowę,

Bezpieczniej, z lepszym świata poważaniem,

Bo wszystko błoto grzesznego nabytku

Zapadnie w ziemię razem z mojem ciałem.

Na skroni mojej błyszczała jak znamię

Wydarte gwałtem buntowniczej dłoni;

Z moich spółczesnych nie jeden dworzanin

Mógł mi wyrzucić, że mi do niej pomógł;

Ztąd ciągle spiski i krwawe rozterki

Zakłócające zwodniczą spokojność.

Śród niebezpieczeństw przytłumiłem bunt;

Me panowanie było tylko sceną

Ciągłych jednego przemian widowiska.

Dziś, z moją śmiercią, wszystko się przemieni.

Co we mnie było wątpliwym nabytkiem,

Schodzi na ciebie sprawiedliwszą drogą:

Włożysz na głowę dziedziczną koronę.

Lecz choć na tronie odemnie pewniejszy,

Chwiejesz się jeszcze, bo świeże są żale.

Mym przyjaciołom, których ci zostawiam,

Niedawnom wyrwał zęby i pazury.

Na tron wniesiony groźną ich pomocą,

Spasć z niego mogłem potęgi ich dziełem;  
 Dla mej obrony, musiałem zgnieść jednych,  
 A drugich chciałem wieść do Ziemi Świętej,  
 By długi pokój myśli im nie poddał  
 Zbyt ściśle władzy mej podstawy badać.  
 I ty Henryku, w sąsiedzkich rozterkach  
 Szukaj rozrywek dla burzliwszych myśli;  
 Wojenna praca na dalekich brzegach  
 Wszystkie pamiątki dni minionych zatrze.  
 Chciałbym ci więcej mówić, lecz pierś słabnie  
 I na mych ustach konają mi słowa.  
 Com grzesznie zyskał, niech mi Bóg przebaczy,  
 Tobie w pokoju niech zachować raczy!

Pan Koźmian:

Pójdź tu, Henryku, usiądź przy mem łożu,  
 I rad posłuchaj, jak myślę, ostatnich,  
 Co z ust mych wyjdą. Niebo wie, mój synu,  
 Jakich jam ścieżek i krętych dróg szlakiem  
 Doszedł korony; a ja sam wiem dobrze,  
 Ilu trosk cierniem dręczyła mi głowę.  
 Na ciebie ona spadnie już spokojniej,  
 Z lepszym szacunkiem, z lepszym utwierdzeniem,  
 Bo brud wszelaki niecnego nabytku  
 Zejdzie w grób ze mną. Na mnie się zdawała  
 Zaszczytem ręką burzliwą wydartym,  
 I żyło wielu, co mi wyrzucali,  
 Że mi pomogli osiąść ten nabytek,  
 Zkąd rósł spór codzien i krwi rozlew, raniąc  
 Pozorny pokój. Jak czoło stawiałem  
 Wszystkim tym straszny groźbom, sam widziałeś.  
 Rządy me były wciąż przemienną sceną,  
 Lecz jednej treści; — a teraz śmierć moja  
 Zmienia gry wątek, bo com gwałtem zdobył,  
 Ty sprawiedliwszą już nabywasz drogą,  
 Skoro ten wieniec osiąść masz dziedzictwem.  
 Przecież, choć staniesz warowniej, nie będziesz  
 Jeszcze dość silnym, gdy świeże są gniewy!  
 Wrogom mym, których przyjaźń zyskać musisz,

Tylko co żądła i zęby odjęto.  
 Chytre m się wsparciem na tron wyniesiony,  
 Mogłem się lękać, że mię ich potęga  
 Znowu zeń strąci. By temu zapobiedz,  
 Zgniotłem niektórych; — innych zamierzyłem  
 Teraz do Ziemi Świętej poprowadzić,  
 By brak zajęcia nie dał im zbyt blisko  
 Wglądać w me rządy. Więc i ty, Henryku,  
 Winienesz duchy burzliwsze zatrudniać  
 W sporach z sąsiady, by ztąd przeniesiona  
 Wojna zatarła pamiętkę dni przeszłych.  
 Chciałbym rzec więcej, lecz mi płuc nie staje,  
 Tak, iż mi siła mowy wręcz odjęta.  
 Przebac mi, Boże, zdobyż tej korony,  
 A daj z nią tobie pokój utrwalony.

Jakkolwiek ustęp ten brzmi wymowniej w tym ostatnim tekście, to jednak i w wersyi poprzedniej jest tyle powagi i siły, że jej oddać należy wszelką pochwałę.

A ma pan Ulrich tę zasługę ogromną, że podejmuje pracę najniewdzięczniejszą właśnie, tłómaczy to co najmniej dla czytelnika (i naturalnie dla tłómacza tak samo) powabne, a co przecież do całkowitego przekładu koniecznie potrzebne. *Henryk V* naprzykład ma dla Anglików zapewne wielki powab narodowej chwały, głaszcząc ich uczucie patriotyczne; ale dla cudzoziemców, jest tam zawsze niesłychanego uroku postać króla żołnierza, jest wdzięczna królowna Katarzyna i ładna scena zalotów, w której miłość obustronna rozumie się tak dobrze, choć każda strona mówi językiem drugiej nieznanym, lecz dramatu nie ma: nie ma nawet takich ustępów pięknych, jakie są w *Henryku IV* i w dalszych zwłaszcza częściach *Henryka VI*. Tę więc sztukę, dość, trzeba przyznać, do tłómaczenia niewdzięczną, przełożył pan Ulrich, a poświęcenie zostało nagrodzonem, bo przekład udał się doskonale. W ostatniej scenie pierwszego aktu, kiedy grozi Francyi i wypowiada jej wojnę, król ma tyle energii, popędu i ognia, w drugiej scenie aktu piątego, kiedy łamanym językiem a wymownem spojrzeniem podbija serce pięknej Katarzyny, mają oboje tyle życia, prostoty i wdzięku, że przekład czyta się z wielkiem za-

jęciem i z najszczerzą dla tłumacza wdzięcznością. Jedna jest kwestya wątpliwa, co do której nie możemy zdobyć się na stanowcze zdanie. W dramacie występuje trzech oficerów mówiących z różnemi akcentami, jeden z irlandzka, drugi ze szkocka, trzeci z walijska. Dla publiczności angielskiej (zwłaszcza mniej wykształconej i wykwintnej) może to zabawne, ale dla tłumaczy trudność wielka. Co począć z temi dyalektami i akcentami? Opuścić je zupełnie, nie oznaczyć ich, kiedy są oznaczone w oryginale, źle, bo nie dokładnie. Oznaczyć je zaś? Jak? przez co? Pan Ulrich poradził sobie w ten sposób, że akcenty angielskie zastąpił polskimi. W przekładzie jego Walijszczyk ma wymowę niemiecką, Szkot zacina z mazowiecka, a Irlandczyk ma jakąś wymowę pruską czy kaszubską, nie wiemy, i nie wymawia *s* czyli mówiąc po prostu „*szadzi*.“ Czy tłumacz zrobił źle, czy dobrze? rozstrzygać nie śmiemy. Gdybyśmy mieli sami Henryka V tłumaczyć, zapewne wolelibyśmy pisać wszystko zwyczajną dobrą pisownią i polszczyzną, jak w usta tych anglików kłaść złą wymowę polską: ale za sposobem wybranym przez pana Ulricha przemawiają także względy tak ważne, że sprzeciwiać się nie śmiemy. To zaś każdy przyznać musi, że jeżeli ta różnica wymawiania zachowaną i uwidocznioną być miała, to w polskim tłumaczeniu mogła nią być tylko za pomocą różnych akcentów polskich.

I pierwszą część Henryka VI, tę przez krytyków najbardziej wzgardzoną, także wziął na siebie pan Ulrich, i znowu zdaniem naszym bardzo ją dobrze przełożył. Nie rozumiemy tylko, co znaczy w czwartej scenie IIgo aktu, w przemowie Warwicka, kiedy mu Lordowie każą spór swój rozsądzać — (w przemowie zresztą bardzo pięknie oddanej) — co znaczy to wyrażenie „który z ogarów dwóch lepiej *cukruje*.“ Czy to jaka tajemnica terminologii myśliwskiej? Jeżeli tak, to zawsze lepiej było położyć na tem miejscu jakie słowo przystępne dla ogółu czytelników, zwłaszcza że zmiana ta była bardzo łatwą, bo w wierszu nierymowym każde słowo byle trzechzłóskowe byłoby uszło. Ale w zamian za takie małe usterki są piękności takie, jak naprzykład świetnie przetłumaczona wspaniała rozmowa dwóch Talbotów, ojca i syna, kiedy stary prawie konający nakłania młodego do ucieczki, a młody bohater nie chce zejść z pola.

Jakże się czujesz, synu mój kochany?  
 Czy twych sił twoje nie zmniejszyły rany?  
 Czy chcesz uciekać, gdy już w tej potrzebie  
 Sam na rycerza pasowałeś siebie?  
 Uciekaj! Bądźiesz mścicielem rodzica;  
 Jedna mniej więcej nie zbawi prawica,  
 A zbytku tylko szaleństwa dowodzi  
 Dwa życia nasze jednej zwierzać łodzi;  
 Jeśli francuski miecz dziś mnie oszczędzi,  
 To jutro starość do grobu mnie wpędzi.  
 Co zyska Francuz, jeśli dzisiaj legnę?  
 Dniem tylko wprzód do mety dobiegnę.  
 Z tobą twa matka, imię nasze kona,  
 Przyszły mój mściciel i Anglii obrona.  
 Zostań, a krwawy Anglii los gotujesz;  
 Ratuń się, jeszcze wszystko uratujesz.

JAN.

Miecz Orleana drasnął tylko ciało,  
 Twe słowo duszę zakrwawia mi całą.  
 Nie takim kosztem zysk taki zapłacę:  
 Za chwilę życia honoru nie stracę;  
 Nim Talbot młody rodzica odbiegnie,  
 Niechaj tchórzliwy koń mój wprzód legnie,  
 Niech wprzód jak nędzarz zrodzony pod płotem  
 Będę pogardy i śmiechu przedmiotem.  
 Cofając kroku, przed światem ogłoszę,  
 Żem nie twym synem, choć twe imię noszę;  
 Lecz jeśli w żyłach mych krew twoja płynie:  
 U stóp Talbota syn Talbota zginie.

TALBOT.

Idźmy więc razem, młody mój Ikarze,  
 Na śmierć rycerską, kiedy honor każe,  
 Lub sobie drogę wyrąbiam żelazem,  
 Lub z dumą chwały polegniemy razem.

Zdaje się, jak żeby w miarę jak się zbliżał do epoki  
 wojen domowych, przybywało poecie natchnienia, a sztukom  
 jego tragicznego pierwiastku i charakteru. Sztuki same będą  
 bardzo niedoskonałe, tak że krytyka czasem wątpi, czy je ma



Szekspirowi przypisać: ale w wypadkach samych są sytuacje takie, że przy słabszem nawet obrobieniu robią wielkie wrażenie, przejmują współczuciem lub grozą. W całym naprzykład nieładzie i niewykończeniu drugiej części Henryka VI — (zawsze jeszcze przekład pana Ulricha) — co za potężne i ciężarne straszną przyszłością chwile i obrazy, w rządach słabego króla, któremu ziemia i władza z rąk wypada, w nieszczęśliwych i nieroztropnych rządach, w niegodziwych związkach, a w osobach przecież dziwnym urokiem podbijających królowej Małgorzaty i Suffolka: w wygnaniu księżnej Gloster, w spisku na jej męża i w jego śmierci, w wygnaniu Suffolka i w namiętnej rozpacy królowej, wreszcie w głębokich planach księcia York, który liczy, że on zbierze plon tych wszystkich słabości, błędów i nierządów. Czarne to wszystko, ponure, ale dziwnie energiczne. A tłumacz szczęśliwie skopiował ten pochmurny, złowrogi a jaskrawy koloryt. Czasem trafi się prawda coś nieprzyjemnego, naprzykład napisze tłumacz „hy-dny“ zamiast ohydny, albo „uń“ zamiast u niego: a wszystko co się robi wyraźnie i widocznie dla miary i wiersza musi zawsze źle wyglądać, cóż dopiero dowolne zmiany w wyrazach! Ale żałując tego tem bardziej, że tak łatwo można było zastąpić te skrócenia czem innem, trzeba zaraz wyznać głośno i z prawdziwą pociechą, że są miejsca prawdziwie piękne w przekładzie tego dramatu, że naprzykład druga scena trzeciego aktu, w której Małgorzata udaje skrzywdzoną i upokorzoną, żeby króla doprowadzić do swego celu, albo żal króla po śmierci Glostera, albo pożegnanie królowej z Suffolkiem, mają wiele siły, wiele uczucia i zupełnie piękną formę.

O trzeciej części Henryka VI mówią, że grzeszy nadmiarem okropności. Zapewne. Ale mało gdzie może znajdują się sytuacje tak potężnie nakreślone, tak patetyczne, i takiego dramatycznego efektu. Co za przepych naprzykład zaraz ta druga scena pierwszego aktu w której król wahający, zatrwożony w sumieniu, mięknie i z pominięciem własnego syna przybiera księcia York za następcę. Co za wspaniały kontrast tego niewinnego gołębia między tymi krwawymi wilkami i tygrysami, Cliffordem, Warwickiem, księciem York a zwłaszcza jego synem, tego łagodnego baranka obok tej królewskiej lwicy, tego świętego wśród tych srogich rozbójników i zbrodniarzy.

Morderstwo małego Rutlanda, wściekłe urągania się Małgorzaty nad jeńcem i ojcem kiedy na głowę kładzie mu papierową koronę a w oczy rzuca chustkę zbroczoną w krwi syna, zabójstwo księcia York i głowa jego zatknięta na murach miasta, wszystko to prawda zbyt jest okropne, żeby piękną patetycznością być mogło. Ale co to za siła w tej wściekłości namiętej kobiety, co za wybuch łez i żółci w słowach, którymi ją York przeklina. Co za przepyszny epizod, ten wśród bitwy monolog króla żałującego że nie jest pasterzem, kiedy w tej samej chwili jeden żołnierz w zabitym przez siebie nieprzyjacielu poznaje własnego syna a drugi własnego ojca. Jak wyraźnie i jak po mistrzowsku rysują się charaktery przyszłych aktorów Ryszarda IIIgo a zwłaszcza młodego Glostera samego! Co za straszliwy efekt tej sceny, kiedy przyszedłszy zabić uwięzionego Henryka, opowiada mu jeszcze przedtem że zabił jego syna! Ten nadmiar, ta otchłań krwawych okropności powinny być nie do zniesienia dla zmysłu estetycznego, i dla zmysłu moralnego. A przecież jest tam tyle prawdy, tyle potęgi, czasem tyle rzewności i łez, że podziwiając to co piękne, zapomina się prawie o tem co zbyt czyste. Wielka to dla pana Ulricha chwała, że w tłumaczeniu swoim umiał oddać tę energią dziką, tę barbarzyńską siłę, tę wściekłość i rozpasanie mordu, a nigdzie nie przesadzić ani też nie być za słabym. Żeby zasługę jego czytelnikowi dać poznać jak należy, wypadłoby przytoczyć tu wyjątków kilka, po jednym z każdego rodzaju sytuacji i patetyczności. Ale przemowy w tej tragedyi są tak długie, że liczne cytacje zaprowadziłyby nas daleko. Wybieramy zatem dwie, z zalem że nie więcej, i z zaręczeniem że są one tylko z najlepszych ale nie najlepszymi ustępami przekładu. Oto z czwartej sceny Igo aktu okrutne znęcanie się Małgorzaty nad wziętym w niewolę księciem Yorku:

Więc to ty królem Anglii chciałeś zostać?

Ty w parlamencie naszym pankowałeś,

Każąc o rodu twojego wielkości?

Gdzie banda synów twoich, by cię poprzeć?

Rozpustny Edward i pękaty Jerzy?

Gdzie ten waleczny, ten garbaty cudak,

Twój Dik, co niegdyś ofukliwym głosem

Swojego tatę do buntów podszezuwał?  
 Gdzie jest nakoniec pieszczoszek twój Rutland?  
 Patrz, moją chustkę we krwi umoczyłam,  
 Którą waleczny Klifford miecza ostrzem  
 Wytoczył z piersi twójego wyrostka.  
 Jeśli nad jego śmiercią możesz płakać,  
 Weź ją, by z twarzy łzy ciekące otrzeć!  
 Gdyby mniej silną ma była nienawiść,  
 Mogłabym nad twym stanem ubolewać.  
 Płacz, płacz, płacz Yorku, by mnie rozweselić.  
 Czy ogień serca tak ci mózg wysuszył,  
 Że i łzy nie masz dla twego Rutlanda?  
 Zkąd ta cierpliwość? Powinienbyś szaleć,  
 Boć ja tak z ciebie szydę, byś oszalał.  
 Klnij-że, tup, pień się, żebym mogła tańczyć.  
 Widzę, że nie chcesz bawić mnie bezpłatnie:  
 On ust otworzyć nie chce bez korony.  
 Na skronie Yorka włóżmy więc koronę,  
 A wy, panowie, czołem przed nim\* bijcie.  
 Przy koronacyi trzymajcie mu ręce.

*(Wkłada mu na głowę papierową koronę).*

Teraz prawdziwie królewską ma minę!  
 To ten, co zasiadł na tronie Henryka,  
 Ten, co był jego przybrany dziedzicem.  
 Czemu przed czasem wielki Plantagenet,  
 Mimo przysięgi, ubrał się w koronę?  
 Ile pamiętam, królem miałeś zostać  
 Dopiero, kiedy Henryk zamknie oczy;  
 Czemu odziałeś skroń chwałą Henryka,  
 Okradłeś czoło jego z dyjademu,  
 Za jego życia, mimo świętych przysięg?  
 O, to grzech wielki, grzech nieprzebaczony!  
 Precz z tą koroną, precz i z głową razem!  
 Nim tehnę raz, niechaj padnie pod żelazem.

A teraz król użalający się nad sobą wśród bitwy:

Bodaj mi zesłał śmierć Bóg wszechmogący!  
 Bo cóż mi dała ziemia prócz boleści?

Jakby szczęśliwe zdało mi się życie,  
 Gdybym się biednym urodził pasterzem!  
 Siedząc wśród trawy na wzgórzu, jak teraz,  
 Kreśliłbym skrętną ręką cyferblaty  
 By na nich liczyć ciekące minuty;  
 Ile ich trzeba, by złożyć godzinę;  
 Ile znów godzin jedną kończy dobę;  
 Po ilu dobach jeden rok ubiega;  
 Ile lat może śmiertelny człek przeżyć.  
 Obrachowany potem czasbym dzielił:  
 Pilnować trzodę tyle muszę godzin;  
 Tyle mi godzin na spoczynek trzeba;  
 Tyle poświęcam godzin rozmyślaniu,  
 A tyle godzin należy zabawie;  
 Tyle dni kotne są moje maciory,  
 Płód mi po tylu wydadzą tygodniach;  
 Po tylu latach będę mógł strzydz runo:  
 A tak minuty, godziny, dnie, lata,  
 Na wyznaczonej spędzone robocie  
 Do grobu siwą zaprowadzą głowę.  
 O, jak rozkoszne, o jak błogie życie!  
 Czy cień nie miłszy cierniowego krzaka  
 Śpiącemu przy swej trzodzie pasterzowi  
 Nad haftowane złotem baldachiny  
 Królom, o zdrajców sztylecie marzącym?  
 O, miłszy stokroć, tysiąc razy miłszy!  
 W ubogiej chatce pasterza serwatka,  
 I napój zimny w skórzanej butelce,  
 Sen w cieniu drzewa na świeżej murawie,  
 Wszystko w bezpiecznym użyte pokoju,  
 Ah! jakże królów prześciga łakocie,  
 Mięsa błyszczące na złotych półmiskach,  
 Sen na łożnicach snycerskiej roboty,  
 Pod strażą troski, zrad i podejrzania!

A teraz ten, który zaćmił wszystkie dramata historyczne  
 i stanął między największemi z dramatów Szekspira, ten, któ-  
 remu każdy wyznaczy miejsce blisko Macbetha i Leara, ten  
 w złem najpotężniejszy z ludzkich postaci poezyi a blizki naj-

straszniejszych szatanów jakich fantazyja ludzka kiedykolwiek poczęła, *Ryszard III*.

Tłómaczył go pan Paszkowski. Kto zna oryginał i wie jaka tam jest siła w przekleństwach Małgorzaty lub starej księżnej York, jakie rozdzierające tony boleści, jakie subtelne odcienia ironii, hypokryzyi lub cynizmu w słowach Glostera, ten musi zgodzić się na to, że do zupełnie dobrego przekładu Ryszarda potrzeba po prostu poetycznego natchnienia i poetycznego stylu. Przekład Schlegla pomimo wszystkich swoich zalet pozostaje zawsze o cały ton niżej od oryginału. Nie mamy też prawa ani się dziwić ani zarzucać naszemu tłómaczowi że nie zrobił tego co dla poety tylko było możliwem: owszem winniśmy mu uznanie i wdzięczność, że zrobił wszystko co zrobić mógł tłómacz. Ryszard przełożony jest nie tylko dobrze i wiernie, ale, choć nie może zrobić takiego wrażenia jakie robi oryginał, robi przecież w wielu miejscach nawet poetyczne wrażenie. Ale zanim przyjdziemy do wyliczenia jego świetniejszych ustępów, musimy przedtem wskazać niektóre pomyłki, które tłómacz choćby sam nie był poetą, wiernością i staraniem swoim mógł być usunąć. I tak naprzykład, w pierwszym monologu, w tej wielkiej naiwności Szekspira jakiej Dumas stary ani młody nigdy nie byłby popełnił, kiedy Gloster odślania się naprzód przed publicznością i zapowiada że będzie żył jak ostatni lotr, tłómacz pisze

„nie mogąc przeto zostać adonisem  
 „by godnie spędzić ten ciąg dni różanych,  
 „postanowiłem zostać infamisem.“ —

Trudno zaprzeczyć że i rym tak łatwy że aż nieprzyjemny, i że przez tego adonisa obniża się i powszednieje ton całego tego ustępu. A widząc że obu, adonisa i infamisa, zawdzięczamy jedynie rymowemu wierszowi, musimy z żalem pytać: dla czego autor chciał rymów tam, gdzie ich w oryginale nie ma? Zgodzilibyśmy się już na to, że „psy ujadają, gdy sztykutując mimo nich przechodzę“ ale nie możemy zgodzić się na to, że Ryszard bez ceremonii sobie *bonuje*, albo że mówi coś „seryo“, albo „pedantycznie“: wszystko to jest i nie polskie, i za nowe, i zwłaszcza zbyt poufałe, prozaiczne, potoczne, i brzmi bardzo źle w stylu takim jakiego tu po-

trzeba. I *extra-poczta* choć wyznajemy że do oryginału bardzo zbliżona, jest może zbyt nowoczesną i wyglądałaby lepiej jako sama po prostu poczta. A jakkolwiek myśl oryginału oddana jest doskonale w słowach „odkąd lada Maciek

patentowanym szlachcicem się staje  
odtąd nie jeden szlachcic stał się Maćkiem“ —

jakkolwiek ten Maciek znaczeniem swoim odpowiada zupełnie temu co Szekspir wyraża przez *Jack*, to przecież *Maciek* wygląda tu zdaniem naszym zanadto po polsku, wolelibyśmy coś ogólniejszego, *chłopa* na przykład, albo *chama*. Pan Szujski zręcznie postąpił kiedy na tem miejscu położył staroświeckiego, ogólnego, i pogardliwego *ciurę*.

Ale błędów takich jest na prawdę mało, a jedyny zarzut ważny, jaki tłumaczeniu temu zrobić można, jest tylko ten znizony cokolwiek ton. Ten zarzut zaś tak powszechnie i tak koniecznie spadać musi na wszystkie tłumaczenia (z nader małemi wyjątkami), tak leży w naturze rzeczy, że nie wiedzieć nawet czy ma prawo być zarzutem. Zresztą, oryginału nie dochodząc, przekład ma i wiele energii i piękną wykończoną formę. Ciekawe jest pod tym względem porównanie między Ryszardem pana Paszkowskiego, a Ryszardem pana Szujskiego, a choć nieszczęściem tylko na pierwszym akcie da się ono zrobić, to ten akt obfity w najtragiczniejsze sceny i i ustępy najbardziej patetyczne, lepiej może od wszystkich następnych pozwala sądzić o uzdolnieniu tłumaczy i piękności ich tłumaczeń.

Otóż, zdaje nam się, że pan Paszkowski trzyma się oryginału ściślej niż pan Szujski. Ten tłumaczył wierszem rymowym, a to samo zmuszało go już koniecznie do drobnych niedokładności, których łatwo unika tłumacz nie potrzebujący wiązać się tem pętem rymu, które najczęściej jest wielką ozdobą polskiego wiersza, ale pętem zawsze do pewnego stopnia być musi nawet dla najwprawniejszych i najbieglej władających językiem. Powtóre, czy nieuwaga, czy może niedokładna jeszcze podówczas, w pierwszej młodości, znajomość angielskiego języka, trafiają się czasem u pana Szujskiego błędy wynikające wprost ze złego zrozumienia oryginału. I tak na przykład w trzeciej scenie kiedy Gloster kłóćąc się z królową i jej kre-

wnymi, mówi że królowa wiele może, a zapytany przez Riversa „co może“, daje obelżywą odpowiedź, to odpowiedź ta w przekładzie pana Szujskiego brzmi energicznie wprawdzie, ale i obelżywiej nierównie niż w oryginale, i co do myśli inaczej.

„może się zaślubić  
 „dzisiaj z królem, jutro bakałarza lubić,  
 „pojutrze z paziem żenić się na dworze,  
 „że coś gorszego jeszcze nie dołożę.“ —

W oryginale tymczasem stoi tylko

„marry with a king  
 „a bachelor, a haudsome stripling too“ —

a „*bachelor*“ i „*stripling*“ odnoszą się zawsze do króla nikogo innego nie oznaczając. Pan Paszkowski przełożył to wierniej

„może pójść za jakiego króla  
 „Gładkiego chłopca“ —

Tylko znowu zepsuł to miejsce dodanym przez siebie polskim kalamburem — (przepraszamy za to okropne słowo) — W oryginale Rivers i Gloster powtarzają tu kilka razy słówko *marry*, które nic nie znaczy tylko się wtrąca jak żeby wykrzyknik, a służy do wywołania gry wyrazów w złośliwej odpowiedzi Ryszarda. „*What marry? she may marry with a king.*“ — Tę grę słów angielskich tłumacz zastępuje polską: Owo nieznaczące słówko *marry*, oddaje przez *Ba!*, i mówi

*Rivers.* Ba! Ba! Cóż może? co?

*Gloster.* Co baba może?

Może pójść jeszcze za jakiego króla... i t. d.

Nie przeczymy, że to jest dość zręczne i naturalne, ale wolelibyśmy, żeby tu tego polskiego „kalamburu“ nie było.

Wracając przecież do naszego założenia, powiemy, że oba tłumacze mają wady i przymioty tego rodzaju tłumaczenia jaki obrali. Pan Paszkowski ściślejszy i wierniejszy musi dla wierności poświęcić czasem dźwięczność wiersza, lub samą nawet piękność polskiego stylu: pan Szujski, który choć wierny daje sobie więcej licencyi i o piękność polskiego tekstu dba głównie,

robi też silniejsze poetyczniejsze wrażenie swoim wierszem i stylem. Weźmy za dowód naprzykład sen księcia Clarence: W tłumaczeniu pana Paszkowskiego brzmi ono jak następuje:

Zdawało mi się, żem się ztąd wylamał  
 I na okręcie płynął do Burgundyi:  
 Będący ze mną tamże brat mój, Gloster,  
 Z wnętrza kajuty wywiódł mnie na pokład;  
 Spoglądaliśmy ztamtąd w stronę Anglii,  
 Mówiąc o smutnych kolejach tych wojen,  
 Między domami Yorków i Lankastrów,  
 Któreśmy przeszli. Gdysmy tak chodzili  
 Po kołyszących się deskach pokładu,  
 Zdawało mi się, że się Gloster potknął,  
 I upadając, mnie, com go chciał wstrzymać,  
 Zrzucił przez burtę w odmęt morskich wałów.  
 O, jakąż męką zdało mi się tonąć!  
 Jak przeraźliwy szum wód miałem w uszach!  
 Jak szpetny widok śmierci przed oczyma!  
 Zdawało mi się, jakobym był świadkiem  
 Tysiąca rozbić, jakobym tysiące  
 Widział ciał ludzkich, które ryby jadły;  
 Kotwice, bryły złota, stopy pereł,  
 Drogie kamienie, kosztowne klejnoty,  
 Porozrzucone zewsząd na dnie morza:  
 Niektóre tkwiły w czaszkach; w wydrążeniach,  
 Gdzie niegdyś oczy mieszkały, widziałem  
 Jakby na pośmiech błyszczące brylanty,  
 Co się wdzięczyły do podwodnych szlamów,  
 I natrzęsały z kości w krąg rozpierzchłych.

BRAKENBURY.

Jakżeś mógł, mości książę, w chwili śmierci  
 Te tajemnice otchłani uważać?

KLARENS.

Nie wiem, jak się to działo, ale mogłem.  
 Nierazem ducha oddać usiłowałam,  
 Ale zawzięta fala wciąż go we mnie  
 Zatrzymywała i nie chciała puścić  
 Na wolne, pełne otwarte powietrze;



Dusiła mi go w zaciśniętej piersi,  
Która pękała prawie, chcąc go z siebie  
W morze wyzionąć.

A oto tłumaczenie pana Szujskiego :

O północy

Może, zda mi się, żem po trudach wiele  
Dostał się z Towru. Na okręciem płynął  
Ku brzegom Francyi, był brat Gloster ze mną —  
Mówi: Opuśćmy tę kajutę ciemną.  
Pójdźmy na pokład. Idziemy, rozwinął  
Się nam przed okiem brzeg Anglii wspaniały  
I wszystkie srogie czasy się spomniały  
Podczas rozterków dwóch róży zwaśnionych.  
Gdyśmy po deskach tak szli rozruszonych  
Okrętu biegiem, Gloster się potoczył  
Upadł na ziemię i mnie, którym skoczył  
Aby go podnieść, pchnął z pokładu w wały  
Rozhukanego morza. O lordzie mój drogi,  
Com ja tam doznał. W uszach mi huczały  
Bałwany morskie stu gromów odgłosem:  
Lecz widok na dnie, widok śmierci srogi  
Stokroć straszliwszym był dla piersi ciosem!  
Zdawało mi się, że pośród odmetów  
Widzę tysiące rozbitych okrętów,  
Tysiące trupów, których kości białe  
Gryzły na wyścig ryby wygłodniałe.  
Zdawało mi się, że widzę w mórz łonie  
Złota kawały, pereł drogie kupy,  
Kamieni drogich bezcenną ławicę,  
Nagromadzone w tę mokrą piwnicę.  
Niektóre trupów ubierały skronie  
Inne świeciły przez czaszek skorupy  
W orbitach źrenic, na hańbę źrenicom:  
A wszystkie w mule morskim się walały  
Szydząc z szkieletów, co na dnie białały.

BRAKENBURY.

Jakże czas miałeś, by się tajemnicom  
Morskim przypatrzeć w trwodze tak śmiertelnej?

## KLARENS.

Miałem czas jakoś... Duch mój opór dzielny  
 Stawiał nawale, lecz bałwan szyderca  
 Bił całą siłą w pierś i mego serca  
 Niechciał jak ptaka puścić nad głębinę,  
 Aż z ciałem drżącym rzucił go aż na dno  
 I serce swego zaprzestało bicia.

Równie wyraźnie okaże się ta różnica na sławnej scenie  
 przekleństw. Pan Paszkowski:

## KR. MAŁGORZATA.

Jakto? gryźliście się z sobą,  
 Gdym tu wchodziła, gotowi się pożreć,  
 A teraz wszyscy zwracacie się na mnie?  
 Czyż straszne Yorka przekleństwo tak wiele  
 Ważyło w niebie, żeby zgon Henryka,  
 Śmierć najmilszego mojego Edwarda,  
 Strata ich berła, moje ztąd wygnanie,  
 Tyle niedoli miało czynić zadość  
 Za owo marne niedorośle chłopię?  
 Czyliż przekleństwa mogą się przez chmury  
 Przedrzeć do nieba? Jeśli tak jest, dajcież  
 Przejdźcie i moim, o, wy ciężkie chmury!  
 Niech przesył, jeśli nie wojna, zabije  
 Waszego króla, tak jak go na króla  
 Wyniosło było zabicie naszego!  
 Niech Edward, syn twój, teraz księżę Walii,  
 W miejsce Edwarda, mego syna, niegdyś  
 Książęcia Walii, umrze w kwiecie wieku,  
 Równie przedwczesną i gwałtowną śmiercią!  
 Ty, dziś królowa, w moje miejsce, która  
 Byłam królową, przeżyj swoją świetność.  
 Jak ja przeżyłam moje! w długie lata  
 Żyj, oplakując stratę swoich dzieci,  
 I patrz na inną, jak ja dziś na ciebie,  
 Przybraną w twoje prawa, jak ty w moje!  
 Niechaj na długi czas przed twoją śmiercią  
 Zgasną dni twego szczęścia i po ciągu

Mnogich pasm cierpień, umrzej ni to żoną,  
 Ni to królową Anglii, ni to matką!  
 Riversie, i ty, Dorsecie, i waćpan  
 Milordzie Hastings, wyście przy tem byli,  
 Gdy mój syn konał pod nożem; daj Boże;  
 Aby z was żaden zwykłych lat nie dożył,  
 Lecz każdy nagłą śmiercią zszedł ze świata!

GLOSTER.

Dość już tych zaklęć, wyschła czarownico!

KR. MAŁGORZATA.

Ciebie pominąć? Nie, psie, weź część twoją!  
 Mają-li nieba jaką ciężką plagę,  
 Przewyższającą to, coé mogę życzyć,  
 O, niech ją póty chowają w zapasie,  
 Póki występki twoje nie dojrzeją:  
 Wtedy dopiero niech ich oburzenie  
 Nawalęm runie, na ciebie, na ciebie,  
 Zawzięty wrogu spokojności świata!  
 Niech cię sumienia robak wiecznie toczy!  
 Miej, póki życia, przyjaciół za zdrajców.  
 A szezwanych zdrajców za braci od serca!  
 Niech ci sen nigdy zbójczych ócz nie zawrze,  
 Chybaby jakie dręczące marzenia  
 Miały cię straszyć widm piekielnych rojem!

Pan Szujski:

Ha! nikczemniki, przed chwilą wy w swarze.  
 Ledwieś-cie mieczów na się niedobyli  
 A teraz na mnie się wszyscy zwrócili!  
 Przekleństwoż Yorcka niebiosów ołtarze  
 Tak przeraziło, że mord mego syna  
 Mord mego męża, stratę mej korony  
 Ból mej bannicy sprowadziła wina,  
 Ta jedna wina — ten ieden skrwawiony  
 Ponury staruch! O jeśli obłoki  
 Tak łatwo przekleństw słuchają odgłosów,  
 To niech otworzą gościniec szeroki,  
 By tłum mych przekleństw przeszedł do niebiosów.  
 Podłym podstępem niech król, pan wasz zginie.

Jak mój morderstwem, aby wasz panował!  
 Syn twój, niech padnie w nieszczęsnej godzinie  
 Jak mego syna Gloster zamordował!  
 Ty, co w gronostaj mój ubrałaś szyję,  
 Przeżyj twą świetność i żyj, jak ja żyję!  
 Żyj długo — długo — patrz na śmierć twych dzieci  
 Patrz na tę przyszłą, co w twojej ozdobie  
 Promienna, dumna na tronie zaświeci  
 I stój tak przy niej, jak dziś ja przy tobie!  
 Po długich latach bolesnego zgonu  
 Giń, giń — bez męża, bez syna, bez tronu!  
 Lordzie Riversie i ty mój Dorsecie  
 I ty Hastingsie, byliście przytomni  
 Gdy padło krwawe me jedyne dziecko  
 Pod sztyletami. O Boże! ty wspomnij!  
 Ty wspomnij na to! niech żaden z stąg kata  
 Śmiercią zwyczajną nie schodzi ze świata!

GLOSTER.

Czyś dogodziła sobie, wiedzmo stara!

MAŁGORZATA.

Tyś psie pozostał! Stój, słuchaj potworze.  
 Jeśli jest w niebie jaka straszna kara  
 Straszliwsza od tej, którą Małgorzata  
 Życzyć ci zdoła! to ją ujmij Boże!  
 A gdy twe grzechy dojrzeją potężnie  
 Rzuć ją na jędzę tę biednego świata!  
 Robak sumienia niech ci w duszy grzęźnie  
 I niech ci chwili spokoju niedaje:  
 W przyjaznych, zdrajców obawiaj się wiecznie  
 A pośród zdrajców, myśl, że ci bezpiecznie!  
 Na zbójczem oku niech ci sen niestaje —  
 A kiedy stanie patrz w sennem marzeniu  
 Jak czarty w piekiel nurtują płomieniu!

A jednak czasem, nie dalej jak w zakończeniu samych  
 tych przekleństw, trzeba przyznać panu Paszkowskiemu wyż-  
 szość nad współzawodnikiem. Wiadomo że ostatni okres prze-  
 kleństw Małgorzaty musi być tak ułożonym, żeby Ryszard  
 wpadając jej w słowo mógł jednym wykrzyknikiem *Małgo-*

*rzato!* zrzucić niby te wszystkie przekleństwa na jej własną głowę. W językach które nie mają odmiany rzeczowników przez różne dla każdego przypadku zakończenia jest to bardzo łatwo: *Margaret*, albo *Marguerite*, zawsze dobrze przypadnie do wszystkich określeń poprzednich w jakimkolwiek one stały przypadku. Ale w polskim języku trzeba wszystkie rzeczowniki tego okresu nakręcić do piątego przypadku, i do zakończeń tego przypadku nakręcać i rymy, jeżeli przekład jest rymowy. I rym też w tym razie źle usłużył panu Szujskiemu. Oto jak on tłumaczy to straszne zakończenie przekleństw:

„Ty naznaczony od przyrody stworze:

„Ohydo świata, od piekieł wzgardzona,

„Wyrzucie brudny mateczynego łona

„Płodzie szkarady, rodzica sromoto,

„Ty szmato brudu, poczwaro.

*Ryszard.*

Margoto!

Francuzowi możeby uszło zakończyć ten ustęp poufałem ale w owych wiekach bardzo używanem skróceniem imienia Małgorzaty: *Margot*: ale w przekładzie polskim ta nieznaną w naszym języku Margota, musi razić, i dla tego wolimy stanowczo wersję pana Paszkowskiego:

„Ty coś w kolebce już był piętnowany

„Na syna piekieł i zakał natury!

„Ty hańbo łona matki, ty wyrodku

„Ojcowskich łędźwi! łachmanie honoru!

„Wieczne przekleństwo Tobie...

*Ryszard.*

Małgorzato!

Trudność jest może raczej ominięta niż rozwiązana, ale jest ominięta szęśliwie.

Przytoczone wyjątki dadzą czytelnikowi tak dokładne wyobrażenie o przekładzie, że nie będziemy go nużyć roztrząsaniem aktów następnych, poprzestając na krótkim stwierdzeniu, że usterków dostrzegliśmy w nich mniej niż w pierwszym, a zalety te same, tylko może widoczniejsze, jaśniejsze, dla tego, że tłumaczenie nie było już tak trudnem, że w dal-

szym ciągu rządziej zdarza się potrzeba takiej energii, tak podniesionego tonu jak w tych początkowych scenach.

Jeżeli dodamy jeszcze, że Henryk VIII tłumaczony jest przez pana Ulricha, i że piękności jego, jak przemowa królowej Katarzyny przed trybunałem, albo akt III, scena jej z kardynałami a następnie upadek Wolseya w upadku prawdziwie wielkiego, oddane są bardzo dobrze, to dojdziemy już do końca dramatów historycznych czyli do końca pierwszego tomu.

(Ciąg dalszy nastąpi).

*St. Tarnowski.*

## SZEKSPIR W POLSCE.

(Ciąg dalszy) <sup>1)</sup>.

### IV.

Szereg tragedyj i tom drugi otwiera *Romeo i Julia*. Z żalem wyznać trzeba że jest to jedna ze sztuk, których tłumaczenie najmniej się panu Paszkowskiemu udało. Różnica między tą a temi któreśmy dotąd widzieli, i które zobaczymy później, jest znaczna, tak że chcąc ją wyrozumieć, musimy chyba domyślać się, że dramat ten musiał być jedną z pierwszych prób niewprawnego jeszcze tłumacza. Nie trzeba naturalnie mówić, że to tłumaczenie Romea nie może być liczonem pomiędzy te złe i nieudolne które je u nas poprzedziły — (przypominamy tu że nie znamy przekładu pana Korsaka i o nim nie mówimy) —: to nie, ono może nazwać się dobrem, bo jest i wierne, i wykonane porządnym językiem i wierszem, w niektórych ustępach nawet szczęśliwe, a w całości zupełnie przyzwoite: musi oczywiście być najlepszem ze wszystkich jakie posiadamy, skoro na wszystkich teatrach polskich kiedy się *Romeo grywa*, to w texcie pana Paszkowskiego. Ale na po-

<sup>1)</sup> W ostatnim zeszytcie należy sprostować następujące pomyłki drukarskie:

str.	wiersz	zamiast	ma być
229	5 od dołu	daj ebrak	daje brak
230	7 „ „	zamiany	zamiary
234	11 od góry	Jak to będziemy	Jak to będzie

równaniu z innymi przekładami tego samego pióra, ten traci, a dopieroż wystawić sobie ile tracić musi na porównaniu z oryginałem! Tu, gdzie więcej może niż w każdej innej sztuce Szekspira żądałoby się od tłumacza poezji, tu jak na złość zdaje się on mieć mniej wyobraźni, mniej poezji w duszy, mniej subtelnych odcieni i „słów rozpłomienionych“ w stylu. Ten ton znizony o którym mówiliśmy wyżej, i który istotnie wydaje nam się prawie nieodłącznym od każdego tłumaczenia, tu daje się czuć żywiej niż gdzieindziej, a wrażenie jest o tyle mniej przyjemne że to Romeo właśnie, że to nie ludzie prawie ale miłość sama! i ona przemawia cokolwiek wymuszenie i ciężko. Jest to kopia starannie i sumiennie wyrysowana, ale bez koloru, jest ten sam kwiat ale jak żeby zasuszony lub naśladowany z materyału w którym nie ma życia, jest to Romeo, ale księżyc świeci w nim blado, słowiki śpiewają jak żeby zmuszone, kwiatu pomarańcz nie czuć w powietrzu, a miłość mówi to samo co w oryginale, ale jej słowa jakoś „w ustach wietrzeją, na powietrzu stygną“, i nie może duszy jaka jest w Szekspirze „prosto w duszę przelać“.

Na tem tle ogólnego i najcięższego zarzutu dają się widzieć liczniejsze niż gdzie indziej poszczególne usterki. Znajdujemy zaraz jeden w samym spisie osób dramatu: spotykamy w nim jakąś nieznaną nikomu i niczem nieusprawiedliwioną Martę. Zkąd tłumacz wiedział że mamce Julii było na imię Marta? Szekspir tego nigdzie nie mówi, nazywa ją zawsze tylko mamką, *nurse*. Jaki był powód, jaka potrzeba ochrzczenia w przekładzie figury która w oryginale doskonale obchodzi się bez imienia i która całemu światu znana jest pod swoim tytułem mamki? Że ta kobieta głupia, gadatliwa, popolita, z natury może podobna jest do Marty z Fausta, że tak jak tamta gotowaby może „samego djabła złapać za słowo“ — że tamta byłaby tak samo radziła Julii pójść do ślubu z Parysem i cieszyć się obecnym drugim mężem kiedy pierwszy nieobecny, to jeszcze nie uprawniało tłumacza do wyboru tego imienia, ani do nadawania jej imienia jakiegokolwiek, kiedy autor nie dał jej żadnego.

W samym zaś dramacie dużo wyrażzeń nieprzyjemnych, albo nie polskich albo zbyt nowoczesnych albo zbyt poto-



cznych, dużo dodanych dla miary lub rymu, dużo zawiłych lub ciężkich a przez to psujących wrażenie.

I tak zaraz po pierwszej zwadzie między służącymi, i po napomnieniu księcia (co jedno i drugie przełożone jest zupełnie dobrze), Romeo ledwo wyszedł na scenę już powiada że miłość jest

. . . . . „amalgamem“  
 Żółcią trawiącą i zbawczym balsamem“ —

Nie będziemy twierdzić żeby te antytezy które on w tej scenie sypie jak z rogu obfitości, były szczególnie piękne, przecież w oryginale jest na nich jakaś poetyczna barwa, którą tłumaczenie starło, a do tego ten *amalgam*, który tu jest na to tylko żeby służył za rym *balsamowi*, to wyraz ani polski, ani w poetycznym stylu ani w ustach ludzi z XV wieku właściwy. Prawda że Benvolio odpowiada na to jeszcze gorzej, kiedy przyjacielowi swemu każe:

„nie jęczyć  
 „tylko mi klucz dać do tego *problemu*“ —

Naprzód „problem“ jest tak zły jak „amalgam“: powtóre Szekspir o problemie i o kluczu nic nie wie, a co więcej nie tylko nie każe zakochanemu „nie jęczyć“ lecz przeciwnie „*smutno*“ powiedzieć w kim się kocha (*sadly tell me who*). Dalej znowu spotykamy *ideał* wyraz który zbyt trąci XIX wiekiem, na innym miejscu „*sentymentalnego* szaleńca“ kiedy Szekspir mówi tylko o zakochanym wariacie: nie można dość zważać na to przy pisaniu lub tłumaczeniu poematów lub powieści z dawnych wieków, żeby strzedz się używania wyrazów, których w owych wiekach nie było, wyrazów naszego wynalazku, świeżych, i świecących jeszcze swoją nowością jak pieniądz który tylko co wyszedł z pod stępla.

Rzecz naturalna, że sceny potoczne lub komiczne, rozmowy sług, muzykantów, nieskończone opowiadania mamki, a nawet same żarty Mercutia, z natury rzeczy łatwiejsze były do tłumaczenia od scen i miejsc poetycznych. To też pierwsza rozmowa mamki z Lady Capulet i z Julią wypadła dobrze, chociaż i tej nie możemy przepuścić bez małego zastrzeżenia. Mniejsza o to, czy jest właściwie lub nie, że mamka trzech-

letnią Julię nazywa małym „urwiszem,” kiedy Szekspir nazywa ją co najwięcej „błazenkiem” (pretty fool): ale tłumacz odebrał mamce jedyne słowo sympatyczne, jedyne dowodzące jakiegoś szlachetniejszego uczucia, jakie jest w całej tej roli. Kiedy mamka rozprawiając o wieku Julii, dowodzi, że była ona rówieśniczką jej własnej córki, którą straciła, mówi ona w naszym polskim przekładzie „Był że to anioł!” Wykrzyknik obojętny, którym spłaca się niby należny dług wspomnieniu i przywiązaniu. W oryginale mamka mówi coś nierównie głębszego i rzewniejszego, mówi, że ta mała Zuzia była dla niej za dobra „*She was too good for me.*” Oczywiście jest to przypadek, ale przypadek szczęśliwy, i który w przekładzie godzien był zachowania i uwidocznienia: ta natura tak niska, można powiedzieć tak nikczemna, ta głowa tak ciasna, w chwili kiedy myśli o zmarłym dziecku i przez jego miłość ma szlachetniejsze uczucie, ma nie pojęcie ale instynkt swojej małej wartości, a miłość zmarłego dziecka sprawia, że bez jej wiedzy i rozumowania to dziecko wydaje jej się wyższem i szlachetniejszym od niej samej. Małe to ale bardzo ładne słowo, to *she was too good for me*, mały ale bardzo misternie i prawdziwie naznaczony tryumf macierzyńskiego uczucia, że natura nawet tak gruba i po prostu podła, w tem jednym uczuciu wznosi się nad swój zwykły bardzo niski poziom.

Opowiadanie o *królowej Mab* byłoby bardzo dobre, gdyby nie użyte o niej jedno nie każdemu zrozumiałe wyrażenie, że „*babi wieszczkom.*” Ma to znaczyć, że pielęgnuje samiczki elfów w połogu. Ależ naprzód elf nie był nigdy wieszczem ani jego żona wieszczką, a powtórę trzeba się dobrze namęczyć, zanim człowiek wreszcie zgadnie, że owe *babi* to jest trzecia osoba liczby pojedynczej czasu teraźniejszego od mało znanego i tylko w języku ludowym używanego czasownika *babić*.

Pierwsze spotkanie Romea z Julią na balu, ten bardzo ładny komplement którym on drżący a przecież bardzo śmiały, przeprasza, jeżeli dotknięciem znieważył jej rękę i ślad tego świętokradztwa chce zatrzeć ustami, i cała istotnie zbyt przysypana dowcipami a przeto zawiła rozmowa, w przekładzie nie stała się zrozumialszą, choć się stała cięższą. Scena w ogrodzie.... początku jej, zdaniem naszym, tłumacze nie powinni być może po swojemu przekładać, tylko przez uszanowanie

dla Mickiewicza przyjąć raz na zawsze jego przekład, a jak w tym razie byłoby się to nawet przydało, bo tym sposobem nie byłoby się znalazło to „liczko,” które tak dobrze a tak niezgrabnie rymuje z „rękawiczką.” Scena w ogrodzie nie zasługuje niby na żadne zarzuty, a przecież nie jest taka jakby się chciało, czegoś jej brak „der Spiritus ist entflohen.” —

Walka Romea i Mercutia na dowcipy, równie jak następująca rozmowa Romea z mamką, niezbyt szczęśliwie wypadły. W tej ostatniej naprzykład Romeo każe Julii oznajmić, że jej daje *rendez-vous!* Po co to nieszczęsne rendez-vous, kiedy u Szekspira on na tem miejscu mówi tylko „commend me tho thy lady” — poleć mnie swojej Pani. Za to niecierpliwość Julii, kiedy czeka na powrót mamki i niecierpliwiące tej odpowiedzi, wyglądają w przekładzie doskonale, psuje je tylko znowu jedno słowo, ostatnie słowo Julii „*Adieu złota nianiu.*”

W akcie trzecim scena pojedynku, scena Julii kiedy się dowiedziała o śmierci Tybalta i wygnaniu Romea, są bez zarzutu. W scenie Romea z Lorenzem jest ten niepotrzebny „sentymentalny szaleniec,” o którym wspomnieliśmy wyżej, i również niepotrzebne nieużywane wyrażenie „*fochasz się,*” kiedy inne używane, naprzykład *zżymasz się* albo *rzucasz się* byłoby zupełnie wystarczyło. Monolog, w którym Julia wzywa nocy, zeszepecony jest bardzo wierszem, w którym ona zamiast jej wołać aby przyszła jak stateczna i łagodna matrona, w poważnym stroju, cała w czerni („*sober-suited matron all in black*”) każe jej przejeżdżać „*w ciemnej twej karocy!*” Oczywiście, gdzieś tam wyżej stało: *nocy*, a rym potrzebował tej niezgrabnej karocy. Za to w tym samym monologu tłumacz miał wielką zasługę; kiedy Julia chce, żeby Romeo po najdłuższym życiu zamieniony w gwiazdy świecił na firmamencie, prosi ona w oryginale nocy, aby go na drobne gwiazdeczki „*pokrajala*” (cut him). Ten kochanek posiekany na kawałki, te kawałki ciała przemienione na gwiazdy, to z wszelką rewerencyą dla Szekspira dość wyszukane i niesmaczne, i pan Paszkowski dobrze zrobił, kiedy przynajmniej tego krajania i siekania unikając, napisał: „*rozsyp go w gwiazdki.*”

Scena pożegnania podobna zupełnie do sceny w ogrodzie: żadnych większych zarzutów, brak tego uroku jaki jest w oryginale, i parę drobnych usterków, jak naprzykład, że Julia nazywa Romea „*miłutkim*,” albo że mówi „*słowik to a nie skowronek się zrywa*,” kiedy mogła była powiedzieć „*śpiewa*,” albo że Romeo obiecuje iż kiedyś

„wszystkie cierpienia nasze *kwiatem tkaną  
kanwą* do słodkich rozmów nam się staną.“

W akcie czwartym i w piątym nie mielibyśmy nic do zarzucenia, owszem wiele do pochwalenia, gdyby nie jedna rzecz, jedna ale nieszczęściem bardzo rażąca, i to jak na finał, na bukiet fajerwerku, w najostatniejszym słowie Julii. Kiedy przebudzona dowiaduje się co zaszło, kiedy słyszy głosy i kroki i chcąc uprzędzić przyście ludzi, chwyta za sztylet otrutego Romea, Julia mówi:

„Idą; czas kończyć! Zbawczy puginał  
„Tu twoja pochwa. (przebija się).

Tkwij w tym *futerał*!!

W oryginale wprawdzie pochwa jest. Julia mówi dosłownie: „Szczęsny (w znaczeniu błogosławiony) sztylecte, tu twoja pochwa — w niej „rdzewiej i daj mi umrzeć.“ Ale ten w przekładzie po pochwie jeszcze dodany *futerał* i to w najtragiczniejszej chwili, wygląda nie patetycznie ale komicznie. Wyobraźmy sobie aktorkę, która w najwyższym podniesieniu uczucia i w ostatniem tchnieniu piersi, ma wymówić słowo „*futerał*“ i tem słowem wywołać efekt tragiczny! Nieszczęśliwa Julia musi skonać wśród stłumionego śmiechu widzów, któremu albo sama musi wtórować albo się rozplakać z żalu, że jeden z najpiękniejszych efektów jej roli i jeszcze ostatni, zepsuto jej tym tonem tak niesłychanie fałszywym. Jest to może największy grzech uczynkowy tłumacza w tej sztuce. Grzech opuszczenia jest stalszy, trudniejszy do naprawienia i zapewne cięższy: jest nim ten brak poetycznego polotu, stylu, i wrażenia, o którym mówiliśmy wyżej. Nie jest to brak zupełny, ale tylko stopień nie dość wysoki. I dlatego, pomimo że nie jest takim jakby się pragnęło, przekład ten jest wy-

starczającym, jest dobrym. Nie brak w nim zaś scen i ustępów zupełnie i bardzo dobrych. Do najlepszych należy monolog Julii w czwartym akcie, który w tłumaczeniu pana Paszkowskiego wydaje nam się i bliższym oryginału i mniej wyszukany, naturalniejszym, a przez to poetyczniejszym, niżeli w sławnem tłumaczeniu Schlegla.

Dobranoc! Bóg wie, kiedy się zobaczymy,  
 Zimny dreszcz trwogi na wskrós mię przejmuję,  
 I jakby mrozi we mnie ciepło życia.  
 Zawolałam na nie, by ochłonać nieco:  
 Nianiu! I pocóż tu ona? Straszliwy  
 Ten czyn wymaga właśnie samotności.  
 Ha! pójdź flakonie!  
 Gdyby jednakże ten płyn nie skutkował?  
 Miałabym gwałtem z hrabią być złączona?  
 Nie, nie; ucieczka w tém: leż tu w odwodzie.

*(Kładzie na stole sztylet).*

A gdyby też to miała być trucizna,  
 Którą mi ksiądz ten zrzecnie śmierć chce zadać,  
 By ujść zarzutu, że dał ślub kobiecie,  
 Którą już pierwej zaślubił z kim innym?  
 Toby być mogło; ale nie, tak nie jest,  
 Bo jego świętość jest wypróbowana,  
 I nawet myśli tej nie chce przypuszczać.  
 Lecz gdybym w grobie się ocknęła pierwej,  
 Nim mię Romeo przyjdzie oswobodzić?  
 To byłoby okropnie!  
 Nie udusiłabym się wśród tych sklepień,  
 Gdzie nigdy zdrowe nie wnika powietrze,  
 I nie umarłabym wprzód, nim Romeo  
 Przyjdzie na pomoc? A choćbym i żyła,  
 Czyliżby straszny wpływ nocy i śmierci,  
 Którą dokoła będę otoczona,  
 Obok wrażenia, jakie sprawić musi  
 Samaż miejscowość tego sklepionego  
 Starożytnego lochu, w którym kości  
 Zmarłych mych przodków od lat niepamiętnych

Nagromadzone leżą; kędy świeżo  
 Złożony Tybalt gnije pod całunem;  
 I kędy nocą, o pewnych godzinach,  
 Duchy, jak mówią, odbywają schadzki;  
 Z kośćmi mych przodków? nie poszła się pieścić  
 Z trupem Tybalta? i w tem rozstrojeniu  
 Nie rozbiłażbym sobie rozpaczliwie  
 Głowy piszczelą którego z pradziadów,  
 Jak pałą? Patrzcie! patrzcie; zdaje mi się,  
 Że duch Tybalta widzę ścigający  
 Romea za to, że go wygnał z ciała.  
 Niestety! czyliby prawdopodobnie  
 To wszystko, gdybym wcześniej się ocknęła —  
 A potem zapach trupi, krzyk podobny  
 Do tego, jaki wydaje ów korzeń  
 Ziela pokrzyku, gdy się go wyrzywa:  
 Krzyk wprawiający ludzi w obłąkanie, —  
 Czyliby wszystko to, w razie ocknienia,  
 Nie pomięszalo mi zmysłów? Czylibym  
 Po szalonymu nie igrała wtedy.  
 Stój! stój Tybalcie!

*(Przytyka flakon do ust).*

Do ciebie, mój luby,

Spełniam ten toast zbawienia lub zguby.

Następuje najdoskonalszy z dramatów Szekspira najmi-  
 sterniej zbudowany, najbardziej wykończony, *Othello*. Jeżeli  
 krytyka całego świata bije czołem przed niezrównanem sto-  
 pniowaniem efektów tragicznych w *Królu Edypie* Sofoklesa,  
 przed tem powolnem a tak naprężającym uwagę i uczucie od-  
 chylaniem zasłony ze strasznej tajemnicy, to hołd równy skła-  
 dać ona winna równej doskonałości w *Othellu*, temu stopnio-  
 wemu wzrostowi zazdrości, od pierwszego ukąszenia żmii, od  
 pierwszych podejrzeń rzuconych mu w duszę przez zdrajcę,  
 przez cały ten zbieg przypadkowych okoliczności i ułożonych  
 podstępów, aż do wściekłości, szału, i zbrodni. Nigdy Szek-  
 spir tak się nie ograniczył, nigdy się tak nie zamknął w je-  
 dnej jasno określonej sytuacji, i nigdy też żadnej tak niero-

zwinął i nie wyczerpał: nigdy może nie wyprowadził na scenę tak mało ludzkich postaci, i nigdy też może tak ich nie wycieniował i nie wykończył. A jeżeli *Romea* z przykrością musieliśmy uważać za jeden ze słabszych przekładów pana Pa-szkowskiego, to tym razem z głośnem uznaniem, i ze szczerą radością spieszymy oznajmić, że to dzieło artystycznie od *Romea* niewątpliwie doskonalsze, przetłómaczył w sposób godny wielkiego wzoru, i znowu najlepiej może, najświetniej ze wszystkich jakie tłómaczył.

Są małe, drobne usterki, które wyliczamy tylko z obowiązku, przez sumienność za daleko może posuniętą. *Desdemona* mówi gdzieś (Akt I. scena III), że nie może zostać w Wenecyi „nakształt „wegetującej w pokoju monady,„ jak żeby była czytała Leibnitza, kiedy w oryginale mówi tylko że nie chce zostać w pokoju jak mól, kiedy *Othello* pójdzie na wojnę. Gdzieindziej znowu ktoś nazwany jest „pupką,“ *Othello* „krwawym capem i bałwanem“ kiedy w oryginale *Emilia* nazywa go „*morderous coxcomb* i *fool*,“ co brzmi mniej trywialnie i rubasznie. Wreszcie, wolelibyśmy może żeby imie *Jago* odmienianem było po prostu, bez wtrącania *n*, ale przemawia za tem przykład *Hugonów*, *Ottonów*, i innych imion zakończonych na *o*, więc nie śmiemy się ze swoim życzeniem odzywać. Ważniejsze jest to, że w wielkiej scenie trzeciego aktu tłómacz znacznie łagodzi i obwija w bawełnę wyrażenia *Othella*, ale są one tak nieprzyzwoite, że choć lepiej było niezmienić ich w przekładzie, to w przedstawieniu scenicznym zawsze musiały by być choć cokolwiek zmodyfikowane. Trudniej odgadnąć dla czego ustęp ten, w oryginale napisany prozą, tłómacz przerobił na wiersz. Ale cóż znaczą takie drobiazgi w porównaniu z tem że sztuka cała czyta się nie tylko gładko i dobrze, nie tylko nie utknie się nigdzie na niczem nieprzyjemnem, niesmacznem, rażącym, ale że od początku do końca, przez wszystkie a tak odmienne tak ciągle nowe tony uczucia, miłość, rzewność, szczęście, gorycz, żal, szal, wściekłość, litość, rozpacz, szyderstwo, cynizm, swobodna obojętność, jęk cierpiącego anioła i ryk doprowadzonego do wściekłości tygrysa, przez wszystko to tłómacz przechodzi zwyczajko i wtóruje pocie tak że niema między nimi rozstępu ani rozdźwięku, że

zawsze utrafi w ton potrzebny, wyda i utrzyma go w potrzebnej mierze namiętności, żalu, lub rzewności. Rozkosz to prawdziwa czytać te wspaniałe sceny Othella, to jego opowiadanie o początkach miłości z Desdemoną, albo ich spotkanie na Cyprze, albo te nieustające rozmowy z Jagiem, w których biedny murzyn brany jest na tortury, albo te skargi biednej Desdemony, która nie wie czego od niej chcą i dla czego ją dręczą, albo wreszcie scenę śmierci jej i jego, po polsku, a w dobrym, blizkim oryginału, polskim wierszu i stylu.

Nie wiemy doprawdy co wybrać żeby czytelnikowi dać wyobrażenie o zaletach tego przekładu. Mowa Othella, czy w pierwszych aktach kiedy pełnym, silnym a spokojnym tonem brzmi w niej prosta a wielka czułość męzkiego serca, prawość i dzielność żołnierza, czy dalej kiedy się miota w torturach i konwulsjach namiętności, czy kiedy przez zazdrość i wściekłość odzywa się miłość; mowa Jaga czy kiedy szorstka i cyniczna czy złowroga a cicha jak syk węża; mowa Desdemony czy jeszcze spokojnej czy już nieszczęśliwej, czy umierającej — wszystko jest jak być powinno, wszystko się prosi o przytoczenie. Ale że wszystkiego przytoczyć nie podobna, więc choć niektóre przykłady. Oto opowiadanie Othella z trzeciej sceny pierwszego aktu.

Jej ojciec lubił mnie; często, bywało,  
 W dom mnie zapraszał, badał mnie o dzieje  
 Mojego życia w tych a w tych epokach;  
 O bitwy, szturmy, przebyte koleje.  
 Opowiadał mu one, począwszy  
 Od lat chłopięcych, aż do owej chwili,  
 W której mi one kazał opowiadać;  
 Prawiłem mu o ciężkich moich przejściach,  
 Strasznych przygodach na morzu i lądzie;  
 Jakem to o włos ledwie się wydobył  
 Z śmiercią zięjących bresz; jak mnie wróg pojmał  
 I sprzedał w jassy; jakem z tej niewoli  
 Wyswobodzony tułał się po świecie;  
 Przyczem zdarzało mi się wzmiakę czynić  
 O dzikich stepach, szerokich jaskiniach.  
 O rafach, skalach, niebotycznych górach,



O ludożercach i o samojedach,  
 Co się żrą wzajem, albo też o ludziach,  
 Co mają głowę niżej ramion. Rada  
 Słuchała tego piękna Desdemona;  
 Jeśli ją jaki domowy interes  
 Znał do wyjścia, jak mogła najprędzej  
 Wracała znowu i łakomem uchem  
 Chwytała moje słowa. Co spostrzegłszy,  
 Razu jednego, w stosowną godzinę,  
 Doprowadziłem ją do wynurzenia  
 Serdecznej prośby, abym jej opisał  
 Cały ciąg mojej tułaczkiej pielgrzymki,  
 Którą dotychczas słyszała częściowo  
 I niedokładnie. Zgodziłem się na to  
 I nieraz z oczu jej łzy wycisnąłem,  
 Mówiąc o różnych żalonych wypadkach  
 Mojej młodości. Gdym skończył mą powieść,  
 Obdarzyła mnie hojnie westchnieniami  
 I rzekła: — dziwnie to brzmiało, w istocie,  
 Nadzwyczaj dziwnie; lubo, dziwnie lubo —  
 Że lepiej było jej tego nie słyszeć;  
 A jednak, jednak chciałaby się była  
 Urodzić takim mężczyzną, i czule  
 Podziękowała mi i oświadczyła,  
 Że jeżeli kiedy kto z moich przyjaciół  
 Kochać ją będzie i pozyskać zechce,  
 Niechby się tylko odemnie nauczył  
 Tego opisu, a cel go nie minie.  
 Taką skazówkę mając, przemówiłem.  
 Ona mnie pokochała za przebyte  
 Niebezpieczeństwa, a jam ją pokochał  
 Za okazane nad niemi współczucie.  
 Takichto zakłęk użyłem nie innych.  
 Otóż i ona, niech sama zaświadczy.

Przywitanie na Cyprze:

O mój Otello!

OTELLO.

Zdumienie moje, zem cię tu już zastał.

Równa się mojej radości. O, drogi

Zachwycający skarbie duszy mojej!  
 Gdyby po każdej burzy miała taka  
 Cisza nastawać, niech szaleją wichry,  
 Póki uspięnej śmierci nie przebudzą;  
 Niech się na góry fal pnie łódź wędrowna  
 Aż po sam Olimp i w głąb' spada nazad  
 Aż po kraj piekiel! Gdyby trzeba było  
 Umrzeć natychmiast, skonanie w tej chwili  
 Błogosławieństwem by mi się wydało,  
 Bo rozkosz mojej duszy tak jest wielką,  
 Że się obawiam, czy druga podobna  
 We mgle przyszłości jest mi zachowaną.

DESDEMONA.

Niechże Bóg broni, aby nasza miłość  
 I nasze szczęście nie miało się owszem  
 Z liczbą dni zwiększać!

OTELLO.

Święte twe zyczenie!  
 Nie mogę zmieścić mej radości w słowach;  
 Oby w harmonii serce naszych nie zaszła  
 Inna niezgodność jak obecnie.

A teraz ta scena kiedy Desdemona idzie spać:

DESDEMONA.

U mej matki była  
 Sługa: Barbara było jej na imię:  
 Miała kochanka, a ten był okrutny,  
 Bo ją porzucił. Śpiewywała sobie  
 Piosnkę o wierzbie: była to pieśń stara,  
 Ale stosowna do jej położenia.  
 Zmarła nucając ją. Pieśń ta dziś w wieczór  
 Wciąż mi brzmi w uszach, i gwałt sobie czynię,  
 Abym tak samo nie zwiesiła głowy  
 I nie śpiewała jak biedna Barbara.  
 Proszę cię, spiesz się.

EMILIA.

Mamże pani przynieść  
 Nocne ubranie?

DESDEMONA.

Nie, rozbierz mnie tylko.  
Ten Ludowiko jest wcale przystojny.

EMILIA.

Piękny mężczyzna.

DESDEMONA.

I miły w rozmowie.

EMILIA.

Znam pewną damę w Wenecyi, co chętnie  
Bosoby poszła do Jerozolimy,  
Za jedno tknienie jego wargi dolnej.

DESDEMONA (*śpiewa*).

Pod wierzbą płaczącą dziewczyna lzy roni,

I śpiewa: wierzbo! wierzbo!

W dół główkę spuściła, skroń wsparła na dłoni,

I śpiewa: wierzbo! wierzbo!

Zdrój mrużąc opodal powtarza jej jękom;

O wierzbo! wierzbo! wierzbo!

Od łez jej gorących kamienie aż miękna;

— Złóż to na boku.

O wierzbo! wierzbo! wierzbo!

— Proszę cię, śpiesz się, on wkrótce powróci.

— Z gałązek ja wierzby splecę sobie wianek,

Nie gańcie mu tego, przyjmuję mój los.

— Nie, to przypada w innej strofie. Słyszysz,

Ktoś zakolał do drzwi.

EMILIA.

To wiatr, pani.

DESDEMONA.

Nazwałam go zmiennym, a on mi rzekł: ach!

Płacz wierzbo! wierzbo! wierzbo!

Niejeden ci przecie zastąpi mnie gach.

Idź już, dobranoc. Coś mnie oczy swędzą:

Nie zapowiadaż to łez?

I wreszcie ostatnie słowa Otella:

Parę słów tylko. Oddałem Wenecyi

Pewne przysługi: są one wiadome;

Nie mówmy o tem. W doniesieniu, które  
 O tych nieszczęsnych sprawach prześlesz, panie,  
 Wystaw mię, proszę, takim, jakim jestem;  
 Nie ujmij, ani nie dodaj czego.

Przyjdzie ci przeto mówić o człowieku,  
 Co nieroztropnie ale bardzo kochał:  
 Co nie był skory do podejrzeń, ale  
 Raz je powziąwszy, nie był siebie panem;  
 Którego ręka na wzór indyjskiego  
 Prostego Parji, odrzuciła perłę,  
 Więcej niż całe jego plemię warta;  
 Którego oczy dotąd zawsze suche,  
 Ronią lzy teraz, jak arabskie drzewa  
 Swoją balsamiczny sok. Napisz to wszystko:  
 A w końcu dodaj, że gdy raz w Alepo  
 Zuchwały Turczyn bił Wenecyanina  
 I bluźnił państwu waszemu, jam tego  
 Psa rzezanego uchwycił za gardło  
 I pierś mu przeszył — tak.

*Król Lear; Macbeth, Hamlet, Koryolan i Juliusz Cezar*  
 są także tłumaczenia pana Paszkowskiego.

Nie chcemy za każdym razem wywodzić sporu o pisownię, byłoby tego za wiele, nie możemy przecież nie wspomnieć choćby jednym słowem, że *król Lear* pisze się w tem wydaniu z polską: *Lir*. Czytelnik zna już nasze pod tym względem zdanie, wstrzymujemy się zatem od uwag: owszem przyznamy chętnie, że z dwojga złego wolimy już tego *Lira* przez krótkie *i*, aniżeli to *y*, przez które pan Koźmian w pierwszym tomie swoich przekładów usiłował oddać brzmienie angielskiego *ea*, a któreto *y* ma w sobie ten błąd, że nie jest długie jak *ea*, a jest grube. *I* jest w wymawianiu krótkie, zatem nie dobre, ale przynajmniej nie jest w brzmieniu grube, zatem lepsze niż *y*, podobniejsze do angielskiego brzmienia *ea*.

Co się zaś tyczy rzeczy ważniejszej od nazwiska Leara, to jest jego przekładu, to w nim znaleźliśmy usterków więcej niż w *Othellu*, a mniej daleko niż w *Romeu*. Żeby je wskazać po porządku, powiedzmy, że w pierwszym akcie scena

króla z trzema córkami, przekleństwo Kordelii, wygnanie Kenty, rozmowa Edmunda z ojcem i z bratem, mogłyby może być przetłómaczone piękniej, ale tak jak są, są dobrze i nie podlegają zarzutom, przynajmniej ważniejszym zarzutom. Dalej dopiero trafiają się miejsca, które ze względu na styl a czasem nawet na polszczyznę potrzebowwałyby poprawy. Dla czego naprzykład Goneril mówiąc o dziwacznych pomysłach i zachęciach starego ojca nazywa je „*funebryami*“? Co znaczy to słowo, które nie jest ani polskiem, ani francuskim, ani niemieckim, ani angielskim, ani (jeżeli się nie mylimy) włoskim? którego niektórzy prawda używają w mowie potocznej, ale które przez to uprawnionem się nie stało a niesmacznem być nie przestało? Gorzej zaś jest, że w ustępie już wysoko patetycznym i wymagającym stylu któryby mógł zrobić wrażenie poetyczne, Goneril się skarży, że rycerze z orszaku króla *bonują* sobie. Wyraz ten, jeżeli jest czemś w polskim języku, to jest czemś trywialnem, ale nie dosadnem i energicznem. Nie lubimy także tego *fidrygansa*, którym Kent nazywa Oswalda. Czy tłumacz pomyślawszy trochę, nie byłby mógł znaleźć wyrażen innych, i bardziej polskich, i mających znaczenie powszechnie znane, a nie jakieś dowolnie w niektórych miejscach lub kółkach do nich przywiązane? Albo znowu dla czego Kent wypędzając Oswalda, mówi do niego „*allons, marsz*“, kiedy w oryginale żadnych słów nieangielskich nie ma? Król sam mówiąc poufale do swego Błazna, nazywa go „*sercem, duszą*“, nawet *rybeńką* (jak żeby był ojcem księcia Panie Kochanku), kiedy w oryginale jest tylko *lad* albo *boy*. Czy ów *sea monster*, do którego Lear przyrównywa swoją wyrodną córkę, był istotnie w myśli Szekspira *hipopotamem*, mniejsza o to. Ważniejszem wydaje nam się to, że przekleństwo rzucone na nią, nie ma w przekładzie tej straszliwej, przerażającej mocy, która dreszczem przejmuje w oryginale.

Sluchaj, naturo, ukochane bóstwo,  
 Sluchaj wezwania mego! Odmień zamiar,  
 Jeżeliś chciała potwór ten obdarzyć  
 Imieniem matki! uczyn ją nieplodną!  
 Zwarz w niej, wyjąłów organa rodzajne!  
 Niech jej zepsuta krew nie wyda nigdy

Dziecięcia, coby chlubę jej przyniosło!  
 Jeśli zaś tak jest już postanowionem,  
 Że jej udziałem ma być macierzyństwo,  
 Niech jej płód będzie zlewkiem wszelkiej złości  
 I dokuczliwem dla niej mąk narzędziem!  
 Niechaj wryje zmarszczki na jej czole,  
 Wyciskanemi bezustanku łzami,  
 Niech jej zbruduje lica! za jej trudy,  
 Za odebrane od niej dobrodziejstwa;  
 Niech jej zapłaci śmiechem i pogardą.  
 By mogła nezuć, o ile dotkliwiej,  
 Niż ukąszenie zjadliwego gadu,  
 Boli niewdzięczność dziecka! — Precz ztąd! precz ztąd!

Dwa ostatnie wiersze kończące ten akt:  
 „*she that is a maid now and laughs at my departure*“  
 „*shall not be a maid long unless things be cut shorter*“  
 opuszczone zupełnie z powodu, którego domyśleć się nie możemy. Z tym wyjątkiem rola Błazna i jego śpiewki i przypowieści, tak trudne do tłumaczenia, udały się dobrze. Jedna tylko po polsku brzmi wprawdzie ładnie, ale zbyt po polsku i odstępuje od oryginału.

Taka córka gorsza Turka  
 Nabawiłaby mnie sznurka  
 Pomimo mego kapturka,  
 A więc błazen daje nurka.

Pan Koźmian jest nierównie wierniejszym kiedy pisze:

Liszka gdy się złapie która  
 A i taka córa  
 Będą wisieć, byłem sznura  
 Dostał za mój czub z kaptura  
 I tak błazen czmyha. Hura!

Dalej, w akcie drugim i w następnych także nic ważniejszego do zarzucenia, same usterki drobne, usterki w stylu, w wyrażeniach, drobne, bardzo łatwe do uniknięcia lub do poprawienia, ale w proporcji do swojej małości niezmiernie szkodliwe, bo brzmią źle dla polskiego ucha, obniżają ton i prze-

szkodzą poetycznemu wrażeniu. Że w jednym miejscu *taylor* przetłumaczone jest przez *szewc*, mniejsza o to, choć trudno zrozumieć dla czego ta zmiana. Ale kiedy Kent (którego scena z Oswaldem i zakucie w dyby przetłumaczone są zresztą doskonale), nazywa *anormalnym* stan rzeczy, na który patrzy, to gorsze, bo wyraz tak świeży i tak prozaiczny nie przystoi ani czasom, których koloryt w przybliżeniu przecież zachować należy, ani powadze, prostocie i wzniosłości tragedyi.

Scena Leara z córkami udała się ogółem dobrze, a niektóre jej ustępy są istotnie bardzo wymowne i energiczne, tylko znowu takie małe rzeczy rażą tem nieprzyjemniej, im chętniej i szczerzej podziwiałoby się ustęp. Naprzykład kiedy Lear zarzeka się, że nie wróci do córki, która się z nim źle obeszła, pyta z ironią czy ma do niej

„Pójsz i z pokorą do niej się odezwać:  
 „Kochana córko! przyznaję, żem stary  
 „Starość nie radość.

Aż dotąd dobrze, ale ostatni wiersz psuje to dobre wrażenie:

„Na kolanach błagam  
 „Abyś mi dała karm, odzież i *schronę*“.

Dla czego ta karm, a zwłaszcza ta nigdy nigdzie niewidziana *ad hoc* wymyślona *schrona*? Czemu nie tłumaczyć wyrazami najprostszymi, najnaturalniejszymi, które zawsze są i znaczeniem najbliższe i tragedyi najgodniejsze? Nie dla rymu, bo go tu nie ma; nie dla liczby zgłosek lub brzmienia, bo inne wyrazy byłyby dały te same warunki wiersza. I gdyby tłumacz zamiast kuć nowe wyrazy, zrozumiałe prawda, ale nieutarte i niezgrabne, był powiedział:

„Abyś mi dała dach, odzież i strawę“  
 byłby myśl oryginału oddał równie wiernie, a w lepszym, piękniejszym, polskim języku i stylu.

Ostatnie słowa Leara do córek są pięknie przetłumaczone:

O, nie rozumuj o ścisłej potrzebie.  
 Ostatni żebrak ma jeszcze w swej nędzy

Coś zbytkownego. Nie dawaj nikomu  
 Więcej, niż tego natura wymaga.  
 Życie człowieka takie jak bydłęce,  
 Tyś pani; strojnie chodzisz; czyż jedynie  
 Dla tego strojnie chodzisz, że strój grzeje?  
 Do utrzymania życia czyż potrzeba  
 Tych strojów, które ciepła dać nie mogą?  
 O, co się tyczy prawdziwej potrzeby,  
 Bogowie, dajcie mi cierpliwość! tej ja  
 Przed wszystkim innym potrzebuję. Patrzcie,  
 Oto tu stoi biedny starzec, wiekiem  
 I cierpieniami równie przygnieciony;  
 Dwakroć nieszczęsny. Jeśli to wy serca  
 Tych córek przeciw ojcu podniecacie,  
 Nie chcecie, abym to łagodnie znosił,  
 Słusznym zapalcie mię gniewem; nie dajcie  
 Wodnistym kroplom, tej niewieściej broni,  
 Mezkich lic moich kazić. Nie, potwory,  
 Wywrę ja na was zemstę taką, taką,  
 Że się świat cały — zrobię coś takiego,  
 Że — nie wiem jeszcze co: będzie to jednak  
 Coś okropnego, straszego. Myślicie,  
 Że płakać będę, nie, nie będę płakał:  
 Mam wprawdzie nadmiar powodów do płaczu,  
 Ale to serce zdruzgoce się prędzej  
 Na milionowe części, nim zapłacę.  
 O, głupiec, bliski jestem oszalenia.

Ale wyżej cokolwiek *those wicked creatures*, przetłómaczone są przez „*tak szpetne monstra*“, ani wiernie, ani pięknie. A co ważniejsza, słowo jedno z najbardziej patetycznych i efektowych, jedno z miejsc klasycznych w Learze i w całym teatrze Szekspira, zatarte jest w tłumaczeniu, nie dość podkreślone, nie dość uwidocznione. Kiedy złe córki żądają królowi tego, co sobie na utrzymanie wyznaczył i wmawiają w niego, że nie potrzebuje stu rycerzy do swojej usługi, dość mu pięćdziesięciu, dwudziestu pięciu, dziesięciu, Lear odpowiada na to w najkrótszy, najwymowniejszy, rozdzierający sposób, *I gave you all*. Odpowiedź ta zawierająca ogrom poró-



wnań, uwag i cierpień, żeby zrobiła całe wrażenie, jakie zrobić może, potrzebuje przycisku na słowie *ja*, bo tylko przez to uwydatni się różnica między tem co zrobił ojciec dla dzieci, a co one zrobiły jemu. — Pan Koźmian pisze: „*Jam wam dał wszystko*“ i tylko w ten sposób miejsce to może być dobrze oddanem po polsku. — W przekładzie pana Paszkowskiego: „*Dalem wam wszystko*“, nie ma ani tego przycisku ani tego wyraźnego porównania, nie zwraca uwagi, i trzeba dopiero szukać, przypominać sobie, do czego się te słowa odnoszą i co znaczą. — W ogóle do tych treściwych a brzemiennych myślą słów i uwag, do tych miejsc klasycznych, których w *Learze* jest kilka, tłumacz nie miał szczęśliwej ręki. — *Take physic pomp* jest przydłużone, osłabione przymiotnikiem, ale można się jeszcze zgodzić na to „*bierz lekarstwo królewski zbytku*“. Ale sławne *the thing itself*, co Niemcy tak wybornie oddają przez *das Ding an sich*, po polsku jakoś udać się nie chce. — Pan Koźmian zapewne najlepiej jeszcze wychodzi z tej trudności, kiedy pisze: „*Tyś jest istota sama*, choć ta *istota* ma pewien zakrój filozoficzny, definicyjny, którego należało może unikać. Ale pan Paszkowski naprzód i nie wiernie i nie najlepiej po polsku tłumaczy frazes poprzedni „*three of us are sophisticated*“, *my trzej jesteśmy zamalgowani (!) on jest czystym metalem*: a potem tę odrębną, samoistną refleksyą *thou art the thing itself*, opuszcza zupełnie, i tylko w następnym zdaniu zachowuje jakiś jej ślad, kiedy *unaccommodated man* tłumaczy przez *człowiek właściwy niczem więcej nie jest, jak takim biednym nagiem zwierzęciem*. *I have one part in my heart that is sorry yet for thee*, co pan Koźmian oddaje zdaniem naszym niedostatecznie przez *mam cząstkę w sercu co cierpi nad tobą*, a pana Paszkowskiego bliższem jest oryginału, bo wyraźniej daje do zrozumienia, że w strzaskanem sercu króla jeszcze jedna tylko część pozostała całą.

Jeszcze mi cząstka serca pozostała

I ta boleje nad tobą.

choć i tu jeszcze czuć brak określenia *jedna*, które w tem miejscu bardzo jest potrzebne. Najgorzej wypadło sławne *every*

*inch a king*, które brzmi prawie komicznie „*król z tyłu i z przodu*“.

Akt trzeci, najtrudniejszy może ze wszystkich, i przez patetyczność posuniętą do najdalszych granic, i przez dziwaczne mowy Edgara udającego obłąkanie, i wreszcie przez smutne ironiczne a nie jasne przypowieści i śpiewki Błazna, ogółem wzięwszy przełożony jest bardzo dobrze. Wolelibyśmy zapewne żeby buda w której chroni się *biedny Tomek* nazwana była po prostu budą, a nie *schroną* lub *klétką*, żeby w śpiewce Błazna która w całości brzmi doskonale, *cod piece* nie było przetłómaczone przez *serce*, żeby *holy water* nie było się zamieniło w *jałowcówkę*, ale z małemi wyjątkami sceny te najwspanialsze z całego dramatu udały się tłumaczowi dobrze. Sądzimy że czytelnik rad będzie własnemi oczyma porównać różne przekłady polskie niektórych ustępów:

Oto na przykład początek drugiej sceny IIIgo aktu u pana Paszkowskiego:

KRÓL LIR.

Dmijcie wichrzyska, aż wam miechy pękną!  
 Dmijcie, wściekajcie się! Plujcie powodzią  
 Wy, katarakty, i wy, uragany,  
 Aż zatopicie wieże po szczyt kopuł!  
 Wy, siarką tehnące, jak myśl chyże błyski,  
 Zwiastuny dęby druzgocących beltów,  
 Osmalcie biały mój włos! a ty, gromie  
 Wszystkoniszczący, splaszcz twardy krąg świata,  
 Zgnieć wszelkie kształty przyrodzenia, zniwecz  
 Wszelkie zarody niewdzięcznej ludzkości!

BŁAZEN.

O, wujaszku, jałowcówka we dworze lepsza niż deszczówka na dworze. Kochany wujaszku, wejdź do izby i proś córek o błogosławieństwo: jestto jedna z tych nocy, co ani nad mędrcom, ani nad głupcem nie mają litości.

KRÓL LIR.

Grzmijcie pioruny! lej dżdzu! pryskaj ogniu!  
 Deszcz, wiatr, grom, ogień, to nie moje córki.

Ja was, żywioly, nie winię o srogość:  
 Nie wam nie dałem, nie zwałem was dziećmi;  
 Wy obowiązków względem mnie nie macie:  
 Ciągnijcie dalej swe straszne igrzyska.  
 Oto tu stoje, jako wasz niewolnik,  
 Ja, starzec biedny, słaby i wzgardzony;  
 A przecież wręcz was mienię służalcami,  
 Bo pomagając dwom wyrodnym córkom  
 Zastępy swoje z górnych sfer wiedzione,  
 Zwracacie przeciw takiej jak ta głowie,  
 Starej i siwej. O! o! to niegodnie!

Gdyby nie *wichrzyska*, nie *miechy*, i nie te cokolwiek niezrozumiałe „*zwiadstuny dęby druzgocących „beltów“*“, byłoby zupełnie pięknie.

A teraz to samo w przekładzie pana Koźmiana:

LYR.

Dmij aż pysk przerwiesz, dmij, wściekaj się, wicherze!  
 Wy trąby wodne, orkany pękajcie,  
 Aż topiąc wieże pochłoniecie szczyty!  
 Wy, wy siarczyste, ręce jak myśl, ogień,  
 Butne przesłańce dębołomnych gromów,  
 Siwą mą głowę osmalcie! Ty groźny  
 Piorunie, zwięzłą splaszcz okrągłość świata,  
 Zniszcz kształty ziemi, rozmieć zaród wszelki,  
 Z którego człowiek niewdzięczny powstaje!

BŁAZEN.

O wujku, święcona woda u drzwi suchego domku lepszą jest od tej deszczowej na dworze. Dobry wujku, wejdz, prosz twych córek o błogosławieństwo. Oto noc co niema litości ani nad mądrym ani nad głupim.

LYR.

Grzmij co się zmieści! pluj ogniu! lej deszczu!  
 Deszcz, wiatr, grom, ogień, nie są moje córki;  
 Ja was, żywioly, nie skarzę o srogość,  
 Ja wam państw nie dał, jam was nie zwał dziećmi,  
 Mnieście nie winny nic. Więc straszną rozkosz  
 Waszą wyrzycie, — tu stoje, wasz jeniec,

Nędzny, mdły, chory i wzgardzony starzec.  
 Lecz was podłemi zwę posługaczami,  
 Że z nienawiścią dwóch córek łączycie  
 Wysoko-rodne walki, przeciw głowie  
 Starej i siwej jak ta. To szkaradnie.

Dziwnie to powiedzieć, ale czy w tym jednym razie, w tym jedynym ustępie, Kefaliński nie miał jakiegoś szczęśliwego natchnienia, czy nie włożył w te słowa więcej rzewności, uczucia, smutku, siły, od późniejszych tłumaczy Leara:

LEAR.

Wyj, co siła! płyńcie, ognia z deszczem zdroje!  
 Deszcz, wiatr, ogień i grom nie są córki moje:  
 Was żywiły nie śmiem skarżyć o niewdzięczność,  
 Kraju wam nie dałem, dziećmi was nie zwałem,  
 Ni powinność macie słuchać mojej woli;  
 Więc wyrzycie na mnie straszną roskosz swoje,  
 Oto wasz niewolnik opuszczony stoje,  
 Starzec pogardzony, chory i w niedoli: —  
 Lecz podłemi sługi nazwać was wypadnie,  
 Bo z córkami dwiema złemi będąc w zмовie,  
 Broń zrodzoną w górze szlecie przeciw głowie  
 Starej, białej, jak ta. — O! o! to szkaradnie!

W czwartej scenie tego samego aktu wytknęlibyśmy ten deszcz który Leara *przemacza*, bo przemoczyć jest słowo w znaczeniu i w formach dokonane a zatem w niedokonanych czasach używać się nie powinno: także *zbatwanione morze*, i *bezstrzeszną biedę*, — scenę tę stanowczo wolimy o wiele w tłumaczeniu pana Koźmiana.

W czwartym akcie Goneril może zbyt trywialnie nazywa męża *capem*, ktoś inny dostaje przydomek *gnojka*, przebrany Edgar kiedy udaje wieśniaka może niepotrzebnie mówi z mazurem, może słowo *dyskrecya* (kiedy otwiera list Gonerili do Edmunda) nie jest zupełnie właściwe w jego ustach, za świeże, ale wszystko to usterki drobne, a jedynym większym jaki zwrócił naszą uwagę jest w tym akcie ów wyżej wspomniany, źle

przetłómaczony, klassyczny *król od stóp do głów* (every inch a king).

Jedno tylko jeszcze przy tym akcie zapytanie do wszystkich nowszych tłumaczy Leara. Dla czego tłumaczą sami to co Edgar mówi patrząc niby ze skały na morze? Ustęp ten jest przełożony tak pięknie, że piękniej nikt go już nie przełoży, jest każdemu znany, bo każdy czytał i pamięta *Kordyana*. Przepisać zatem i przytoczyć Słowackiego, byłoby ze wszech miar dobrze: bo byłoby i słusznem uznaniem dla wielkiego poety a niezrównanego tłumacza, i korzyścią dla przekładów. Czytelnik bowiem pamiętając ten ustęp z Słowackiego, musi porównywać z nim tekst który właśnie czyta, i zawsze odbierze z niego wrażenie słabsze niż z tamtego.

W akcie ostatnim, oddając wszelką sprawiedliwość innym scenom, musimy zganić w ostatniej niektóre wyrażenia niesmaczne, jak naprzykład „*wszechprzemiany w nicłość*“ albo *ani zipnie*, to ostatnie zwłaszcza niestosowne w ustach ojca próbującego czy córka jeszcze oddycha: dalej to że wspomnienie Leara o wiernym słudze, o Błaźnie, (and my poor fool is hang'd) opuszczone jest zupełnie, a wreszcie, że ostatnie cztery wiersze tragedyi, które w oryginale mówi księżę Albany, są i w znaczeniu cokolwiek zmienione, i włożone, nie możemy zgadnąć dla czego, w usta Edgara.

Od tego Leara wyższy jest znowu o wiele przekład Macbetha. Zbliżony nieco do przekładu Andr. Edw. Koźmiana. Pan Paszkowski także, nie odstępując od oryginału, nie zmieniając myśli, rozwija niekiedy jak jego poprzednik, zdanie zbyt ściśle i zbite, a tym sposobem, jeżeli przekład jego traci cokolwiek na dosłownej wierności, to zyskuje znowu na piękności wiersza, albo i na jasności okresu. Cały akt pierwszy naprzykład przetłómaczony jest pięknie, a niektóre jego ustępy, naprzykład pierwszy monolog Lady Macbeth, jej pierwsza rozmowa z mężem, i znowu ostatnia po przybyciu Duncana do zamku, zdaniem naszym byłyby doskonałe w całości, gdyby nie jeden dziwny błąd. Kiedy Macbeth utwierdzony przez żonę w zamiarze zabójstwa mówi jej, że powinna rodzić samych synów, objaśnia to zaraz powodem: „*thy undaunted mettle should compose nothing but males*. Dla czego w przekładzie myśl ta zmieniona jest w ten sposób, że nie żony niezłomna natura

ale męża hart odbijać się ma w płci potomstwa, tego nie umiemy zgadnąć, ale to widzimy wyraźnie że myśl jest zupełnie zmieniona i daleko mniej stósowna od oryginalnej, kiedy Macbeth mówi:

Rodź mi samych chłopców,

Bo mężstwa mego nieugięty kruszec

Nic niewieściego od dziś dnia nie spłodzi.“

Wielki monolog na początku drugiego aktu, przed zabójstwem wydaje nam się przetłómaczonym lepiej niż we wszystkich dotychczasowych przekładach.

Jestli to sztylet, co przed sobą widzę,

Z zwróconą ku mej dłoni rękojeścią?

Pójdź, niech cię ujmę! Nie mam cię, a jednak

Ciągle cię widzę. Fatalne widziadło!

Nie jesteś ty dla zmysłu dotykania,

Tylko dla zmysłu widzenia dostępnym?

Jesteś sztyletem tylko wyobraźni?

Rozpalonego tylko mózgu tworem?

Widzę cię jednak tak samo wyraźnie,

Jako ten, który właśnie wydobywam.

Ty mi wskazujesz, jak przewodnik drogę,

Którą iść miałem; takiego też miałem

Użyć narzędzia. Albo mój wzrok błaznem

Jest w porównaniu z resztą moich zmysłów

Albo jest więcej wart niż wszystkie razem.

Ciągle cię widzę, a na twojej klindze

I rękojeści znamiona krwi, których

Pierwej nie było. Niema ich w istocie:

Moja to krwawa myśl jawi je oczom.

Na całym teraz półobszarze świata

Natura zdaje się martwą i straszne

Marzenia szarpia snu cichą zastłonę.

Terazto władza czarodziejska święci

Ofiary bladej Hekacie i dziki

Mord podniesiony z legowiska wyciem

Czujnego swego czatownika, wilka,

Którego odgłos jest dlań excytarzem,

Chyłkiem jak złodziej lub duch mknie do celu.

O, ty spokojna, niewzruszona w swoich  
Posadach, ziemio, nie słysz moich kroków,

Aby kamienie nie wypowiedziały,

Gdzie idę, i nie zdradziły alarmem

Tej zgrozy, co ma nastąpić.

Ja się odgrażam, a on jeszcze żyje:

Żar czynu ziębią słów jałowe chryje.

*(Odgłos dzwonka słyszeć się daje).*

Dalej! czas nagli; już dzwonka wezwanie

Daje mi sygnał. Nie słysz go, Dunkanie:

Bo tego dzwonka melodya straszliwa,

Do nieba ciebie lub do piekła wzywa.

*(Wychodzi).*

Gdyby nie te *chryje* i ta „dzwonka melodya straszliwa“, a niewłaściwa, bo dzwon może wydawać dźwięk ale nie melodyą, byłoby to i bardzo wierne, i piękne jako styl i wiersz polski. U Andr. Edw. Koźmiana ustęp ten brzmi może dźwięczniej, łatwiej dałby się deklamować, ale nie jest ani tak energicznym ani tak blizkim oryginału.

Czyż to sztylet — co ku mej dłoni się obraca?

Pójdź, tu, niechaj cię schwyce. — Nadaremna praca,

Znikłeś przed ręką, jednak ścigam cię spojrzeniem,

Istotaś jest dla oka, a dla ręki cieniem. —

Lub tyś myśli sztyletem i ludzisz pozorem,

Tyś błędnym rozgorzałej wyobraźni tworem.

Jednak tak mi wyraźnie stajesz tu na oczy,

Jak ten który dobywam, który krew wytoczy.

Tam właśnie gdzie wskazuje, tam miałem pospieszyć.

I taką właśnie bronią serce jego przeszyć. —

Lub wzrok mój wszystkie razem zmysły moje zwodzi,

Albo je wszystkie razem swą siłą przechodzi,

Widzę cię — nawet w pierwszym nie widziane razie,

Teraz i krwi spostrzegam krople na żelazie. —

Lecz to tylko błąd zmysłów, to mara zwodnicza,

Narzuca ją przed oczy moja myśl zbrodnicza;

Teraz jakby umarłym zdaje się pół świata,  
 Teraz hold od czarownicy odbiera Hekata;  
 Sny okropne spoczynek zakłócają ludzi,  
 I teraz z wyschłą twarzą zabójca się budzi  
 Na hasło stróża swego — w puszczy wilka wycie.  
 Jak gwałciciel Tarkwiniusz tajemnie i skrycie,  
 Tak i on ciemnej nocy otoczony mrokiem,  
 Posuwa się ku zbrodni — jak duch cichym krokiem.  
 Ziemi! Ty się stań głuchą i gdzie stąpie nogą,  
 Nie słysz — nie przemów — nie zdradź którą pójde drogą —  
 Niech kamienie, na których stopy moje stawię,  
 Nie zdradzą mnie swym dźwiękiem w tej straszliwej sprawie.  
 Niech ich odgłos milczenia tego nie przerywa,  
 Z którym dobrze się zgodzi ta czynność straszliwa  
 Lecz gdy grozę — on żyje. — Próżna mowa nasza  
 Oziębłem technieniem zapal działania przygasza.

(Dzwon uderza.)

Spieszę więc i czyn zaraz spełniony zostanie.  
 Dzwon mnie wzywa — ach ty go nie usłysz Dunkanie,  
 Bo to twój dzwon żałobny, który woła ciebie,  
 Byś zeszedł w ciemność piekieł albo zasiadł w niebie.

(Wychodzi.)

Dalej zarzutów bardzo mało i zarzuty małej wagi. Wier-  
 ności może zawiele tam, gdzie Banko mówi do Macduffa;  
 „kochany Duffie;“ trzeba wiedzieć, że w oryginale stoi *dear*  
*Duff*, żeby się to dziwnem nie wydawało, ale w oryginale tak  
 jest, więc i w przekładzie być może, choć zdaniem naszym  
 mogłoby nie być. Podczas uczty, kiedy Lady Macbeth napo-  
 mina męża, żeby grzecznie bawił gości, on ją nazywa „*lubą*  
*mentorką*“; dziwnie to zapewne, że tłumacz tak zdolny i wpra-  
 wny nie czuł tych drobnych ale nieprzyjemnych usterków i nie  
 poprawił ich; ale w porównaniu do zalet, do szczęśliwie prze-  
 łożonej całości, są to usterki nieskończenie małe. Do świe-  
 tniejszych zaś ustępów przekładu należy początek aktu czwar-  
 tego, kilka wierszy Macbetha o śmierci żony i jego pojedynek  
 z Macduffem.



A wielki Hamlet? Ten przynosi zaszczyt swemu tłumaczowi. Spierać się można nieraz, czy to lub owo miejsce nie byłoby się dało przetłumaczyć lepiej lub piękniej, ale częściej trzeba się z tłumaczem godzić i trzeba mu przyznać, że jeżeli pomylił się tu i owdzie w szczegółach, to całości zachował jej właściwy charakter. Pierwsza scena na szańcach zamkowych, opowiadanie straży, zjawienie się ducha, mają już ten koloryt ponury, na którym zawisło w wielkiej części wrażenie. Raz wprawdzie ktoś pozwala sobie powiedzieć *Horac*, zamiast *Horacy*, *Horacijo* lub *Horacijusz*, ale mniejsza o to, kiedy ten *Horac* dobrze ducha zaklina, żeby powiedział, po co przychodzi.

Pierwszy monolog tak niezmiernie ważny, bo w nim Hamlet odsłania swoją duszę jak nigdy, i bez udania, bez ogródek, nawet bez ironii wypowiada, co ma na sercu, monolog nie najważniejszy może, ale najbardziej uczuciowy w całej roli, wytlómaczenie tej roli, przetłumaczony jest z całym staraniem i uszanowaniem, na jakie zasługiwał; tylko jedno sławne *frailty thy name is woman* należało oddać przez *płochosć* lub *zmiennosć*, jak pisze pan Ostrowski, raczej niż przez *słabość*.

W następnych scenach wytknęlibyśmy to jedno chyba że „*zgalareceni przerażeniem*“ (*Horacy* scena II) jest wprawdzie przetłumaczone dosłownie, ale nieładnie. Rozmowy Polonijusza z synem i z córką, jak w ogóle cała jego rola, bardzo dobre, a w scenie ostatniej pierwszego aktu, w zjawieniu ducha i w jego rozmowie z Hamletem, do zarzucenia jest tylko naprzód przymiotnik *kompletny*, kiedy można było użyć innego lepszego („nie masz w Danii nikiemnika, któryby nie był kompletnym ladaco“) — a powtóre że znane „*something rotten in Denmark*“ oddane jest i nie dosłownie i blade przez „*jest coś chorobliwego w duńskim państwie*.“ I jedno jeszcze, kiedy Duch odzywa się z pod ziemi, Hamlet pyta towarzyszy: „*słyszycie tego kipra tam w piwnicy*.“ Wprawdzie poszukiwawszy dobrze, można znaleźć, że w handlach winnych człowiek, co ściąga wino do butelek, nazywany bywa kiperem, ale wolelibyśmy na tem miejscu coś zrozumialszego i wierniejszego. Szekspir mówi: „*fellow in the cellerage*“, co Schlegel zupełnie oddaje przez „*Geselle im Keller*“, bo *fellow* stoi tu

w znaczeniu towarzysza, koleżki, a nie człowieka. Pan Ostrowski nazywa go dość dowolnie gościem w ciemnicy; Kefaliński najbardziej zbliża się do oryginału, kiedy pisze: „*słyszycie w lochu tego kamrata?*“

Akt drugi, tak pełen trudności w scenach udanego szaleństwa, wypadł bardzo dobrze, tylko w jego najpiękniejszej scenie, w monologu o Hekubie, jest parę wyrażen bądź miejscowych, bądź zbyt specyficznie polskich, które psują nieco wrażenie. I tak zaraz na początku „*o what a rogue and peasant slave am I*, brzmi po polsku: *o jakiż ze mnie głąb, jaki ciemięga*. Ten *głąb* nie jest powszechnie zrozumiały ani używany, i ma chyba jakieś miejscowe dowolnie sobie nadane znaczenie. Dalej *John a dreams*, co w angielskim jest lub przynajmniej było za czasów Szekspira bardzo określone, powszechnie znam, indywidualne, jeżeli się można tak wyrazić, oddane jest przez polskiego *Maćka*, który jest i zanadto polski i zanadto ogólny. Pan Ostrowski lepiej podobno w tym razie postąpił, kiedy pomijając imię własne, oddał wiernie jego znaczenie i napisał „*ja gnuśny nędznik*“ Mniej także szczęśliwe jest pytanie:

„Cóżby

„Ten człowiek czynił gdyby miał podobny

„Mojemu powód i bodziec do wrzenia.“

Pomińmy rzeczy drobne, jak naprzykład to dosłownie prawda z angielskiego przetłumaczone „*pocukrzamy samego djabła*“ (*we do sugar over the devil himself*) (Polonijusz, akt III scena I) wierne, ale nie dobre, bo po polsku można *pocukrzyć*, ale nie można *pocukrzać*, a spieszmy do tego co ważniejsze.

Monolog *to be or not to be* jest niezmiernie wierny, prawie słowo w słowo, tylko na początku zamiast trzymać się oryginału i napisać *oto jest pytanie*, tłumacz mówi „*To wielkie pytanie*.“ Dlaczego ten dodatek? dlaczego zwłaszcza w tem, co stało się własnością powszechną, przysłowiem, zmieniać choćby o włos jeden, o jeden niedostrzeżony półtonik ten ton, jaki autor nadał swojej myśli? Nie tłumaczy tego żadna trudność, żadna potrzeba, żaden wzgląd na budowę wiersza, nie zgola. Dziwna rzecz, dlaczego oba nasi tłumacze Hamleta

nie chcieli tych słów tak prostych oddać poprostu, dosłownie. Pan Ostrowski bowiem zmienia cały wiersz i pyta: „Czy żyć czy umrzeć? oto jest zadanie.“ Z tym wyjątkiem jednak oba przetłómaczyli monolog doskonale, pan Ostrowski może świe-tniej pod względem formy, ale i pan Paszkowski tak, że możemy tylko cieszyć się i podziwiać:

Być albo nie być, to wielkie pytanie.  
 Jestli w istocie szlachetniejszą rzeczą  
 Znosić pociski zawistnego losu,  
 Czy też stawivszy czoło morzu nędzy,  
 Przez opór wybrnąć z niego? — Umrzeć, — zasnąć.  
 I na tem koniec. — Gdybyśmy wiedzieli,  
 Że raz zasnąwszy, zakończym na zawsze  
 Boleści serca i owe tysiączne  
 Właściwe naszej naturze wstrząśnienia,  
 Kres taki byłby celem na tej ziemi  
 Najpożądanszym. Umrzeć, — zasnąć. — Zasnąć!  
 Może śnić! — w tem sek cały; jakie bowiem  
 W tym śnie śmiertelnym marzenia przyjsć mogą,  
 Kiedy zrzucimy z siebie więzy ciała,  
 To zastanawia nas: i toć to czyni  
 Tak długowieczną niedolę; bo któżby  
 Ścierpiał pogardę i zniewagi świata,  
 Krzywdy ciemiezcy, obelgi dumnego,  
 Lekceważonej miłości męczarnie,  
 Odwłokę prawa, butę władz i owe  
 Upokorzenia, które nieustannie  
 Cichej zasługi stają się udziałem,  
 Gdyby od tego kawałkiem żelaza  
 Mógł się uwolnić? Któżby dzwigał ciężar  
 Nudnego życia i pocił się pod nim,  
 Gdyby obawa czegoś po za grobem,  
 Obawa tego obcego nam kraju,  
 Zkąd nikt nie wraca, nie wzięła woli,  
 I nie kazała nam pędzić dni raczej  
 W złem już wiadomem, niż uchodząc przed niem,  
 Popadać w inne, którego nie znamy.  
 Tak to rozważa czyni nas tchórzami;

Przedsięwzięcia hoża cera blednie  
 Pod wpływem wahań i zamiary pełne  
 Jędrności, zbite z wytkniętej kolei,  
 Tracą nazwisko czynu. —

To samo zaś u pana Ostrowskiego brzmi:

Czy żyć, czy umrzeć; oto jest zadanie: —  
 Co z dwojga jest wznioślejszem, czy wytrzymać  
 Zawistnych losów ciosy lub zniewagi;  
 Czy przeciw morzu cierpień się uzbroić,  
 I siłą je pokonać? — Umrzec, — zasnąć, —  
 To jedno; — gdybyśmy, w tym śnie, zrzucili  
 Męczarnie serca, lzy, tysiączne troski,  
 Przyrodni dział ludzkości, taki koniec  
 Byłby dla nas najlepszym. Umrzec; — zasnąć: —  
 Zasnąwszy, może śnić! — tu myśl przepada;  
 Bo gdybyśmy zdarli te śmiertelne więzy,  
 Uśpionych w trumnie jakie sny zwiedzają?  
 Kto wie, kto zgłębi! Ta zagadka groźna  
 Nużące pasmo długich lat przeciąga:  
 Bo któżby ścierpiał braci swych sromotę,  
 Tyranów ucisk, możnych wzrok zelżywy,  
 Miłości zdradę, ludzkich praw odwołkę,  
 Urzędu pychę, i te wstępy jakie  
 Zasluga cicha od nieszczęsnych znosi,  
 Któżby wytrzymał, mówię, te katusze,  
 \* Gdyby mógł sam podpisać kwit zwolnienia  
 Stalowym rylcem? któżby pod ohydny  
 Ciężarem życia znoił się do końca, \*  
 Gdyby ten przestach czegoś po za grobem, --  
 \* Zamkniętej wiecznie strefy, bo z jej brzegów  
 Nikt nie powrócił, nie kępował woli,\*  
 Nie zmuszał raczej trwać w obecnej męce,  
 Niż chronić się do innej, nam nieznannej?  
 Ta jedna twoga w tchórze nas przerabia;  
 \* Bo zamiar zmienia swą pierwotną barwę,  
 Gdy rozmyślania bladeść ją powlecze; \*  
 Bo przedsięwzięcie śmiałe i stanowcze,

Przed progiem tym swój prąd na wspanak odwraca,  
I traci nazwę czynu. —

Do najpiękniejszych ustępów przekładu należy scena Hamleta z Horacym, w akcie trzecim przed przedstawieniem teatralnym:

Nie myśl, że ci chcę pochlebiać.  
Czegożbym mógł się spodziewać od ciebie,  
Który nic nie masz, krom rzeźkości ducha,  
Ku wyżywieniu się i ku okryciu?  
Któżby pochlebiał biednym? Niechaj w eukrze  
Smażony język liże głupią pychę,  
Niech się zawiasy kolan uginają,  
Tam, gdzie łaszenie się zdobywa korzyść.  
Słuchaj: od chwili, kiedy dusza moja  
Mogła być panią swojego wyboru  
I ludzi jednych przenosić nad drugich,  
Od owej chwili już cię ona sobie  
Upodobała: boś ty, wiele cierpiąc,  
Takim był zawsze, jakbyś nic nie cierpiał;  
Boś ty fortunie zarówno był wdzięczny  
Za jej umizgi i prześladowania;  
A błogosławion, w kim krew z przekonaniem  
Tak są zmieszane, iż on palcom losu  
Nie służy za flet do wydania dźwięków,  
Wedle kaprysu. O, daj mi człowieka,  
Niebędącego żądź swych niewolnikiem,  
A w głębi mego serca go umieszczę.  
W sercu samegoż serca, tak jak ciebie.

Dalej, z wyjątkiem niepewności, czy po pantominie na zapytanie Ofelii *co to było*, Hamlet dobrze odpowiada „*to był hultajski bigos*” (Schlegel mówi „spitzbübische Munkteley“ — Ostrowski pomija zupełnie niezrozumiałe angielskie *minging mallecho*), nie mamy nic do zarzucenia, owszem wiele do pochwalenia, przedewszystkiem zaś monolog króla. Obok niego postawilibyśmy śmiało scenę Hamleta z matką, gdyby nie to, że zbyt wiernie znowu przełożone jest pytanie:

*what devil was—it*  
*that thus has cozen'd you at hoodman-blind.*

„Jakiż u licha bies przy ciuciubabce

„Tak cię oślepił?

Pan Ostrowski unika tej trywialnej i niezgrabnej „*ciuciubabki*“, a przecież myśl oddaje zupełnie, kiedy mówi:

„Jakież licho

„Jak w grze dziecinnej wzrok ci zawiązało?

W akcie czwartym znajdujemy znowu znaczną niedokładność w monologu Hamleta (sc. IV). W oryginale jest:

*„from this time forth*

*my thoughts be bloody or be nothing worth.“*

(odtąd niech moje myśli będą krwawe albo nie będą nic warte).

W przekładzie Hamlet mówi coś, co się może do niego lepiej stosuje, ale mówi co innego, i to jeszcze mówi dość niezrozumiale:

„bądź odtąd *dowodną*

O woło moja, albo wzgardy godną“ —

dłaczego zamiast *krwawych myśli* mamy *wołę* i to jeszcze *dowodną*, i co znaczy woła dowodna? zrozumieć nie możemy.

Zato sceny Ofelii, jej śpiewki, opowiadanie o jej śmierci, są bardzo ładne, Oto próbka:

OFELIJA (*do króla*).

Oto koper dla was i orliki.

(*do królowej*)

Oto ruta: część jej wam daję, a część sobie zachowam; możemy ją nosić obie, tylko z pewną różnicą. Oto stokrótka. Radabym wam dać i fijołków, ale mi wszystkie ze śmiercią ojca powiedły. Mówią, że szczęśliwie skończył.

(*Śpiewa*)

Bo luby mój Jasio to mój skarb jedyny.

LAERTES.

Tęsknotę, smutek, boleść, piekło samo

Zamienia ona w wdzięk i lubość.

OFELIJA (*śpiewa*).

Czyliż on już nie powróci?

Czyliż on już nie powróci?

Nie, nie, on śpi w grobie:

Zaśnij i ty sobie.

Już on nigdy nie powróci.

Śnieżną była jego broda,

Włos na głowie cały mleczny:

Już po nim, już po nim,

Napróżno łyż ronim.

Boże, daj mu pokój wieczny!

I wszystkim dobrym chrześcijanom! Będę się za was modliła. Bóg z wami!

I znowu nieszczęściem scenę tę bardzo ładnie przełożoną psuje dwa razy Laertes. Raz, kiedy widząc siostrę w obłąkaniu woła „*Solo tez* straw mi zmysł wzroku!“ Trzeba się dobrze namyśleć zanim się zgadnie co znaczy to *Solo*. Gdyby *vocativus* od sól był używanym to gramatycznie musiałyby brzmieć o *Soli*, a nie o *Solo!* że zaś używanym nie jest, i od czasu jak jest język polski, pewnie sól po raz pierwszy w tym przypadku figuruje, więc czytelnik musi sobie mózg suszyć zanim rozwiąże zagadkę. Oryginał nie był powodem tego niesmacznego zwrotu, bo gdyby tłumacz był się go wierniej trzymał, i *łyż stłone* a nie sól położył w piątym przypadku, byłby tego całego niezgrabnego i niesmacznego zwrotu uniknął.

Drugi raz znowu Laertes psuje harmonią fałszywym tonem, kiedy widząc rozumną myśl płaczącą się w słowach obłąkanej mówi: *ten bezsens* więcej wart niż *sensowność*.”

U pana Ostrowskiego scena ta, choć mniej wierna bo cała przełożona wierszem (jak i cały Hamlet), jest bardzo ładna: ale chyba zaklęcie jakieś sprawia, że zawsze coś ją zepsuć musi. Pan Ostrowski psuje jednym z tych dodatków których sobie pozwala.

OFELIA (*śpiewa*).

Już nad skronią piasek ronią;

Panie duszy świeć!

W raj ulata z kwiatów wonią: —  
 Leć mój gołąbku leć!

LAERTES.

Przy zdrowym zmyśle,  
 Wymowniej byś nie mogła, jak tym jękiem,  
 Do zemsty mię rozpalić.

OFELIA

Zaśpiewajecie,  
 Już po nim, po nim, jemu też zadzwonim.  
 Jak się to składa, wiersze, spiewy i kwiaty!  
 Niecnota wójt, co panu córkę kradnie!

LAERTES.

To nie jest więcej warte niż świat cały.

OFELIA.

Mam tu rozmaryn, kwiat pamięci szczerzej.  
 Pamiętaj, luby: to są bratki smętne,  
 Myśl o mnie, po mnie.

LAERTES.

Myśl w pamięci ginie:  
 To znak obłądu.

OFELIA.

Koper, i orliki: —  
 Dla pani ruta; dla mnie też gałązka:  
 Niedzieli kwietniej różczką zwać ją mogę,  
 I obie nosić — choć z odmienną taśmą. —  
 Mam i stokrocie: lecz fiołków brakło;  
 Gdy ojciec konał wszystkie mi powiędły. —  
 Nabożnie skończył, tak mówiono w niebie, —  
 Mój luby Jasiu, listki te dla ciebie. —

LAERTES.

Dziewicza miłość, żal i piekło same,  
 W niej wszystko jest urokiem i pieszczotą.

OFELIA *śpiewa.*

On powróci, żale skróci,  
 Jasio nigdy cię nie rzuci,  
     Z nim cię czeka ślub;  
 Nie, tęsknota życie skróci,  
 Jasio nigdy nie powróci,  
     Patrz, tam jego grób!



Skroń zgrzybiała jak śnieg biała,  
 Broda z wiekiem posiwiła;  
 Próżny śpiew i płacz:  
 Boże, Boże, tobie chwała,  
 Ciało ziemia pochowała,  
 Duszę przyjąć racz!  
 Za dusze w czyszczu, Ojczy nasz. Bóg z wami!

Aż dotąd bardzo ładnie. Ale tu wydało się tłumaczowi że trzeba przypomnieć lub objaśnić powód tego szaleństwa. Wyobraża więc sobie i każe nam wierzyć że scena ta odbywa się w tym samym pokoju, w którym zabity był Poloniusz. Ofelia to poznaje przypomina sobie, i przechodząc koło framugi w której on stał ukryty, mówi „*To tu... mój ojciec.*“

Że człowiek zdolny tak pięknie Szekspira tłumaczyć, zdolnym był zarazem uzupełniać go własnymi wymysłami, i wyobrażać sobie, że przez taki dodatek Ofelia stanie się rzewniejszą, bardziej wzruszającą, to jest równie trudne do pojęcia jak do odżałowania.

Ale żeby wrócić do przekładu pana Paszkowskiego powiedzmy na zakończenie, że scena grabarzy w akcie piątym doskonale oddaje i ogólny charakter i różne poszczególne zwroty oryginału:

## PIERWSZY GRABARZ.

Trafieś w sedno. Ale tem gorzej dla panów dygnitarzy, że większą na tym świecie mają zachętę do topienia się i wieszania, niż ich współbracia w Chrystusie. Podaj mi rydel. Nie ma dawniejszych dygnitarzy, jak ogrodnicy, górniczy i grabarze, bo oni idą w prostej linii od ojca Adama.

## DRUGI GRABARZ.

Czy Adam był dygnitarzem?

## PIERWSZY GRABARZ.

A jakże? On pierwszy przecie krzyż nosił.

## DRUGI GRABARZ.

Ejże, ejże! nie nosił żadnego.

## PIERWSZY GRABARZ.

Czyś Waśc poganin? Także pismo rozumiesz? Pismo powiada, że Adam ziemię kopał: kopiąc, musiałci się schylać, a

jakżeby się mógł schylić, nie mając krzyża? Zadam ci jeszcze jedno pytanie; a jeżeli mi sprytnie nie odpowiesz; to cię nazwę.

DRUGI GRABARZ.

No, no.

PIERWSZY GRABARZ.

Co to za rzemieślnik, co trwalej buduje niż murarz, cieśla i majster okrętowy?

DRUGI GRABARZ.

Szubienicznik, bo jego budowla przetrzyma tysiąc lokatorów.

PIERWSZY GRABARZ.

Podoba mi się twój dowcip. W istocie, szubienica wyświadcza przysługi; ale komu? oto tym, co się źle zasługują: a ponieważ ty źle zasługujesz się Bogu, twierdząc, że szubienica jest trwalszą niż kościół, powinna ci więc szubienica wyświadczyć swoją przysługę. Ale wrómy do rzeczy.

DRUGI GRABARZ.

Któż buduje trwalej niż murarz, cieśla i majster okrętowy?

PIERWSZY GRABARZ.

O to właśnie idzie.

DRUGI GRABARZ.

Zaraz ci powiem.

PIERWSZY GRABARZ.

Slucham.

DRUGI GRABARZ.

Do licha, nie mogę jakoś.

*(Hamlet i Horacy ukazują się w pewnej odległości).*

PIERWSZY GRABARZ.

Nie łam sobie już nad tem mózgowicy, osła batem nie popędzisz; a kiedy cię kto o to jeszcze raz zapyta, to mu powiedz: — grabarz. Domy jego roboty przetrwają do dnia sądu. Idź do szynkwasu i przynieś mi półkwaterek gorzalki.

*(Drugi grabarz wychodzi).*

*(Pierwszy grabarz kopie i śpiewa).*

Za młodu, — o, gdyby ten wiek mógł powrócić!

Miłości mym były żywiołem;

Pokochać, odkochać, uścisnąć, porzucić,

To u mnie zwyczajnem szło kołem.

HAMLET.

Czy ten człowiek nie zna natury swego rzemiosła? Śpiewa przy kopaniu grobu.

HORACY.

Przyzwyczajenie wyrobiło w nim ten rodzaj swobody.

HAMLET.

Tak to bywa we wszystkim; im mniej się do czego ręka przykłada, tem delikatniejsze czucie.

*(Pierwszy grabarz śpiewa).*

Lecz starość nie radość, napadłszy znienacka,

Zwalila mię swoim obuchem;

Znikł kuraż i rezon i mina junacka;

Ni śladu, żem kiedyś był zuchem.

Po raz pierwszy podobno zdarza nam się widzieć polski przekład Koriolana. Czy to może powód dla którego sztuka ta mało u nas jest znaną, czy też znana z oryginału i obcych tłumaczeń sama nie zwróciła na siebie uwagi, dość że dotąd nie wiele u nas było słyhc o Koriolanie, i nikt go jakoś między wielkimi dziełami Szekspira nie wymienia. A przecież przy wszystkich swoich niedoskonałościach jest on jednym z tych, w których gieniusz poety objawił się w najdziwniejszych najbardziej zdumiewających kształtach i rozmiarach. Że budowa jest zła, jedne akty bez miary długie, inne bez proporcji krótkie, że akcja źle rozłożona, że cały koniec jest pisany jak żeby w pośpiechu i nie rozwinięty, że co ważniejsza, przejście od bohaterstwa do zdrady odbywa się w duszy Koriolana nagle i niewidzialnie, to wszystko prawda. Ale nie ma na świecie dramatu politycznych wypadków i namiętności, któryby temu był równy, niema nigdzie tak głębokiego pojęcia i tak żywego obrazu społecznych nienawiści, nigdzie arystokratyczna pycha nie jest pysniejszą, nigdzie zazdrość (la passion éminemment démocratique jak mówi Guizot) nie jest zazdrośniejszą, nigdzie ich natura, ich walka, i sposoby walczenia nie są tak schwywane na uczynku. Pojąć nawet nie można jak Szekspir, który w historyi swego czasu zjawisk takich nie widział, mógł tak na wylot znać ich naturę i ich formy, a nie

mogąc pojąć, trzeba tego Koriolana zaliczyć do najrzadszych w świecie i najświetniejszych intuicyj gieniuszu.

Ale zobaczymy to co nas tu obchodzi, to jest przekład.

Sceny ludowe, tu nierównie ważniejsze niż w Cezarze naprzykład, bo na nich głównie polega akcja, w nich w całej okazałości występuje i duma Koriolana i zawiesz Trybunów, przetłómaczone są z wielkiem życiem, z wielką naturalnością, z tą rubasznością dosadną, z tym realizmem jaki jest w oryginale, a z wyjątkiem niektórych wyrażań jak *głębie*, *gnojki*, *wnyki*, i t. p. które radziłyśmy widzieć odmienionemi nie na bardziej eleganckie ale na powszechniejsze i bardziej używane, czytają się z największą przyjemnością. Dowcip Meneniusza, taki ostry, cięty, a nieco rubaszny, wydaje się także doskonale. Nawet trudna do oddania gra wyrazów w jego rozmowie z Trybunami (akt II sc. I). polegająca na znaczeniu słowa *ass* (osioł) szczęśliwie jest naśladowana przez użycie łacińskiego *asinus*: („do większej części waszych sylab wchodzi *as* i *nus*).“ Że zaś sceny poetyczne udają się tłumaczowi dobrze, niech dowiedzie jedna z najwspanialszych z całej sztuki, dziewiąta Igo aktu, ta która się odbywa pod bramami zdobytego Corioli, i w której Marcyusz dumny ale na próżność za wielki, szczęśliwy tem co dokonał, jest jeszcze nie tylko prawdziwym i czystym ale prawdziwie idealnym bohaterem:

KOMINIUSZ.

Gdybym ci zaczął opowiadać twoje  
 Dzisiejsze czyny, sambyś im, Marcyuszu,  
 Nie chciał dać wiary: ale zdam z nich sprawę  
 Tam, gdzie słuchając ich senatorowie  
 Łzy mięszać będą z uśmiechem radości,  
 Gdzie znakomici patrycyusze, mileząc,  
 Słuchać mnie będą, wzruszać ramionami,  
 Wreszcie podziwiać; gdzie kobiety będą  
 Drżeć z przerażenia i w słodkim wzruszeniu  
 Z uwagą chwytać każde moje słowo;  
 Gdzie płytkogłowi trybunowie, wespół  
 Z cuchnącą zgrają niesfornych plebejan,  
 Nienawidzący twej wyższości, będą  
 Zmuszeni mówić: — *Dziękujemy bogom,*

*Że Rzym takiego ma żołnierza!*

Aleś ty przyszedł na szczątki biesiady,

Sutą wprzód ucztę spożywszy.

*(Tytus Larcyzus wracając z pogoni za nieprzyjacielem, wchodzi z wojskiem swoim).*

LARCYZUS.

O, wodzu!

Oto jest rumak: my tylko czapraki.

Gdybyś był widział!

MARCYZUS.

Prześtań! moja matka

Posiadająca szczególny przywilej

Do wynoszenia zalet swego rodu,

Chwałąc mnie, przykróść mi sprawia. Zrobiłem

To, co wy, to jest, co mogłem: jednaki

Mieliśmy bodziec, to jest myśl, że przez to

Służym ojeźźnie: kto wypełnił tylko

To, czego pragnął, ten w zasłudze stoi

Ze mną na równi.

KOMINIUSZ.

Nie będziesz ty grobem

Twych cnót: Rzym musi znać wartość swych dzieci.

Występkiemby to było, i zaprawdę

Gorszym niż kradzież, gorszym niż oszczerstwo,

Kryć czyny twoje i przemilczeć o tem,

Co podniesione do szczytu uwielbień,

Skromnemby jeszcze się zdało: dla tego

Pozwolisz, abym (w celu okazania

Czem jesteś, nie zaś w dank za to, coś zdziałał),

Przemówił do cię przed obliczem wojska.

MARCYZUS.

Rany me, chociaż same przez się blahe,

Bolałyby mnie, gdybym o nich słyszał.

KOMINIUSZ.

Gdyby je raczej milczeniem pokryto,

Wtedyby słusznie mogły się rozgnoić

I zgangrenować; byłaby to bowiem

Niewdzięczność gorsza niż drażniący plaster.

Z wszystkich tych koni (którychśmy wzięli  
 Niemalą ilość, i to dobrej rasy),  
 Z wszystkich tych skarbów, których nam dostarczył  
 Ich gród i obóz, wolno ci dziesiątą  
 Część wziąć na własność: oddaję ją tobie  
 Przed uczynieniem ogólnego działu,  
 I zostawiamy ci wybór.

MARCYUSZ.

    Dziękując,  
 Wodzu! nie mogę jednak w żaden sposób  
 Na sercu mojem wymódl przyzwolenia,  
 Iżbym zapłatę przyjął za usługi  
 Miecza mojego. Uchylam się przeto  
 Od tej korzyści, i pragnę pozostać  
 Na równej stopie z tymi, którzy byli  
 Świadcami moich usiłowań.

*(Przeciągły odgłos trąb. Wszyscy wykrzykują: Marcyusz!  
 Marcyusz! rzucają w górę czapki i włócznie. Kominiusz i  
 Larcyusz stoją z odkrytymi głowami).*

Oby

Te instrumenta, które znieważacie,  
 Nigdy już więcej nie zabrzmiały! Kiedy  
 Trąby i kotły na polu Bellony  
 Mogą się zniżyć do dworaczych pochlebstw,  
 Dwory i miasta powinnyby w tysiąc  
 Barw się przyodziać. Kiedy się stal może  
 Stawać tak miękką, jak jedwab gnuśnika,  
 Niechże z niej szyją koldry wojownikom!  
 Przestańcie. Toż więc za to, żem jak baba  
 Nie otarł nosa, gdy mi krew szła z niego;  
 Żem kilku słabych powalił charłaków,  
 Co i niejeden z obecnych tu zrobił,  
 Chociaż nikt tego nie pamięta: za to  
 Hyperboliczne odbieram oklaski;  
 Jak gdybym lubił karmić moją małość  
 Mdłą karmią pochwał zaprawionych kłamstwem.

KOMINIUSZ.

Za skromny jesteś, Marcyuszu: surowszy  
 Dla swoich zasług, niż uprzejmy dla nas,  
 Którzy cześć prawdzie oddajemy. Wybacz,  
 Ale ponieważ sam chcesz krzywdzić siebie,  
 Musim cię pierwej, (jak kogoś, co godzi  
 Na własne zdrowie), ująć w pęta, zanim  
 Będziem się mogli lepiej porozumieć. —  
 Niech więc wiadomo będzie nam i światu,  
 Że Kajus Marcyusz zasłużył w tej wojnie  
 Na bohaterski wieniec; w dowód czego  
 Daję mu mego dziarskiego rumaka,  
 Wychowanego w obozach, z wszelkimi  
 Należącemi do niego przybory;  
 Za to zaś, co pod Koryolami zdziałał,  
 Niechaj nazwany będzie uroczyście,  
 Wśród wiwatowych ogólnych okrzyków:  
*Kajem, Marcyuszem, Koryolanem.* —  
 Noś ten dodatek godnie aż do śmierci!  
*(Odgłos trąb i kottów).*

WSZYSCY.

Niech żyje Kajus Marcyusz Koryolanus!

KORYOLAN.

Idę twarz obmyć: zobaczycie potem,  
 Czy mnie ta nazwa rumieni. Przyjmijcie  
 Dzięki tymczasem.

Równie pięknie przełożone są sceny aktu drugiego, zwłaszcza ta w której Koriolan wzbrania się wyjść na Forum, opowiadać o swoich zasługach i prosić ludu o konsulat. W trzecim, kiedy burza wybucha, kiedy lud poduszczony przez Trybunów cofa głosy już Koriolanowi dane, kiedy on wpada w wściekłość i tem sam psuje swoją sprawę, w ogólności tłumacz był bardzo szczęśliwym. Tylko ostatnia a właśnie najświetniejsza część tego wybuchu, choć zarzucić jej nic nie można, jest słabsza i od oryginału i od innych ustępów przekładu.

Dlatego wzywam was, — którym przystoi  
 Nie lękliwymi być lecz przezornymi,

Którzy podstawy egzystencji państwa  
 Bardziej kochacie, niż się domyślacie  
 Jak mało braknie im, żeby runęły;  
 Którzy szlachetny żywot przekładacie  
 Nad długowieczny, i wolicie raczej  
 Heroicznymi drjakwiami chore  
 Przesadzić ciało, niż oddać je śmierci  
 Na pewną pastwę, wyrwijcie od razu  
 Ten język paszczy pospólstwa, nie dajcie  
 Im lizać miodu, który jest dlań jadem.  
 Uszczerbek waszej powagi przynosi  
 Uszczerbek zdrowej loice, odbiera  
 Właściwą godność państwu, przyprawiając  
 Je o niemożność świadczenia dobrodziejstw  
 Wśród złego, które śmie je kontrolować.

Ta *logika*, ta *egzystencja*, to *kontrolowanie*, to wszystko  
 dobre w stylu polemicznym, ale nie w ustach człowieka roz-  
 palonego do najgorętszej namiętności, i najnamiętniejszej wy-  
 mowy.

Wytknąć także trzeba małe słówko *w-orujem się*, które  
 trzeba aż kręską przedzielić żeby czytelnika naprowadzić  
 na domysł co ono znaczy. Ale to jedyne w tym akcie usterki.  
 Mianowicie przepyszna scena z matką w której ona wyrzuca  
 Koryolanowi hardość, a on się wkońcu poddaje i obiecuje lud  
 przeprosić, ma wielką energią i robi w przekładzie wrażenie  
 prawie takie jak w oryginale. Równie silne są i ostatnie słowa  
 wychodzącego na wygnanie Koriolana.

#### KORYOLAN.

Podła, wrzaskliwa psiarnio, której technienie  
 Jest dla mnie tem, czem wyziew zgnilych bagien;  
 Której przychylność tyle u mnie warta,  
 Ile pobliżość ścierw niepogrzebionych,  
 Zarażająca mi powietrze: ja to,  
 Ja ci powiadam: precz odemnie! Zostań,  
 Marnij tu w swoim niedołęztwie! Niech was  
 Najmniejszy szelest wskrós przejmuję dreszczem!



Widok wiejących piór nieprzyjacielskich,  
 Niechaj was w rozpacz wprawia! Używajcie  
 Z całą swobodą władzy wypędzania  
 Obronców waszych, aż was wreszcie wasza  
 Głupota, która nie widzi, nie czując,  
 I niema nawet prostego instynktu  
 Własnego dobra, odda w obce ręce,  
 Które was w kluby wezmą, jako bydło,  
 Nie wydobywszy miecza! Gardząc wami,  
 Z wzgardą odwracam się od tego miasta.  
 Jesteś gdzieindziej jeszcze świat!

Pożegnanie z matką i żoną, scena z Afudyuszem (akt IV). Popłoch w Rzymie na wieść o ciągnących Wolskach, wreszcie prośba matki do syna tak wielką surowością i powagą, wszystko oddane jest dobrze, i ogółem wzięwszy *Koryolan* należy do najlepszych pana Paszkowskiego przekładów.

I *Cezar* dobry. Nie będziemy nużyć czytelnika marnem pytaniem i nader trudnem dochodzeniem: w czyim przekładzie wygląda on lepiej, pana Paszkowskiego czy pana Pajgerta. Zdaje nam się że raz jeden, drugi raz drugi jest górą. Pierwszy akt naprzykład, a zwłaszcza ironia z jaką Kasyusz mówi o Cezarze, podoba nam się więcej u pana Pajgerta. Za to monolog Brutusa w akcie drugim, kiedy się stanowczo na stronę spisku przechyla, brzmi lepiej w tekście pana Paszkowskiego, z wyjątkiem jednego słowa *ukoloryzować*, które razi bardzo i niezupełnie wiernie oddaje myśl zawartą w słowach oryginału. Mowa Antoniusza może znowu przeważałaby szalę na stronę pana Pajgerta, gdyby akt czwarty, mianowicie kłótnia pomiędzy Kasyuszem i Brutusem, a po niej krótka rozmowa ze sługą Lucyuszem i zjawienie się ducha Cezara, nie dowodziły że pan Paszkowski nie był gorszym od swego współzawodnika tłumaczem. W ostatnim akcie tylko używa czasem złych wyrażań, jak naprzykład *junakierya*. Ale ogółem możemy się tylko cieszyć że mamy dwa dobre przekłady Cezara.

Gdybyśmy nawet nie widzieli i nie podziwiali szczerze w tłumaczeniach pana Ulricha wszystkich zalet którymi się odznaczają, to jeszcze w tłumaczu podziwialibyśmy najrzadszą z cnót, abnegacją. Spędzić wiele lat życia nad Szekspirem,

cenić w nim oczywiście najwięcej to co najpiękniejsze, czuć że się to doskonale po polsku oddać jest zdolnym, a potem wystąpiwszy wreszcie przed czytającą publicznością pokazać jej swoją pracę i swoją zdolność nie na tem co świetne i zdumiewające, co daje najwięcej pola zdolności i najwięcej dać go może chwale, lecz przeciwnie poprzestać na tem co najmniej powabne i upodobane, to doprawdy poświęcenie, dla Szekspira, i dla literatury polskiej, która w ten sposób doszła przecie do Szekspira całego. Cobyśmy powiedzieli o młodej dziewczynie, która mając pierwszy raz pokazać się między ludźmi, włożyłaby sukienkę o której wiedziałyby doskonale, że w niej tak dobrze jak w innej wydać się nie może, dla tego że jakaś jej znajoma czy przyjaciółka ma suknię podobną do tej, którą ona włożyć miałyby ochotę, ale nie kładzie jej żeby nie szkodzić wrażeniu jakie tamta zrobić może? Powiedzielibyśmy że ta panienka musi mieć złote serce, i niezwykle rozum, że po takich rzeczach na pozór małych nieraz poznać można prawdziwą wyższość. A miłość własna autorska, literacka, nie jest podobno mniejszą od kobiecej, i tłumacz Szekspira, który mógłby się dać poznać w *Macbecie*, *Otellu* lub *Ryszardzie*, a występuje z *Henrykiem V*, *Periklesem* i *Andronicusem*, poświęca swoją miłość własną, efekt jakiby mógł zrobić, tak samo jak ta dziewczyna która z umysłu a wesoło, z dobrego serca i z dobrym humorem, włożyła brzydszą suknię zamiast ładniejszej. Robią nam wprawdzie nadzieję że pan Ulrich wyda niebawem osobno całego Szekspira w swoim tłumaczeniu: daj Boże: ale dziś nie możemy wstrzymać się od tego, żeby go choć trochę nie żałować, a nie podziwiać bardzo tego braku miłości własnej, i tego stopnia miłości rzeczy i celu, który sprawił że kolegom swoim ustąpił tego co w Szekspirze najświetniejsze, a dla siebie wziął to co słabsze, obojętniejsze i mniej czytane. W tomie pierwszym jego przekładu były wszystkie wzgardzone *Henryki*, w tym drugim znowu kto inny zebrał śmietankę, a w trzecim będzie podobnie.

Z wielkich tragedyj jedna tylko została dla pana Ulricha, to jest *Antoniusz i Kleopatra*. Nie przeczymy bynajmniej że w *Troilu* i *Kressydzie* albo w *Cymbelinie* znajdzie się wiele pięknych ustępów, które z przyjemnością tłumaczyć można: że w nienawiści, ironii, w mizantropii *Tymona* jest tyle siły, że

tłómacz ma sposobność popisać się ze swoim talentem. Ale cóż z tego, kiedy chociażby najpiękniej przetłómaczył, nie zobaczy nigdy na scenie *Troilusa* ani *Tymona*, nie usłyszy swoich wierszy deklamowanych i robiących wrażenie na słuchaczach, co więcej, rzadko kiedy zobaczy *Tymona* lub *Troilusa* w rękę jakiego czytelnika: i za swoją pracę ma tylko jedną pociechę i nagrodę, to że bez niego nie byłoby całkowitego polskiego przekładu Szekspira. Nie jest to mało, ale nie każdy chciałby na tem poprzestać.

Czy nasi czytelnicy żądają szczegółowego rozbioru wszystkich przełożonych tragedyj, i drobiazgowego wytykania wszystkich drobnych pomyłek? Sądzymy że nie, i że przytoczone dotąd wyjątki z przekładów wystarczą na to, żeby dać o nich dostateczne wyobrażenie. Wspomniawszy zatem krótko, że w *Tymonie* jak go pan Ulrich przełożył, jest wielka energia goryczy i szyderstwa, że w *Cymbelinie* z wdziękiem oddane są sceny Imogeny, że w *Kresydzie* znajdujemy zbyt polską, zbyt warszawską, *montową buleczkę*, przejdziemy do *Antoniusza*. Tylko, jedna przedtem uwaga, oto, że u pana Ulricha jak u pana Paszkowskiego pragnęlibyśmy czasem słów równie dosadnych, równie grubiańskich, ale powszechniej używanych, mniej dowolnie ukutych. Na dowód przytaczamy kilka wierszy z *Tymona*, kiedy bohater oblewa wodą swoich gości:

## TYMON.

Bodaj z was żaden, gębni przyjaciele,  
Nigdy do lepszej nie zasiadł biesiady!  
Naturą waszą dym i ciepła woda.  
To pożegnanie Tymona ostatnie;  
Umorusany pochlebstw waszych brudem,  
Zmywa go teraz i na twarz wam pluska  
Podłością waszą dymiące pomyje.

*Antoniusz* liczyć się może śmiało do sztuk najlepiej przełożonych z całego zbioru. Zdaje nam się że dla tej tragedji czytanie samo nigdy nie wystarczy, że nie tylko żaden przekład ale sam nawet tekst oryginalny całego wrażenia zrobić nie może. Żeby dobrze sobie zdać sprawę ze zmienności i z potęgi Kleopatry, trzeba widzieć ją graną przez aktorkę

gienialną, któraby umiała połączyć i wyraźnie pokazać wszystko co w tej naturze jest, być razem żmiją, kameleonem, królewską lwicą, podłą suką, boginią, komedyantką, najpierwszą z królowych i ostatnią z zalotnic, syreną, kochanką, zwodnicą, a w tem wszystkim taką, że jej widok, jej ruch, jej chód, atmosfera która ją otacza, jak woń zabójczych równikowych kwiatów, zawraca głowę, upaja, usypia rozkosznie, i truje. Wyobraźnia sama nie wystarcza, potrzebaby koniecznie pomocy oczów: żeby zrozumieć prawdziwie trzeba widzieć Kleopatę której z czytania, nawet oryginału, domyślamy się tylko.

Drugiej takiej postaci tego co sprowadzone do nieskończenie małych rozmiarów nazywa się w potocznej mowie kokieta, nie ma w całej literaturze świata. Tylko że w tem co w braku lepszego słowa nazwać musimy kokieteryą u niej jest geniusz, jest wielkość, jest absolutny ideał tej rzeczy.

I Kleopatra, i Antoniusz, i wszystkie otaczające ich figury tak rozmaite a tak żywe i ciekawe, wydają się bardzo dobrze w tłumaczeniu pana Ulricha. Pan Ostrowski ma w swoim takim niepospolite piękności stylu i wiersza, że jego przekład jest zapewne świetniejszym. Ale też trzeba rozróżnić stanowisko i cel obu tych tłumaczy i pamiętać że każdy z nich chciał czego innego, a przeto miał przy tłumaczeniu inne warunki do zachowania. Pan Ostrowski wyjął z dzieł Szekspira tę sztukę, i powiedział sobie że ją przeleje w polski język i wiersz jak tylko zdoła najpiękniejszy. Udało mu się zupełnie, co chciał to zrobił jak już świetniej nie można. Ale tłumacząc z tą myślą, z tym przeważnym względem na piękność formy, on tłumaczy wiernie, ale nie może już trzymać się oryginału tak ściśle, jak ten kto o dokładność tekstu dba więcej niż o piękność formy. Dowodem może być choćby to jedno, że całą sztukę zarówno tłumaczy wierszem.

Zaś w przekładzie całkowitym jak ten który przed sobą mamy chodzi przedewszystkiem o to, żeby on był wierzytelnym autentycznym polskim tekstem Szekspira. I dla tego wszyscy trzej tłumacze mieli zupełną słusność i robili doskonale, jeżeli zmuszeni wybierać i coś poświęcać, wybierali ścisłość, a poświęcali dźwięk wiersza, ozdobność i elegancją zwrotów. Z tego powodu, choć nie próbujemy przeczyć że *Antoniusz* pana Ostrowskiego jest świetniejszy, nie przestaniemy

wierzyć i dowodzić że przekład pana Ulricha nie jest od tamtego mniej dobry. On jest tylko w innych warunkach, z innymi wymaganiami przedsięwzięty. A że tym warunkom i wymaganiom piękności siły, kolorytu, czyni zadosyć w mierze bardzo jeszcze szerokiej, o tem przekonać mogą każdego następujące wyjątki:

KLEOPATRA.

O, pieśni! pieśni! smutnego pokarmu dla zakochanych.

SLUGA.

Wolajcie śpiewaka.

(*Wchodzi Mardyan*).

KLEOPATRA.

Nie — wolę teraz grać w bilard; chodź Charmian.

CHARMIAN.

Ręka mnie boli; graj raczej z Mardyanem.

KLEOPATRA.

Toć grać z rzezańcem to jak grać z kobietą.  
Czy chcesz grać ze mną?

MARDYAN.

O ile potrafię.

KLEOPATRA.

Przy dobrej woli, mimo niedostatku.  
O przebaczenie prosić może aktor.  
Lecz to na później. — Przynieście mi wędkę;  
Przy słabym dźwięku odległej muzyki  
Szaro-płetwiste zwodzić będę ryby,  
Lipkie ich szczęki haczykiem przeszywać,  
Na ład je ciągnąc wyobrażę sobie,  
Że każda rybka moim jest Antonim,  
Krzyknę z radością: złapałam cię przecie!

CHARMIAN.

Pamiętam radość, gdyście szli o zakład,  
Kto z was na wędkę więcej ryb ulowi;  
A więc twój nurek solonego śledzia  
Przyczepił zęczenie do jego haczyka  
On tryumfalnie na brzeg go wyciągnął.

KLEOPATRA.

Szczęśliwe czasy! Kiedym mu cierpliwość

Odjęła śmiechem, by ją w nocy śmiechem  
 Wrócić mu znowu, następnego rana;  
 Upojonego posłałam do łóżka,  
 Skryłam go w fałdach płaszczy mych i sukni  
 A przypasalam jego miecz z Filippi.

(*Wchodzi Posłaniec*).

Ha! z Włoch przybywasz? Siej błogie nowiny,  
 W mojem tak długi czas niepłodnem uchu!

POSLANIEC.

O, Pani, Pani!

KLEOPATRA.

Co? Umarł Antoni?

Jeśli tak powiesz, panię twą zabiłeś.  
 Jeśli doniesiesz, że zdrów jest i wolny,  
 Zabierz to złoto. Widzisz na tej ręce  
 Niebieskie żyłki? możesz je całować,  
 A król ich żaden nie dotknął ustami,  
 Żeby nie zdrzął.

POSLANIEC.

Dobrze mu się dzieje.

KLEOPATRA.

Weź to w dodatku — ale jest zwyczajem  
 Mówić o zmarłych; dobrze im się dzieje,  
 Jeśli twe słowa w takiej były myśli,  
 Wszystko to złoto każę w ogniu stopić  
 I wlać stopione w gardło twe przekłete.

POSLANIEC.

Śluchaj mnie, Pani.

KLEOPATRA.

Ślucham, lecz w twej twarzy

Złego coś czytam: bo jeśli Antoni  
 Zdrów jest i wolny, zkąd tak kwaśna mina,  
 Aby tak słodką przynieść mi wiadomość?  
 A jeśli chory, czemu nie przychodzisz,  
 Jak furey piekiel, z węzami na głowie?

POSLANIEC.

Czyli mnie raczysz wysłuchać, królowo?

KLEOPATRA.

Mam bić cię chętkę, nim usta otworzysz.  
 Lecz jeśli powiesz, że Antoni żyje,  
 Że zdrow jest, że jest w przyjaźni z Cezarem,  
 Za takie słowa deszcz złota, grad pereł  
 Spuszczę na ciebie.

POŚLANIEC.

Zdrow jest.

KLEOPATRA.

Drogie słowa!

POŚLANIEC.

I żyje w dobrej z Cezarem przyjaźni.

KLEOPATRA.

Uczciwy z ciebie jak widzę, posłaniec.

POŚLANIEC.

Nigdy w tak dobrej nie żyli przyjaźni.

KLEOPATRA.

Na skarbach moich gruntuj twe bogactwo.

POŚLANIEC.

A jednak, Pani —

KLEOPATRA.

Brzydę się tem *jednak*,To *jednak* szpeci cały wstęp twój piękny,To twoje *jednak* jest jak stróż więzienia,

Co ma strasznego wprowadzić zbrodniarza.

Mój przyjacielu, na raz wylej, proszę,

Cały twój zapas złych i dobrych nowin.

Mówisz, że żyje w przyjaźni z Cezarem,

Zdrow jest i wolny.

POŚLANIEC.

Wolny? O, nie, Pani,

Tegom nie mówił; on jeńcem Oktawii.

KLEOPATRA.

Gdzie go zamknęła?

POŚLANIEC.

W małżeńskiej komnacie.

KLEOPATRA.

Charmian, umieram!

POŚLANIEC.

Mężem jest Oktawii.

KLEOPATRA.

Niech wszystkie spadną na ciebie zarazy!

*(Uderza go).*

POŚLANIEC.

Pani, cierpliwość!

KLEOPATRA.

O, precz ztąd, nędzniku!

*(Uderza go znowu).*

Lub oczy twoje cisnę jak dwie gałki,

Wydrę ci włosy,

*(Ciągnie go po scenie).*

Każę zaknutować,

Albo w solonej na śmierć smażyć wodzie.

POŚLANIEC.

Małżeństwo, Pani, o którym donoszę,

Nie jam skojarzył.

KLEOPATRA.

Powiedz, że to kłamstwo,

A dam ci powiat mojego królestwa,

Fortuna twoja zbudzi ludzką zazdrość;

Przez wzgląd na razy, które otrzymałeś,

Przebaczę, żeś mnie do wściekłości przywiódł,

W dodatku nawet dam, czego zażadasz.

POŚLANIEC.

On żonę pojął.

KLEOPATRA.

Ha! zbyt długo żyłeś!

*(Dobywa sztyletu).*

POŚLANIEC.

Co robisz, Pani? Nie moja w tem wina.

*(Wybiega).*

CHARMIAN.

Miarkuj się, Pani, człowiek ten niewinny.



KLEOPATRA.

Nie raz niewinny zginął od pioruna.  
 Cały mój Egipt niech w Nilu zatonie!  
 W węże się zmieniają łagodne stworzenia!  
 Lecz idź, przywołaj tego niewolnika;  
 Choć jestem wściekła, kąsać go nie będę.

albo scena kiedy Antoniusz uwiedziony wieścią o śmierci Kleopatry odbiera sobie życie:

ANTONIUSZ.

Czyli mnie jeszcze widzisz?

EROS.

Widzę, Panie.

ANTONIUSZ.

W obłokach nieraz widać obraz smoka,  
 Lwa, lub niedźwiedzia, lub fortecznej baszty,  
 Skały urwistej, rosochatej góry,  
 Modrego, w drzewa strojnego przyładka,  
 Które z wiatrami kołysać się zdają,  
 Z ócz naszych szydzą powietrzną uludą;  
 Widziałeś pewno podobne zjawiska:  
 Są to parady ciemnego Wespera.

EROS.

Widziałem, Panie.

ANTONIUSZ.

To co było koniem,  
 Nim okiem mrugniesz, zamazała chmura,  
 Zmieszła wszystko jak wodę wśród wody.

EROS.

To prawda.

ANTONIUSZ.

Eros, podobnym zjawiskiem  
 Twój wódz jest dzisiaj; jeszcze jest Antonim,  
 Lecz kształtu mego zachować nie mogę.  
 Dla niej tę wojnę toczyłem jedynie,  
 Liczyłem na to, że miałem jej serce.  
 Bom dał jej moje; gdybym go był nie dał,  
 Sere mógłbym innych miliony pozyskać,  
 Którym dziś stracił; a ona z Cezarem

Przeciw mnie chytrze ułożyła karty,  
I wrogom honor mój przeschrowała.  
Lecz nie płacz, Eros, sam sobie zostałem,  
By koniec moim położyć boleściom.

(*Wchodzi Mardyan*).

Ha! niewolniku, twoja podła pani  
Mój miecz mi skradła.

MARDYAN.

O, nie, Antoniuszu,

Moja cię pani kochała, i w jedno  
Z twem przeznaczeniem spłotła swoje losy.

ANTONIUSZ.

Milcz, podły kłamco, ona mnie zdradziła.  
I umrze.

MARDYAN.

Człowiek raz tylko umiera:  
Królowa moja dług ten już spłaciła  
I już się stało, co pragnąłeś zrobić.  
Ostatniem słowem jej było: Antoni!  
Lecz krzyk bóleści w gardle jej to słowo  
Na pół przelamał, i tak pozostanie  
Między jej sercem a między ustami,  
W umarłem ciele jak w grobie zamknięte.

ANTONIUSZ.

A więc umarła?

MARDYAN.

Umarła.

ANTONIUSZ.

Mój sługo,

Rozbrój mnie, proszę; długiego dnia praca  
Już się skończyła i czas już wypocząć.

(*Do Mardyana*).

Twoją fatygę dość płacę ci drogo  
Kiedy żywemu wyjść ci ztąd pozwalam.  
Precz ztąd.

(*Wychodzi Mardyan*).

Mój Eros, zdejm mi to żelazo;  
Nawet Ajaksa tarcza siedmioskórna  
Bić mego serca wstrzymaćby nie mogła.

Pęknił ma piersi! a ty, serce moje,  
 Bądź raz silniejsze od twojej powłoki  
 I słabe twoje rozedrzyj więzienie!  
 O, śpiesz się! Już ja nie jestem żołnierzem,  
 Żegnaj więc, moja zbrojo posiekana!  
 Nie bez honoru długo cię nosilem.  
 Zostaw mnie chwilę.

(*Wychodzi Eros*).

Idę, Kleopatro,

O przebaczenie ze łzami cię błagać.  
 I tak być musi — zwlekać jest to cierpieć.  
 Gdy zgasła lampa, czas się już położyć;  
 Dziś wszelka praca marną tylko będzie,  
 I wysilenie samo łamie siłę.  
 Przyłożmy pieczęć — wszystko się skończyło.  
 Eros! — królowo, idę. — Eros! — Czekaj!  
 A ręka w ręce pośpieszymy razem  
 Tam, gdzie na kwiatach spoczywają dusze;  
 Widok nasz duchów ciekawość rozbudzi,  
 Dydo się ujrzy sama z Eneaszem,  
 Bo wszystkie cienie pogonią za nami.  
 Eros, przybywaj!

(*Wchodzi Eros*).

EROS.

Co chcesz mi rozkazać?

ANTONIUSZ.

Eros, od czasu śmierci Kleopatry  
 W ohydzie żyję, moją nikczemnością  
 Bogi się brzydzą. Ja, co mieczem moim  
 Świat mogłem kiedyś do woli ćwiertować,  
 Com z mych okrętów na niebieskich falach.  
 Budował miasta, ja się dziś oskarżam,  
 Że nie mam męztwa tyle co kobieta,  
 Która z wznioślejszym odemnie umyśłem  
 Ginąc, naszemu rzekła Cezarowi:  
 „Zwycięzcą moim sama tylko jestem.“  
 Wszak mi przysiągłeś, że gdy przyjdzie chwila  
 (A przyszła dzisiaj) w której się obaczę  
 Na łup wydanym grozie i niesławie,

Śmierć mi na rozkaz bez wahania zadasz;  
 Dotrzymaj słowa, bo czas ten już przyszedł,  
 Nie mnie uderzysz — zwyciężysz Cezara.  
 Nie błednij tylko.

EROS.

Uchowaj mnie Boże!

Jażbym miał ręką mą dokonać, Panie,  
 Czego nie mogły wszystkie Partów strzały  
 Choć wrogów twoich?

ANTONIUSZ.

Wolisz z okien Rzymu

Z założonemi widzieć mnie rękami,  
 Z głową ugiętą pod hańby ciężarem,  
 I z twarzą wstydu rumieńcem oblaną,  
 Za tryumfalnym rydwanem Cezara?

EROS.

O, nigdy! nigdy!

ANTONIUSZ.

Dotrzymaj więc słowa:

Tylko żelazo wyleczyć mnie zdoła.  
 Dobądź więc z pochew wiernej szabli twojej,  
 Którą ojeźźnie służyłeś uczciwie.

EROS.

Przebacz mi, Panie!

ANTONIUSZ.

Gdy ci wolność dałem,

Czy nie przysiągłeś, że na pierwszy rozkaz  
 Dokonasz tego? Więc zrób to natychmiast,  
 Lub wszystkie twoje minione usługi  
 Były jedynie przypadkiem bezwiednym.  
 Dobądź i uderz.

EROS.

To wprzód odemnie

Szlachetne odwróć oblicze, na którym  
 Całego świata spoczywa majestat.

ANTONIUSZ.

Chętnie.

(*Odwraca się*).

EROS.

Dobyty już miecz.

ANTONIUSZ.

Bez wahania

Dokonaj czynu.

EROS.

Pozwól, drogi Panie,

Dobry mój wodzu, mój imperatorze,

Niech cię pożegnam, nim cios zadam krwawy.

ANTONIUSZ.

Bądź zdrów! Lecz śpiesz się!

EROS.

Bądź zdrów, wielki wodzu!

Mamże uderzyć?

ANTONIUSZ.

Teraz.

EROS.

Niech tak będzie.

*(Przebija się).*

To od wiecznego wyzwoli mnie smutku,

Żem mógł być sprawcą śmierci Antoniusza.

*(Umiera).*

ANTONIUSZ.

Trzykroć odemnie szlachetniejszy sługo,

Tyś mnie nauczył, co muszę sam zrobić,

Skoro dokonać tego ty nie mogłeś.

Eros, królowa, szlachetnym przykładem

Budzą w mych piersiach godności uczucie.

Więc będę śmierci młodym narzeczonym,

Jak do małżeńskiej pośpieszę komnaty.

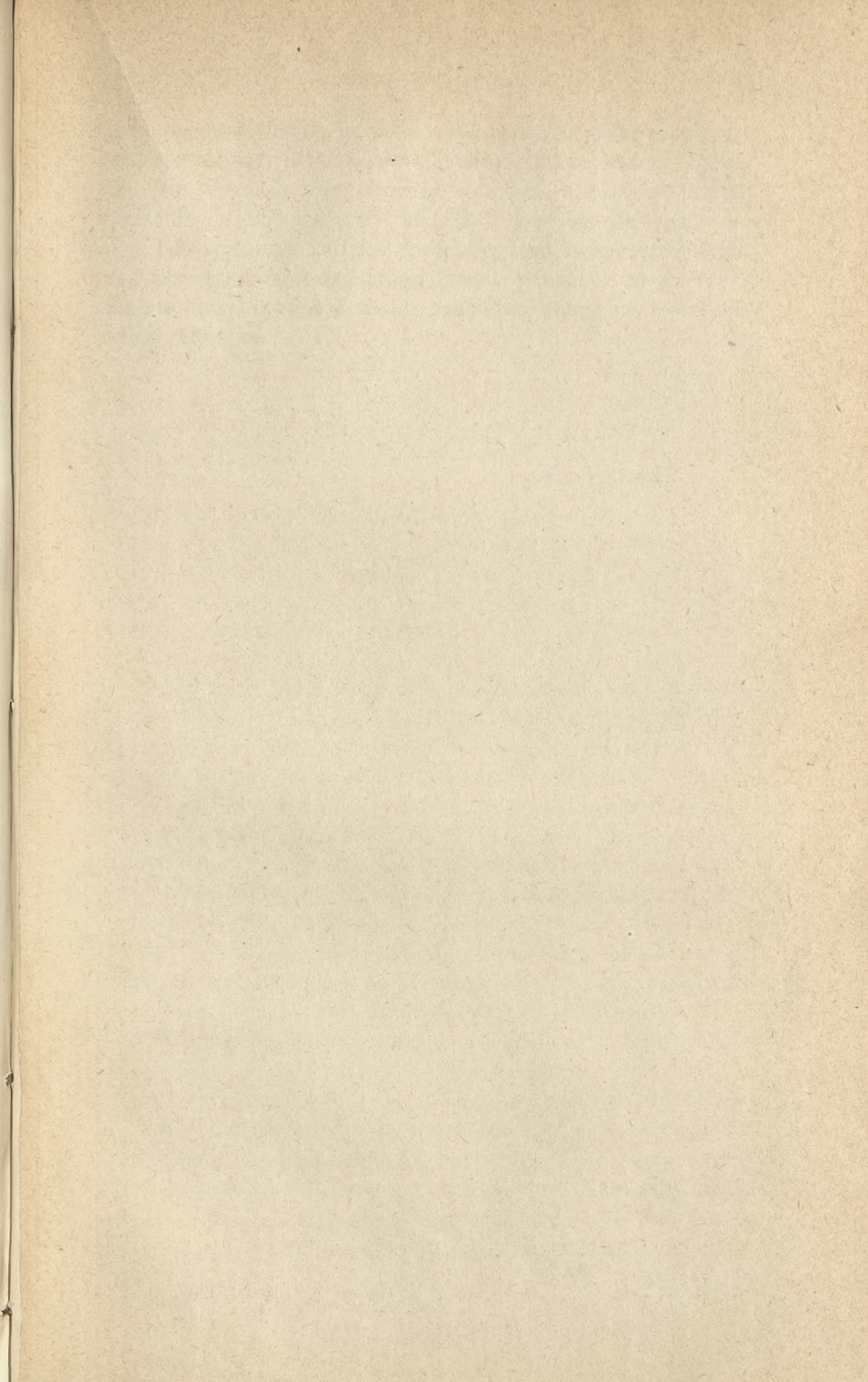
Patrz, Eros, pan twój umiera twym uczniem;

Tyś mi pokazał, jak trzeba uderzyć.

*(Dokończenie nastąpi. \*)**St. Tarnowski.*

\*) W pierwszej części niniejszej pracy (patrz *Przeł. Polsk.* wrzesień 1877), gdzie była mowa o napisanych lecz dotąd

drukiem nie ogłoszonych komentarzach hr. Kaźmierza Stądnickiego do Szekspira, powiedziano mylnie jakoby jeden tylko rozdział tego dzieła, mianowicie o *Makbecie*, znanym był publiczności. Pomyłkę tę pośpieszamy sprostować. Oprócz *Makbeta* bowiem, wyszedł *Antoniusz i Kleopatra*, *Romeo i Julia* i *Otello*, wszystkie trzy w *Ruchu Literackim*, rok 1875, Nr. 17, 18, 19, 20, 21, 23 i 24, 43, 44, 45. Nadto w *Przeglądzie Lwowskim* rok 1875 poszyt 21, wyszedł tegoż autora rozbiór *Henryka VIII*, a po części *Wet za Wet*, w rozprawie pod tytułem: *Czy Szekspir był katolikiem*. Rozprawa zaś o *Powieści Zimowej* wyszła nie w roku 1875 ale już w 1873, (w *Przeglądzie Lwowskim*). (Przypisek Autora.)



czego się od wykształcenia, zawiązanego choć cokolwiek jak p...  
 i najczulsze poznanie często się latu samym kochać wyta-  
 xem. Pies wszędzie jest obrzecz wierszem, a przecież nawet  
 wyrażenie „wiersz jak pies” ma coś z nas dogadliwego.  
 Tak objaśnawcy co tylko wydatniejszego z charakterystyki  
 psa, przypisują się tylko pragnienia do oznania, że pies na-  
 sławienie nazwanym być może, nie tylko sługa ale i przyja-  
 ciem człowieka.

## SZEKSPIR W POLSCE.

H. Wobacki.

(Dokończenie) <sup>1)</sup>.

### IV.

We wszystkich prawie wydaniach Szekspira, angielskich czy obcych, zachowuje się ten zwyczaj, że szereg komedyj rozpoczyna *Burza*. Czy „z wieku jej i z urzędu ten zaszczyt należy?” W każdym razie nie z wieku, skoro znawcy dowodzą, że ona jest jednym z ostatnich jeżeli nie najostateczniejszem z dzieł poety. A więc z urzędu? Może są między komedjami takie, które miałyby prawo protestować przeciw bezwzględnemu pierwszeństwu *Burzy*: ale, że choć nie bezwzględnie pierwsza należy do pierwszych, że jest jednym z najbardziej uroczych klejnotów poezji Szekspira i świata, któżby jej śmiał tego zaprzeczyć. Wdzięk, jaki bywa w fantastycznych a choćby i w dziecinnych powiastkach, nigdy nie był tak uchwycony, tak wydobyty na jaw, tak podniesiony do godności i blasku poezji, jak tu, gdzie geniusz i sztuka do jakiejś historyjki o zaczarowanej wyspie, historyjki nie lepszej zapewne od tysiąca podobnych, dorobiły cudowne postacie Ariela, Mirandy i Ferdynanda. Za arcydzieło zupełne i doskonałe w swoim fantastycznym i nieco idyllicznym rodzaju uchodziła *Burza* zawsze,

<sup>1)</sup> Patrz *Przegląd Polski*, grudzień 1877.



za brylant bez najmniejszej skazy, za perłę najdoskonalej, najrówniej okrągłą; i dlatego może wydawcy Szekspira lubią kłaść ją na pierwszym miejscu między komediami. Nasi nie odstąpili od tej dawnej tradycyi, i tom trzeci *Dzieł* Szekspira zawierający komedye, rozpoczęli od *Burzy* tłómaczonej przez pana Paszkowskiego.

Ale ta doskonałość dzieła i ten jego wdzięk niezrównany, zasadzający się właśnie na naiwnej a jak lot motyla lekkiej i kapryśnej fantastyczności tego świata, który tam jest przedstawiony, sprawia, że tłómaczyć *Burzę* to zadanie jedno z najtrudniejszych na tym świecie. Trzeba mieć w swoim stylu słowa lekkie i przejrzyste jak powietrze, żeby na nich swobodnie mogła się kołysać zefirowa postać Ariela, i słowa proste jak pierwsze słowa dziecka a jaśniejsze jak pierwszy uśmiech miłości, żeby budzące się uczucie Mirandy dobrze się w nich wydać mogło. I dlatego czytając *Burzę*, żaluje się zawsze tak samo, jak przy *Śnie Nocy Letniej*, że jej na polskie nie przetłómaczył Słowacki. On jeden z Polaków mógłby być, sądząc po fantastycznych scenach *Balladyny*, zrobić taki przekład tych dwóch rzeczy, w którym żaden ich wdzięk i żaden blask nie byłby zaginął, nie byłby się starł żaden tęczyowy pyłek z motyliich skrzydełek Puka czy Ariela.

Ale pana Paszkowskiego przekład *Burzy*, choć oryginalowi nie ze wszystkim równy, a o tem tylko marzyć można nie zaś rozsądnie tego od tłómacza żądać, jest nie tylko bardzo dobry, ale i bardzo ładny. Zaraz w pierwszej scenie zamieszanie i trwoga okrętowej załogi, gniewny i szorstki ton Bosmana, łąjącego tych wszystkich wielkich panów, którzy mu swojemi osobami i pytaniami zawadzają na pokładzie w chwili niebezpieczeństwa, usposabia czytelnika przychylnie dla tłómacza i tłómaczenia. A dalsze sceny dotrzymują co obiecuje pierwsza. Czasem, rzadko, jakieś wyrażenie, które razi trochę, jak naprzykład „*kwestya*“ (w drugiej scenie tego aktu), lub razi bardzo, jak „*eksploatować*“ (akt II scena I): — (przyznajemy zresztą, że w pierwszej scenie aktu IIIgo, *admira-cya* uniknąć się nie dała, bo tłómacz musiał użyć w tem miejscu jakiegoś słowa pokrewnego imieniu Mirandy) — oto wszystko, z czego możnaby tłómaczowi zrobić zarzut dotykálny i dający się dowieść. Bo wdawać się we wszystkie subtelne

odcienia stylu na to, by dowieść, że styl tłumacza poetycznym urokiem nie dochodzi stylu Szekspira, to robota naprzód nie prowadząca do niczego, bo te różnice nie dadzą się uchwycić, określić i dowieść, a następnie robota nie potrzebna, bo każdy wie, że przekład oryginałowi zupełnie równy jest wyjątkiem nie regułą i że mu zarzutu ztąd słusznie robić nie można, jeżeli pozostał cokolwiek niżej od oryginału. W tym razie tak się stało istotnie, ale różnicę tę przyjmując jako konieczność, przyznać trzeba z prawdziwą radością, że przekład pomimo wszystkich niezwykłych trudności udał się bardzo szczęśliwie. W roli Aryela, czy szemrze a wyłajany przez Prospera pokornie przeprasza, czy zwodzi i straszy rozbitek, czy Ferdnanda czaruje swoim śpiewem, czy wreszcie cieszy się naprzód obiecaną wolnością, jest naprawdę wiele gracy i wdzięku. Oto naprzykład ten śpiew, którym wodzi po wyspie pięknego młodzieńca, żeby go zawieść do groty dziewczyny:

*Śpiew Aryela.*

Pójdź tu, dróżyno hoża,

Na cichy ten brzeg morza;

A gdy się uściśniecie,

Niech dłoń się z dłonią splecie,

I w krąg zawódząc tany,

Śpiewajcie naprzemiany!

Czy słyszysz tam?

(*Głosy tu i owdzie*). Ham! ham!

To piesków nuta.

(*Głosy tu i owdzie*). Ham! ham!

Czy słyszysz tam? Koguta

Poznaję po tym krzyku;

On woła: kukuryku!

FERDYNAND.

Zkąd ta muzyka? Z powietrza? czy z ziemi?

Już brzmieć przestała: — brzmiała ona pewnie

Bóstwu tej wyspy. Siedziałem nad brzegiem,

Śmierć króla, ojca mego oplakując,

Wtem ona ku mnie z nad fal zaleciała,

I ukoili ich gniew a mój smutek

Słodką melodyą. Pobiegłem tu za nią,

A raczej ona mię tu pociągnęła: —  
I znikła nagle. — Nie, zaczyna znowu.

ARYEL (*śpiewa*).

Twój ojciec leży w głębi fal:

Koralem kości jego,

Perłami oczy: — ukój żal,

Nie spotka go nic złego:

Bo może pod swą cudną tonią

Bogaci owszem wszelki twór.

Tam nimfy wodne wciąż mu dzwonią;

Czy słyszysz? — dyn! dyn! — Ich to chór.

CHÓR.

Dyn! dyn! dyn!

FERDYNAND.

Śpiew ten odnawia w mej pamięci stratę

Drogiego ojca. Nie wyszedł on z piersi

Istot śmiertelnych; nie ziemskie to dźwięki:

Jeszcze je słyszę gdzieś tam w górze.

A ta jego radość, kiedy wie że za chwilę będzie już  
wolnym:

Będę miód ssal razem z pszczołką

Łozem mojem będzie ziółko,

Pyłki kwiatów mą podściółką

Z nietoperzem i pustułką

Będę w nocy latał w kółko —

Rozkosznie, rozkosznie będę żył znów

Wśród kwiecica cienistych drzewin i krzów.

Bardzo ładnie tłómaczona jest ta rozmowa, w której Prosper przypomina mu ciężką jego niewolę u czarownicy Sycorax, i grozi podobną, jeżeli nie będzie posłusznym. Ale co wypadło wybornie, to cała rola Kalibana i jego przyjaciół pi-jaków. Oto naprzód jego słowa, kiedy się upił i przystał na służbę do nowego pana rozczulony wódką a więcej nadzieją wyzwolenia się z pod władzy Prospera:

Powiodę kędy leśne jabłka rosna,

Łdugiem i paznokciami wygrzebywać

Będę ci truflę: Wskażę sojczy gniazda.

Nauczęć chwytać zwinne koczkodony,

Orzechy zbierać ci będę, i szukać

Dla cię po skałach młodych mew.

To stworzenie, które od bydłęcia różni się tylko mową (i złem sercem), jest bliżkiem natury jak zwierzęta, i zna różne jej tajemnice, ma jakiś swój instynktowy przemyśl, jakąś wrodzoną sztukę i zręczność w zaspokajaniu swoich potrzeb, którą człowiek tracił w miarę, jak swoje życie od życia innych stworzeń oddzielał.

A to znowu jego pieśń tryumfalna po pijanemu wyśpiewana, przełożona nie dosłownie ale bardzo zręcznie:

Nie będę mu już łowić ryb

Ni nosić drzewa

Jak zaśpiewa

Ni czyścić naczyń w zwykły tryb.

Hej dana! dana!

Kaliban ma innego pana.

Innego sobie szukaj Kalibana.

Jego lenistwo, jego złość, jego chęć zemsty i strach, wszystko oddane jest doskonale: za dowód niech służy jego pierwsza rozmowa z Prosperem:

PROSPERO.

Przeklęty leniu, przez samego czarta

Splodzony z twoją matką! Czy nie wyjdiesz?

(*Wchodzi Kaliban*).

KALIBAN.

Żeby zatruta rosa na was spadła!

Podobna do tej, jaką moja matka

Piórami kruka zbierała z błot zgniłych;

Żeby was wschodnio-południowa wieja

Raziła nagle i okryła trądem!

PROSPERO.

Za to przekleństwo spędzisz tę noc w kureczach;

Kolki ci w piersiach zatamują oddech;

Pijawki cię obsiędą i tak gęste  
 Porobiąć cięcia, jak komórki w ulu;  
 A każde cięcie, bardziej boleć będzie  
 Niż ukąszenie pszczoł, co je budują.

KALIBAN.

Muszę zjeść obiad. Ta wyspa jest moja  
 Z prawa po matce, i tyś mi ją zabrał.  
 Gdyś się tu zjawił, głaskałeś mię zrazu,  
 I szło ci o mnie; dawałeś mi wody  
 Z jagodzinami, uczyłeś mię nazwisk  
 Tego wielkiego i małego światła,  
 Co tleje dniami i nocą; to też wtędy  
 Lubilem ciebie; tom ci też wskazywał  
 Wszelkie własności tej wyspy: jej słone  
 I słodkie źródła, grunt płodny i żyzny.  
 Bodajem zmarniał za to! Niech was razem  
 Opadną wszystkie plagi Sykoraksy:  
 Jaszczurki, żaby, chrząszcze, nietoperze!  
 Gdy ja, co byłem tu wszechwładnym panem,  
 Obrócon jestem przez was w poddanego,  
 I z łaski waszej, jak pies na łańcuchu,  
 Przykuty jestem do tej twardej skały,  
 Zdala od reszty świata.

PROSPERO.

Podły kłamco!

Czudy na chłostę, nie na dobrodziejstwa!  
 Jam cię traktował po ludzku; kał taki  
 Gościłem w chacie, pókiś się nie targnął  
 Na honor mego dziecka.

KALIBAN.

Ho! ho! Szkoda,

Żeś w porę przyszedł, aby mi przeszkodzić;  
 Inaczej byłbym był Kalibanami  
 Zaludnił wyspę.

PROSPERO.

Nędzny tworze, w którym

Dobrych skłonności nie ma ani śladu,  
 A wszelkie złe się krzewią! jam miał litość

Nad twoim stanem; nie szczędziłem trudu,  
 By cię nauczyć mówić; co godzina  
 Umysł twój wzbogacałem. Gdys w dzikości  
 Nie wiedział nawet sam, czego pragnąłeś,  
 Tylkoś mamrotał jak zwierzę, jam w usta  
 Włożył ci słowa do oddania myśli.  
 Ale w skażonej twej naturze tkwiło,  
 Mimo nauki, coś, z czem szlachetniejsze  
 Usposobienia nie mogły się zgodzić:  
 Zostałeś przeto słusznie osadzony  
 W tej skale, luboś właściwie zasłużył  
 Na coś gorszego niż więzienie.

KALIBAN.

Z mowy,  
 Której się, dzięki tobie, nauczyłem,  
 Tyle mam zysku, że przeklinać umiem.  
 Niechaj zaraza na cię spadnie za tę  
 Twoję naukę!

PROSPERO.

Precz szatańskie plemię!  
 Przynieś drzazg, śpiesz się, bo cię jeszcze czeka  
 Inna robota. Wzruszasz ramionami?  
 Słuchaj, ladaço: jeśli mi zaniedbasz,  
 Albo niechętnie spełnisz, co ci każe,  
 To cię nabawię pedogryecznych bólów  
 I darcia w kościach, tak, że ryczeć będziesz,  
 I rykiem swoim przerażać zwierzęta.

KALIBAN.

O, nie czyn tego, błagam. (*Na stronie*). Muszę uleźć,  
 Bo on jest tak potężny, żeby zdołał  
 Zmóżdż i ujarzmić samego Seteba,  
 Boga mej matki.

Wreszcie jako próbka stylu poważnego a wysokiego  
 niech służy ta przemowa, którą Prosper żegna swoją wyspę  
 i wszystkie podległe sobie stworzenia:

PROSPERO.

Sylfy pagórków, strug, jezior i gajów  
 I wy, co śladów niezostawiającą

Stopą ścigacie po morskich wybrzeżach  
 Neptuna, kiedy odpływa, a kiedy  
 Wraca, pierzehacie; drobne pólistotki,  
 Co przy promieniu księżycy tworzycie  
 Zielone krążki, kwaśne w smaku, których  
 Owce gryść nie chcą, albo grzybki noce;  
 Co się odgłosem wieczornego dzwonka  
 Rozkoszujecie; przy pomocy których,  
 Lubo tak wątych, zaćmiewałem słońce  
 W samo południe, rozpasane wichry  
 Wywoływałem, zagnąłem do walki  
 Zielone morze z lazurowym stropem,  
 Straszliwe grzmoty uzbrajałem ogniem,  
 I Jowiszowe dęby własnem jego  
 Berłem kruszyłem, wstrząsałem warownie,  
 Posady ładu i wykorzeniałem  
 Sosny i cedry; coście byli świadkiem,  
 Jak na mój rozkaz groby przebudzały  
 Uśpionych swoich mieszkańców,  
 I za mą sprawą stanąwszy otworem,  
 Z łona ich swego puszczały; — wam wszystkim  
 Wiadomo czynię, że się odtąd zrzekam.  
 Tego ciemnego potężnego kunsztu.

*Dwaj panowie z Werony* to starzy znajomi od lat przeszło dziesięciu, znajomi z pierwszego tomu przekładów p. Stanisława Koźmiana. Za nimi idą *Figle Kobiet* — tak bowiem pan Paszkowski nazwał *The merry wives of Windsor*. Czy dobrze nazwał? nie śmiemy orzekać, ale to wiemy, że dotychczasowe polskie przerobienia tego tytułu, *Puste Kobiety* lub *Wesołe Kuzoszki z Windsoru* nie zupełnie także przypadały nam do smaku. Epitet *pustych* nie przypada ani do angielskiego *merry*, ani do wieku i humoru tych kobiet, które są wesołe, ale na pustoty za dojrzaie. A *kuzoszki*, to także nie dla nich nazwa, bo tę dają sobie gospodynie ze wsi, przekupki, żony wyrobników lub rzemieślników, ale nie takie bogate obywatelki, których mężowie mają kamienice, zapewne jakiś handel, może i urząd sędziego pokoju, ławnika lub może nawet burmistrza; słowem, tytuł tej komedyi, prawda, że do

przetłómaczenia na polskie trudny, bo nie mamy nic coby tak dobrze oddawało odcień oryginału, jak niemieckie *Lustige Weiber* lub francuskie *Joyeuses Commères*, tytuł ten dotąd dobrze przetłómaczonym nie jest. Ale mniejsza o tytuł. Przeciwnie komedyi samej nie mielibyśmy nic, przynajmniej nic ważnego: za to znajdujemy błędy rażące, krzyczące, tam gdzieby ich najmniej można się spodziewać i obawiać, w spisie osób. Nie chce się wierzyć swoim oczom, widząc nazwisko *Page* przetłómaczone na polskie Paź — *pan Paź, pani Paź*, (czemuż już nie Paziowa? i *panna Anna Paź* (czy Paziówna). Że *page* znaczy na polskie *paź*, to nie ulega najmniejszej wątpliwości. ale w tym razie *Page*, jak wskazuje sama wielka litera na początku, jest imieniem własnem, a imiona własne nawet kiedy coś znaczą, nie tłómaczą się na obcy język. Ale jeżeli to da się nie usprawiedliwić, lecz mylnem zapatrywaniem wytlómaczyć, to tego już żadną miarą zrozumieć nie można, dlaczego tłómacze zastępują nazwiska angielskie nadane osobie przez Szekspira, innem angielskiem przez siebie wymyślonem? *Ford* i jego żona figurują w naszym przekładzie jako *pan Wud* i *pani Wud*. Dlaczego? Gdyby jeszcze to nazwisko było trudnem do wymówienia, możnaby domyślać się jakiegoś zrozumiałego powodu, ale dalibóg łatwiej wymówi się *Ford* niż *Wud*. I dlaczego *Wud* właśnie? czemu nie *Pud*, albo *Gud*, albo *Bud*, albo cokolwiek innego? Dlaczego tak bez potrzeby, bez najmniejszego powodu, jak żeby naumyślnie odstępować od oryginału, a tem odstępianiem szpecił bardzo dobre tłómaczenie? Dlatego, że Niemcy tę biedną panią *Ford* przechrztili na *Frau Fluth*? Że oni źle zrobili, to nas nie usprawiedliwia, a jeżeli już oni mają być naszą wymówką i naszym wzorem, to lepiej już było trzymać się tego wzoru i zestawić niemieckie nazwisko *Fluth* a z niem niemieckim tłómaczom i odpowiedzialność za zmianę. A najlepiej było nie tykać oryginalnego nazwiska. Na widok tych *Paziów* i *Wudów* przejęła nas taka zgroza, że *pani Kwikli* (prawda, że nie po raz pierwszy widziana) już nas prawie nie zgorszyła. A to jeszcze nic; jest coś gorszego. Czy uwierzysz czytelniku, że te dwie wesole czy puste kobiety czy kumoszki, które znasz tak dobrze, żona, o którą *Ford* jest tak zazdrosny, i ta druga, matka rodziny, matka *Anny Page*, są obie pannami? Nie wierzysz?



zajrzyj do spisu osób tej komedyi w polskim przekładzie dzieł Szekspira, a zobaczysz czarno na białym i jasno jak słońce **Miss Wud** i **Miss Paż**. Czyż wydawcy nie wiedzieli, że *miss* to panna, i że mężatka to nie panna? i że mężatka w Anglii nie używa tytułu *Miss* ale *Mistress*? Do nich należało poprawić tę pomyłkę tak małą a tak ogromną, jeżeli ją tłumacz jakimś niepojętym sposobem popełnił, i na nich spada odpowiedzialność. Należało napisać po prostu, po polsku: *pani Page* i *pani Ford*, a jeżeli nie, to tak jak piszą Anglicy *Mistress*. Ale jeżeli nas domysł nie zawodzi, to kolosalna śmieszność tej pomyłki musi być skutkiem tej nieszczęśliwie przyjętej (choć niekonsekwentnie zachowywanej) zasady naśladowania angielskiej wymowy polską ortografią. Jak wiadomo, *mistress* wymawia się w całym swoim brzmieniu tylko, kiedy podwładni mówią do swoich pań, a w innych razach *t* i *r* gdzieś się podziewa, a zostaje jakieś niewyraźne *missis*, czy coś podobnego. Czy nie to brzmienie czasem naśladować chciało? a że ono jest tak niewyraźne, tak skrócone i ściśnięte, że Anglicy sami literami dokładnie wypisać go nie mogą, więc obcięto jego drugą połowę, zostawiono pierwszą i w ten sposób z kobiet zameżnych i matk zrobiono dwie panny. Nic brzydszego, jak mówić złośliwie *a widzisz*, kiedy ktoś źle wyszedł na tem, że naszych rad nie słuchał: ale nie możemy wstrzymać się od uwagi, że śmieszność ta, której pierwsi i najserdeczniej żałujemy, wychodzi na stwierdzenie słuszności naszych zdań i przestroż. Od dziesięciu lat, bo od wyjścia pierwszego tomu tłumaczeń pana Koźmiana, prosiliśmy i błagaliśmy, żeby pięknych i cennych rzeczy nie szpecić małemi brzydotami i nie naśladować brzmień angielskich polską ortografią, ale zostawić nazwiskom ich własną. Głos wołający na puszczy nie przekonał nikogo, zasada (chcielibyśmy prawie powiedzieć *mania*) polszczenia utrzymała się w najlepsze i darzyła nas *Uorekami* i *paniami Kwikli*, aż wreszcie siłą rzeczy doprozdziła się sama do niedorzeczności, kiedy z żon i matek porobiła panny. Miejmy nadzieję, że się tem przynajmniej sama raz na zawsze zabije, i że w drugim (które daj Boże) wydaniu znikną te nieprzyjemne i brzydkie skazy, któremi obecne zepsute jest tak niepotrzebnie, tak bez powodu, a już bez ratunku.

Znowu o tytuł kłócić się musimy, tym razem z panem Ulrichem. *Miarka za Miarkę?* co to znaczy? po jakimu to? czy jest jakie polskie przysłowie lub polski sposób mówienia, któryby do tego był podobny? Jest zapewne: ale jeżeli tłumacz chciał koniecznie zachować *miarkę*, to powinien był napisać: *Jaką miarką mierzysz*, choćby był dla krótkości i opuścił dalszy ciąg: *taką będzie ci odmierzono*; czytelnik byłby się już domyślił, o co chodzi, byłby poznał zbyt znane przysłowie. Ale i tego nie było potrzeba. Wszakże jest wyrażenie doskonałe, zawsze w ustach każdego, do angielskiego *Measure for Measure* przystające jak druga rękawiczka z tej samej pary, to *Wet za Wet*, wskazany, naturalny, jedyny dobry tytuł polski dla tej komedyi, i nieraz już używany nawet, (nie dalej jak w rozprawie hr. Kazimierza Stadnickiego). Dlaczego pan Ulrich go nie użył? Chyba przez zapomnienie, przez roztargnienie, bardzo naturalne u człowieka, który nad tłumaczeniem strawił tyle czasu i zadał sobie tyle trudu, że chwilami może już nie dojrzeć tego co najbliższe i najprostsze. W spisie osób znajdujemy *panią Przepieczoną* (Mrs. Overdone), z którą nasz sposób myślenia tak samo zgodzić się nie może, jak niegdyś z *panią Żwawińską*. Ale przekład sam tej komedyi, która nie należąc do najcelniejszych, musi, jak sądzimy, należeć do bardzo trudnych przez mnóstwo conceptów, przekreśleń, dwuznaczników, któremi jest naszpikowana, wydał nam się bardzo dobrym. Komedya zaś sama, choć jej do innych daleko, ma swoje ustępy bardzo piękne, a ten romantyczno-filozoficzny książe, który udaje daleką podróż, żeby z klasztornego ukrycia śledzić co się w jego kraju dzieje, miewa czasem choć młody takie myśli głębokie, spokojne a smutne, jak żeby z habitem był włożył na siebie i wiek i doświadczenie Lorenza z Romea i Julii. Oto naprzykład piękne i pięknie przetłumaczone jego kazanie o marności tego świata do skazanego na śmierć Klaudia:

## KSIĄŻĘ.

Na śmierć się gotuj, a śmierć albo życie

Ślodsze ci będą. Z życiem tak rozumuj:

Jeśli cię stracę, stracę rzecz, o którą

Jeden się tylko może głupiec troszczyć.

Bo czymże jesteś? Tylko lekkim tchnieniem,  
Wszystkich niebieskich wpływów niewolnikiem,  
Swoj dom co chwila boleścią napelniasz.  
Tylko igraszką śmierci jesteś wieczną,  
Całą twą troską, jak od niej uciekać,  
A uciekając, do niej tylko lecisz.  
Wszelka szlachetność daleko od ciebie,  
Bo popolitość wszystkich twych rozkoszy  
Jest rodzicielką; nie masz i odwagi,  
Bo drżysz przed żądłem lichego robaka;  
Sen jest najlepszym twoim wypoczynkiem,  
Często go szukasz, a przecie nikczemnie  
Śmierci się lękasz, która snem jest tylko.  
Nie jesteś samo sobą, bo cię składa  
Tysiąc atomów z prochu wydzielonych.  
Na chwilę nawet nie jesteś szczęśliwe,  
Bo gonisz za tem, czego nie posiadasz,  
A nie dbasz o to, co w twem posiadaniu.  
Nie jesteś stałe, każdy bowiem księżyc  
Dziwne przemiany w tobie wywołuje.  
Jesteś ubogie, choć bogactwa dzierzysz,  
Bo jako osieł pod złotem się gnący  
W krótkiej podróży niesiesz ciężkie skarby,  
Aż śmierć je zdejmie; nie masz przyjacieli,  
Bo twe wnętrześci, które zwą cię ojcem,  
Ten czysty wypływ własnych swoich lędźwi,  
Klnie trąd, podagrę, febry i katary,  
Że tak powoli do końca cię wiodą;  
Nie masz młodości ni starego wieku,  
Ale podobne do snu po obiedzie  
Jesteś ich tylko przelotnem marzeniem;  
Bo twoja młodość, jak wiekowy nędzacz  
Koślawych starców o jałmużnę prosi,  
A gdy bogactwo przyjdzie ze starością,  
Nie masz piękności, ognia, uczuć, członków,  
Aby bogactwo wdzięki jakie miało.  
Cóż się więc mieści w tem, co zwiemy życiem?  
O, tysiąc śmierci w tem się życiu kryje,

A my, szaleni, śmierci się lękamy,  
Co wkońcu godzi wszystkie te sprzeczności.

Może to bardzo zły gust, ale jeżeli tak, to musimy pokornie uderzyć się w piersi, przeprosić, i wyznać, że dość lubimy *Komedję Omyłek*. Qui pro quo, to środek komiczny strasznie naciągany, zawsze sztuczny i niesmaczny, a dziś już tak zużyty, że go bez wstępu prawie widzieć nie można? Prawda, ale przecież czasem dobrze użyty, może sprowadzić zapewne zawikłania i sytuacje, a tak zręcznej i naturalnej razem płatany pomyłek jak tutaj, nie ma może nigdzie, ani może nawet w komedji hiszpańskiej, która tak lubi tego rodzaju intrygi. Tłómaczem był znowu pan Ulrich.

Ale za wszystkie swoje poświęcenia dostała mu się jedna przynajmniej nagroda: dostała mu się do tłómaczenia nie najbardziej poetyczna, ale najbardziej ludzka, najdowcipniejsza z komedji Szekspira, a przytem niezawodnie jedna z najgłębszych i najwdzięczniejszych zarazem: *Wiele Hałasu o Nic*.

Co za perła! W całej literaturze świata niema drugich dwóch figur tak dowcipnych i tak poprostu, pocziwie, sympatycznie dowcipnych, jak Benedykt i Beatrice. U samego Figara dowcip miesza się z tysiącem różnych pierwiastków, z ironią, z opiniami politycznymi, z filozofią — tu jest sam przez się, sam dla siebie, sam sobą, swobodny, wolny od wszelkich ubocznych myśli i celów: oni są weseli i dowcipni tak jak kwiaty kwitną i pachną, dla niczego, dla siebie, bo muszą. Znamy, a niektórzy z czytelników Przeglądu może sobie przypomną, mały rozbiór tej komedji ogłoszony w naszym piśmie w roku jeszcze 1872, z powodu jakiegoś jej teatralnego przedstawienia. Nie wypada to może chwalić własnego pisma a tem bardziej własnych przyjaciół, ale znowu pisząc o różnych u nas w Polsce nad Szekspirem pracach, ma się prawo a nawet i obowiązek wspomnieć o tej recenzji, która napisana od niechcienia a zagubiona dziś między starymi teatralnymi sprawozdaniami, zasługiwałaby na to, żeby ją przedrukować i od zapomnienia uratować, bo w swoich małych rozmiarach i skromnych pozorach jest niezawodnie jedną z rzeczy najładniejszych i najtrafniejszych, jakie kiedykolwiek po polsku o Szekspirze napisano. Jak bystro odkrył, jak subtelnie odcieniował autor

(pan Stanisław Koźmian mł.), różnicę uczuć tych dwóch młodych par w komedyi, z których jedna kocha się na prawdę, a druga myśli że się kocha, kiedy sobie tylko z różnych innych względów dogadza i odpowiada. „Jednocześnie“ — mówi on — „z pełnym prawdy i uczucia romansiem między Beatrice i Benedyktem, odbywa się konwencyonalna konkurencja Claudia o Hero. To przeciwstawienie nie jest nigdzie „wyraźnie orzeczone, a przecież jest namacalne. Między Beatrice a Benedyktem grają prawdziwe uczucia, między Hero a Claudiem względy światowe. Claudio chcąc się oświadczyć „o Hero pyta przedewszystkiem: „Czy ona jest jedyną dziewczką Leonata?“ A Hero, typ bogatej wychuchanej jedynaczki, w skutku pomyłki mniema przez chwilę, że się o nią „starać będzie sam książę i mile jej się to uśmiecha: lecz gdy „wywiedziona jest z błędu bez wahania i natychmiast oddaje „rękę Claudiowi, a nie mogąc za księcia, idzie za faworyta „księcia, za młodego, pięknego, świetnego Claudia! Jedną z niepospolitych piękności tej komedyi, jest właśnie „to przeciwstawienie charakterów Beatrice i Hero, Benedykta „i Claudia, przeciwstawienie uczucia prawdziwego, nastroszeniu „się na uczucie, małżeństwa ze skłonności, małżeństwu z *konwenansu*. Ztąd także pochodzi forma zewnętrzna romansu „między jedną a drugą parą. Z jednej strony sentymentalizm „nie wolny oczywiście od deklamacyi, konwencyonalne oświadczenia uczuć: z drugiej żywa gra uczuć, bez deklamacyi „i napszonych frazesów, pełna swobody, wesołości... i t. d.“ Jak tę różnicę charakterów i uczuć wykazuje autor recenzji na całym przebiegu sztuki, jak ślicznie i *con amore* umie pokazać i pozyskać sympatyą dla swoich ulubionych figur Benedykta i Beatrice.... Żal nam tylko, że nie możemy tu całej jego rozprawki przytoczyć. Ale o tłumaczenia Szekspira chodzi nam głównie, wracajmy do tłumaczeń. Trzeba być wielkim mistrzem, żeby przekładając na obcy język tę wojnę na dowcipy, które się tu sypią jak nieustanny fajerwerk, dowcipu nie stępić, a znowu żeby głupstwa nieocenionego Dogberry nie popsuć, nie zrobić broń Boże mniej głupiem. To ostatnie zadanie udało się panu Ulrichowi świetnie. *Dogberry* wprawdzie nazywa się *Ciarką* a jego pomocnik *Verges Kwaskiem*,

(o to się już spierać nie będziemy) — ale kretynizm ich świeci w przekładzie w całej swojej okazałości:

CIARKA.

Czy nasza kurperacya już w komplecie?

KWASEK.

Hej tam! przynieść krzesło i materacyk dla Zakrystyana.

ZAKRYSTYAN.

Gdzie są winowajcy?

CIARKA.

Także pytanie! Ja i mój kolega.

KWASEK.

Nie ma wątpliwości, mamy egzaminować indagacyą.

ZAKRYSTYAN.

Lecz gdzie są delikwenci, których mamy indykować? Niech się stawia przed panem porucznikiem.

CIARKA.

Tak jest, niech się stawia przed moją osobą. Imię twoje, przyjacielu?

BORACHJO.

Borachjo.

CIARKA.

Zapisz, proszę, Borachjo. A twoje, mopanku?

KONRAD.

Jestem szlachcic, Panie poruczniku, a nazywam się Konrad.

CIARKA.

Zapisz: pan szlachcic Konrad. Czy służycie Bogu, mopankowie?

KONRAD I BORACHJO.

Tak jest, tak się nam zdaje przynajmniej.

CIARKA.

Zapisz: że im się zdaje, że służą Bogu. Napisz Bogu w pierwszej linii, bo uchwaj Boże, aby Bóg nie stał wyżej takich hajdamaków. Mopankowie, już jest tak dobrze jak dowiedzione, że nie z was lepszego jak wierutne lotry, a wkrótce rzecz ta prawdopodobną się okaże. Co macie do powiedzenia na wasze usprawiedliwienie?

KONRAD.

Co mamy do powiedzenia? Mamy do powiedzenia, że nie jesteście nimi wcale.

CIARKA.

Nie lada ćwik z tego jegomości, prawdziwie; ale przyjdzie na niego kolej. Pójdź tu sam, mości panie, mam ci coś powiedzieć do ucha; mówię ci, iż ludzie myślą, że wierutne z was lotry.

BORACHJO.

A ja ci powtarzam, panie poruczniku, że nie jesteśmy nimi wcale?

CIARKA.

Bardzo dobrze. Odstęp na stronę. Przez Boga żywego, to zmowa wyraźna. Czy zapisałeś, że nie są nimi wcale?

ZAKRYSTYAN.

Panie poruczniku, złą wziąłeś drogę do indagacyi; należy powołać straż, która ich oskarża.

CIARKA.

Na uczeliwość, to najkrótsza droga. Zawołać straż. Mości panowie, wzywam was w imieniu Książęcia, abyście ludzi tych oskarżyli.

PIERWSZY STRAŻNIK.

Człowiek ten powiedział, Panie poruczniku, że Don Juan, brat książęcy jest łotrem.

CIARKA.

Zapisz: Książę Don Juan, łotr. Kto zaprzeczy, że to jasne jak dzień krzywoprzysięstwo, nazywać łotrem brata książęcego.

BORACHJO.

Panie poruczniku —

CIARKA.

Mopanku, milcz, jeżeli łaska. Nie podoba mi się twoja mina, możesz mi wierzyć.

ZAKRYSTYAN.

Co słyszałeś więcej?

DRUGI STRAŻNIK.

Słyszałem, że dostał tysiąc dukatów od Don Juana, aby fałszywie oskarżyć panią Hero.

CIARKA.

To wyraźny rozbój, jakiego jeszcze nigdy nie widziano.

KWASEK.

To rozbój, na honor.

ZAKRYSTYAN.

Co więcej?

PIERWSZY STRAŻNIK.

Że hrabia Klaudyo, na jego zaręczenie, postanowił zbesezczyć Hero w przytomności całego zgromadzenia i nie pojąć jej za żonę.

CIARKA.

O, łotrze! skazany będziesz za to na wieczne zbawienie.

ZAKRYSTYAN.

Co jeszcze?

DRUGI STRAŻNIK.

Nic więcej.

ZAKRYSTYAN.

A to jest więcej, niż możecie zaprzeczyć. Tej nocy Książę Don Juan opuścił miasto ukradkiem; Hero w ten właśnie sposób była oskarżona, w ten właśnie sposób odrzucona, a z boleści nagle umarła. Panie poruczniku, każ tych ludzi związać i poprowadzić do Leonata, ja ich tymczasem poprzęde, aby mu naszą indagacyą pokazać.

*(Wychodzi).*

KWASEK.

Dalej, okuć ich w dyby.

KONRAD.

Precz ztąd, kapcany!

CIARKA.

Boże nieśmiertelny! Gdzie Zakrystyan? Niech zapisze, że książęcy urzędnik jest kapcan. Żwawo, w kij ich wsadzić. A ty hultaju!

KONRAD.

Precz mi! co za osieł! co za osieł!

CIARKA.

Czy ty nie domyślasz się mojej godności? Czy ty nie domyślasz się mojego wieku? O, czemu go tu nie ma! czemu go tu nie ma! żeby zapisał, że osieł! Wy przynajmniej, moi panowie, nie zapomnijcie, że osieł; choć rzecz niezapisana, pamiętajcie, że osieł. Ty zaś, hultaju, pobożna z ciebie sztuka, jak ci tego dobry świadek dowiodą. Dzięki Bogu, nie jestem



głupi; co większa, jestem urzędnik; co większa jestem pensyjonat; co większa, jestem sztuka mięsa, jakiej w całej Messynie nie znajdziesz, a prócz tego znam prawo, bądź spokojny; a prócz tego nie jestem bez grosza, bądź spokojny; choć poniósłem pewne straty, mam jeszcze dwa płaszcze i niemało pięknych rzeczy mam na mojej osobie. Wyprowadzić go! O, gdyby był zapisał, żem osieł!

(*Wychodzą*).

Tamto drugie, walka dwóch ostrych języków i dwóch głów szalenie wesołych, było oczywiście nierównie trudniejszym. Ale oprócz małych pomyłek nie wiemy coby tłumaczeniu tych scen zarzucić. Te pomyłki, a może nawet nie pomyłki, tylko nam jakoś nie mile brzmiące zwroty lub wyrażenia są następujące:

W pierwszym akcie książę rozkazuje coś Benedyktowi na jego *maństwo*, wyraz wprawdzie przez dawnych pisarzy używany, ale dziś tak już zapomniany, że w jego miejscu wolelibyśmy widzieć „lenniczną“ albo „poddaną powinność.“ *Abordować* (akt II. sc. I). to już z pewnością słowo ani dobre ani stare ani polskie. Że w pierwszym akcie Benedykt nazywa Beatrice *panią Wzgardniczą* (*Lady Disdain*), a w piątym Klaudia *panem Bezbrodnickim* (*Lord Lackbeard*), to naszym zdaniem jest w najlepszym razie wątpliwej wartości. Imiona własne polskie rażą nas zawsze w tych cudzoziemskich komedjach, i wolelibyśmy powiedzieć po prostu *Gołowąs* niż wymyślać to po polsku na *cki* zakończone nazwisko. Za to *polonez*, *mazur*, i *kozak* (Akt II sc. I) wydają nam się usprawiedliwione, bo trudno było tłumaczyć nazwiska jakichś przedwiecznych angielskich tańców, które nazw swoich w polskim języku oczywiście nie mają. Jest tam jeszcze jakieś „*serce biedziątko*“ niesmaczne, jakieś zupełnie niezrozumiałe „*posuwaj krowę*“ (Klaudio do księcia, kiedy Benedykt podsłuchuje ich rozmowy) — oto podobno wszystko lub prawie wszystko co nam się wydaje niedobrem lub niepewnie dobrem. A czy Beatrice i Benedykt zachowali w tym przekładzie swój humor, fantazyą, i swój cięty dowcip, o tem niech czytelnik sam sądzi z wyjątków.

LEONATO.

Czy Książę Juan był na uczcie?

ANTONIO.

Nie widziałem go.

BEATRYKS.

Co za kwaśną miał minę! Ile razy go widzę, przez godzinę pali mnie zgaga.

HERO.

Nadzwyczaj melancholiczny na charakter.

BEATRYKS.

Doskonały byłby to człowiek, któryby środek trzymał między nim a Benedykiem. Jeden zbyt podobny do obrazka, nie mówi, drugi, jak najstarszy syn jejmości, ciągle papple.

LEONATO.

Tak więc pół języka signor Benedyka w gębie księcia Jana, a pół melancholii księcia Jana w twarzy signor Benedyka —

BEATRYKS.

A do tego piękna stopa i pewna noga, wujaszku, i mieszek nie pusty, taki mężczyzna podbilby serce każdej kobiety — byle na jej względy potrafił zarobić.

LEONATO.

Na uczciwość, synowico, nie znajdziesz nigdy męża, jeśli tak będziesz ciągle siekla językiem.

ANTONIO.

Zbyt złośliwa, na honor.

BEATRYKS.

Zbyt złośliwa, to więcej niż zła; ja też zmniejszę złe dane od Boga; bo powiedziano jest: zły krowie Bóg daje krótkie rogi, ale krowie zbyt złośliwej nie da żadnych.

LEONATO

Że więc jesteś zbyt złośliwa, Bóg nie da ci rogów.

BEATRYKS.

Bez wątpienia, jeśli mi nie da męża, błogosławieństwo — o które go co wieczór i co rano na kolanach proszę. Panie! nie mogłabym znieść męża z brodą na twarzy; wołałabym raczej spać na wełnie.

LEONATO.

Możesz dostać męża bez brody.

BEATRYKS.

A cóżbym mogła z nim zrobić? Ubrać go w moje suknie i zrobić go moją pokojówką. Kto ma brodę, jest więcej niż dzieciuch, a kto jej niema, mniej jest niż mąż; a kto jest więcej niż dzieciuch, nie jest dla mnie, a kto jest mniej niż mąż nie jestem dla niego. Gotowa więc jestem przyjąć szóstak jako zadatek od niedźwiedznika i wszystkie jego małpy zaprowadzić do piekła <sup>1)</sup>.

LEONATO.

Do piekła więc pójdziesz?

BEATRYKS.

Nie, tylko do bram piekielnych. Tam, na moje spotkanie wyjdzie djabeł, stary rogal, z rogami na czole, i powie: „Idź do nieba, Beatryks, idź do nieba, nie ma tu miejsca dla was dziewic.“ Wręcę mu więc moje małpy i dalej do świętego Piotra, do nieba, on mi pokaże, gdzie przebywają kawalerowie, i tam żyć będziemy wesoło jak dzień długi.

ANTONIO (*do Hero*).

Ty przynajmniej, synowico, dasz się kierować radom twojego ojca.

BEATRYKS.

Bez wątpienia; powinnością mojej kuzynki dygnąć pokornie i mówić: jak ci się podoba; ale mimo tego, kuzynko, niech to będzie kraśny chłopiec, bo inaczej, dyg drugi, i słowa: ojcze, jak mnie się podoba.

LEONATO.

Mów, co ci się podoba, ja ani wątpię, że i ty znajdziesz w końcu męża.

BEATRYKS.

Nigdy, dopóki Bóg nie ulepi mężczyzny z innego metalu jak ziemia. Nie byłoby to upokorzeniem dla kobiety dać się rządzić garstce zuchwałego prochu? zdawać rachunek ze swojego postępowania bryle zrzędnego margłu? Nie, wujaszku, nie chcę. Synowie Adama są moimi braćmi; grzechem mi się wydaje, szukać męża między rodzeństwem.

<sup>1)</sup> Stare panny, wedle dawnego angielskiego przysłowia, po śmierci prowadziły małpy do piekła.

LEONATO.

Nie zapomnij, córko, co ci mówiłem. Jeśli ci książę podobne zrobi oświadczenie, wiesz, co masz mu odpowiedzieć.

BEATRYKS.

Będzie winą muzyki, kuzynku, jeśli książę nie zachowa miary w konkurach. Gdyby przypadkiem za ostro nastawał, powiedz mu, że jest miara we wszystkim i wytnij mu w miarę odpowiedź. Bo słuchaj mnie, Hero, umizgi, ślub i żal, to jest mazurek, polonez i kozak. Pierwsze oświadczenie jest gorące i namiętne, jak mazurek pełne fantazyi i ognia; zaślubiny uroczyste i skromne, jak polonez, pełne senatorskiej powagi; aż przychodzi żal, który na krzywych nogach coraz żwawiej i żwawiej wywija kominki, aż w grób zapadnie.

LEONATO.

Czarno widzisz rzeczy, moja synowico.

BEATRYKS.

Dobre mam oczy, wujaszku, i póki widno, mogę obaczyć kościół.

LEONATO.

Przychodzą maski; zróbmy im miejsce, bracie.

A tu znowu Benedykt wyśmiany przez Beatrice pod maską, zawstydzony, i zły na siebie i na nią:

DON PEDRO.

Beatryks nie na zarty gniewa się na ciebie. Szlachcie, który z nią tańczył, powiedział jej, że ją ciężko pokrzywdziłeś.

BENEDYK.

To ona pomiałała mną jak ostatnim; pniak by tego nie wytrzymał. Dąb, z jednym zielonym liściem na wierzchołku, ofuknąłby się. Maską nawet moja zaczęła do życia przychodzić i z nią się borukać. Powiedziała mi, nie myśląc że do mnie mówi, że byłem błaznem książęcym, nudniejszym od wielkich roztopów. Szyderstwo za szyderstwem z taką miotała na mnie zrećnością, że stałem jak trusia przy celu, do którego strzela cała armia. Sztylety z ust jej wychodzą, każde jej słowo przebijają. Gdyby jej oddech tak był jadowity jak jej wyrazy, ani podobna byłoby żyć w jej sąsiedztwie; zaraziłaby powietrze do północnego bieguna. Nie chciałbym jej za żonę, choćby miała

w posagu wszystko, co posiadał Adam przed grzechem. Onaby zmusiła Herkulesa do obracania rożna i do połupania własnej maczugi na szczypy. Lecz dosyć tego; nie mówmy o niej. To furja piekielna w wielkiej toalecie. Dałby Bóg, żeby ją jaki mędrzek zażegnał, bo póki ona jest na ziemi, łatwiej znaleźć pokój w piekle niż tu w kaplicy, i ludzie gotowi grzeszyć naumyślnie, żeby się tam dostać co prędzej. Niepokój, zgroza i zamieszanie idą za jej śladem.

(*Wchodzą Klaudyo, Beatryks, Leonato i Hero*).

DON PEDRO.

Patrz, to ona.

BENEDYK.

Czy nie raczy Wasza Łaskawość wysłać mnie w służbowych interesach na koniec świata? Gotów jestem za lada sprawą pośpieszyć do Antypodów; pójdę ci po piórko do zębów za ostatnie krańce Azyi; przyniosę ci dokładną miarę stopy księdza Jana, albo włos z brody wielkiego Hana; podejmę się poselstwa do pigmejczyków, wszystkiego raczej niż wytrzymać trzy słowa rozmowy z tą harpią. Czy nie masz żadnych dla mnie zleceń mości Książę?

DON PEDRO.

Żadnych; pragnę jedynie twój przyjemny towarzystwa.

BENEDYK.

Jest tu potrawa, Panie, wcale mi nie do smaku. Nie jestem w stanie znieść pani języka.

(*Wychodzi*).

*Stracone Zachody Miłości* — (dla czego stracone, kiedy za rok oczywiście wszystkie cztery panny pójdą za swoich konkurentów?) — przetłómaczone są znowu, i bardzo dobrze, przez pana Ulricha. *Sen Nocny Letniej*, tłumaczenia pana Koźmiana zyskał wiele w tem powtórnem wydaniu. W ogóle został on takim jakim się ukazał lat temu jedenaście, a był już bardzo dobrym. Ale były wtedy pewne drobne usterki, które go szpeciły, a których dziś z wielką radością jużemy nie dostrzegli. Poddani Oberona i Tytania nie są już, jak wtedy, *wieszczkami*, ale noszą swoje rodzinne i właściwe tytuły *Elfów* i *Sylfów* — ich pieśń nad usypiającą Tytanią zmieniła się także na korzyść. Słowem, jeżeli w ogóle powtórzyć musimy,

cośmy przed laty o tym przekładzie pisali, to jest, że choć nie ma całej lekkości i całego wdzięku oryginału, to z pewnością nie ma ich mniej od sławnych i za doskonałe uznanych tłumaczeń niemieckich, to możemy co do szczegółów ówczesne nasze zdanie zmienić, i powiedzieć że nie widzimy już dziś tego co nam się podówczas trochę nie podobało. Uważamy za swój obowiązek przytoczyć parę wyjątków, które lepiej od naszych zapewnień przekonają każdego o wysokich zaletach przekładu.

PUK.

Witajże, duchu! dokąd to wędrujesz?

ELF.

Przez wzgórze, rozłogi,  
Przez krzaki, przez głogi,  
Przez płoty, ogrody,  
I ognie i wody,  
Lot mój, lżejszy od promyka,  
Prędzej niż księżyc pomyka.  
Ja z królową elfów chodzę  
Skrapiać kępki po rozłodze.  
Patrz, pierwiosnki, dworzan roty;  
Cętki zdobią strój ich złoty,  
To rubiny, w których łonie.  
Z daru elfów, wonność płonie.

Tym jej dworzanom, skoro rosę zbiorę,

Każdemu perlę na uchu zawieszę.

Bądź zdrów, cudaku. Muszę zdażyć w porę.

Wnet tu królowa zwoła elfów rzeszę.

PUK.

Dziś tu król nocne wyprawia igrzysko.

Strzeż, by Tytania nie weszła za blisko.

Gdyż on w straszliwym trwa ku niej zawzięciu,

Że wykradzione indyjskiemu księciu

Śliczne pacholę skryła w swe orszaki.

Nie służył u niej jeszcze pieszczoł taki.

Oberon, chciwy i w zazdrości skory,

Chce go mieć giermkim do wycieczek w bory.

Lecz ona gwałtem odmawia chłopczyzny,  
 Stroi go kwieciami jakby skarb jedyny.  
 Ztąd gdy się zejda w gaju lub na łące,  
 Przy czystym źródle, gdy skrzą gwiazdy drzące,  
 Taki spór wiodą, że elfy co raźniej  
 W kubki żółędne kryją się z bojaźni.

ELF.

Jeśli mnie postać i głos twój nie ludzi,  
 Tyś figlarz, psotnik, tak zwany u ludzi  
 Robin Dobry-Druh. Powiedz, czy się myłę?  
 Ty to wieśniaczkom płatasz figlów tyle,  
 Skradasz śmietankę, w żarnach stroisz harce,  
 Masła wyrobić zdyszanej mleczarce,  
 Drożdżom musować nie pozwalasz w trunku,  
 Zwiódłszy — drwisz z nocnych wędrowców frasunku.  
 Kto Hobgoblinem, lubym Pukiem zwie cię,  
 Temu usłużysz, dasz szczęście na świecie.  
 Czy zgadłam?

PUK.

Zgadłaś. Jam to żartobliwy

Nocy wędrowiec. Ja wyprawiam dziwy,  
 Ja bawię króla, daję śmiechu hasło,  
 Gdy rząc jak żrebię zwiode klacz opasła  
 Na tłustym bobie. Czasem znów mnie plotka  
 Na dniu swej szklanki skrytego napotka  
 W suszonym jabłku, a gdy łyka duszkiem,  
 Nagle ją w usta utnę tem jabłuszkiem,  
 I zwiędłe łono zleje piwa strugą.  
 Gdy mądra ciocia prawiać powieść długą,  
 Ku mnie jak w stołek gnie swe ciężkie brzemię,  
 Umknę się z pod niej, baba brzdęk na ziemię,  
 Krztusi się, kaszle, krzyczy: *Czort nie stołek!*  
 Pęka od śmiechu grono przyjaciółek  
 Z uciechy parska, gzi się i zaklina,  
 Że nigdy miłsza nie przeszła godzina.  
 Otóż Oberon. Uchodź. Ja nie moję.

ELF.

A tu Tytania. Pocóż wszedł nam w drogę!

A to znowu locus classicus, sławny choć może nie ze  
wszystkiem zasłużony komplement dla królowej Elżbiety:

Mój luby Puku, zbliż się. Wszakże pomnisz,  
Jak raz ze szczytu przyłądka słuchałem  
Syreny, która na grzbiecie Delfina  
Nuciła głosem tak słodkim i dźwięcznym,  
Że gniewne morze korzyło się przed nią,  
A gwiazdy w szale z sfer swych przybiegały,  
By się jej tonom przysłuchać.

PUK.

Pamiętam.

OBERON.

Wtędym to widział, choć tyś widzieć nie mógł,  
Jak zbrojny Kupid biegnąc między ziemią  
A mdłym księżycem, wziął na cel Westalkę  
Błyszczącą wdziękiem na tronie zachodu,  
I grot miłości tak dzielnie pchnął z łuku,  
Jakby chciał przeszyć wraz sere sto tysięcy.  
Lecz mglisty księżyc zgasił płomienistą  
Strzałę Kupida chłodem swych promieni,  
I przeszła dalej kapłanka królowa,  
Wolna miłości w dziewiczym spokoju.  
A jam uważał, gdzie padł grot Kupida,  
Padł na kwiat drobny, wprzód jak mleko biały,  
Teraz miłości raną purpurowy,  
Dziewice zowią te kwiatki bratkami.  
Znajdźże mi taki, jam ci go raz wskazał.  
Sok zeń spuszczoney na śpiące powieki  
Mężczyzn czy niewiast, każe im miłować  
Twór, który najpierw ujrzą po ocknieniu.  
Znajdź mi to ziółko, i wprzód do mnie powróć,  
Nim jedną miłą upłynie lewiatan.

PUK.

Dokoła ziemię mym lotem opaszę  
W czterdzieści minut.

A wreszcie jak Tytania oświadcza swoją miłość przemienionemu w osła gburowi:



## TYTANIA.

Niech cię myśl żadna za ten las nie niesie.

Czy chcesz, czy nie chcesz, zostaniesz w tym lesie.

Jam duchem, który wzniosłym rodem słynie.

Wieczne się lato święci w mej dziedzinie.

Kocham cię, przeto pójdź ze mną, mój miły;

Me piękne elfy będą ci służyły.

One ci w morzu znajdują perły na dnie,

Śpiewać ci będą, gdy cię sen owładnie.

Ma moc śmiertelną z ciebie ciężkość zetrze,

Byś jak duch zdołał wzlatywać w powietrze.

Ómo, Pajęczynko, Groszku i Gorczyzko!

*(Wchodzą cztery elfy).*

## PIERWSZY.

Jestem.

## DRUGI.

Ja także.

## TRZECI.

I ja.

## CZWARTY.

I ja jestem.

## WSZYSCY.

Gdzież bieżeć mamy?

## TYTANIA.

Rąco, uprzejmie służcie temu panu,

Niech go wasz taniec i skoki weselą.

Karmcie go morwą, jeżyną, morelą,

Zieloną figą, modrem winogronem,

I skrzącej pszczołki miodopłynnym plonem

Z jej nóg woskowych pochodnia skręcona!

I w świętojańskim robaczku zatłona,

Niech kochankowi do łoża przyświeca.

Senne mu oko chrońcie od księżycyca

Malownym skrzydeł motyliach wachlarzem.

Korzcie się elfy przed waszym mocarzem.

## PIERWSZY.

Cześć ci, śmiertelny, cześć.

## DRUGI.

Cześć ci.

TRZECI.

Cześć ci.

CZWARTY.

Cześć.

SPODEK.

Z całego serca dziękuję wam, dostojne panie. Błagam; jakież imię twojej dostojności?

PAJĘCZYŃKA.

Pajęczynka.

SPODEK.

Proszę cię o bliższą znajomość, dobra pani Pajęczynko. Gdy się skaleczę w palec, śmiało się do twojej usługi odwołam. A twoje imię, poczciwy szlacheciu?

GROSZEK.

Groszek.

SPODEK.

Pokornie upraszam, racz mię polecić pani Łupinie, twojej matce, i panu Strączkowi, twemu ojcu. Dobry Panie Groszku, i z tobą będę się starał bliższą zawiązać znajomość. A twoja godność, jeśli śmiałym się zapytać?

GORCZYCZKA.

Gorzyczka.

SPODEK.

Dobra Pani Gorzyczko, znam dobrze twoją cierpliwość. Ten nielitościwy olbrzym, pośladek wołowy, pożarł niejedno dziecko twego rodu. Wierz mi, rodzina twoja niemało już mi lez z oczu wycisnęła. I z tobą radbym bliżej się poznać, dobra Pani Gorzyczko.

TYTANIA.

Strzeżcie go, wiedźcie wraz do mej altany.

Zda mi się księżyc w krąg łzami wezbrany.

Gdy księżyc płacze, płacze każde kwiecie,

Że jakaś czystość cierpi gwałt na świecie.

Idąc z mym lubym, usta mu zwiążecie.

(Wychodzą).

Zapewne już czytelnik czeka niecierpliwie na wiadomość o tłumaczeniu *Kupca Weneckiego*. Jak między Historyjami Ryszarda III, jak Hamleta i Macbetha między tragedjami, tak

między komediami szuka się machinalnie zawsze naprzód tej, która i znana najpowszechniej, i najbogatsza w efekta (choć nie komiczne może), i przez rozmiary figury Shylocka najpotężniejsza, a przez wdzięk figur takich jak Porcya i Bassanio, rozmów takich jak Lorenza z Jessiką, jedna z najmilszych jakie Szekspir napisał. Trzymając się kolei wyznaczonej komedynom przez wydawców teraz dopiero dochodzimy do *Kupca*. Tłómaczył go pan Paszkowski. Nie tak świetnie, wyznać trzeba, jak *Othella*, nie tak jak *Burzę*. Tu są ustępy przełożone doskonale, ale są i błędy liczniejsze niż tam i czasem trochę rażące.

Są zaraz w pierwszej scenie. Naprzykład byłoby z pewnością lepiej gdyby Salarino mówiąc o galerach Antonia nie nazywał ich *reprezentantami* władców morza, albo żeby zamiast *dukwić* użył jakiego słowa dziś więcej używanego: ale co myśli Gracyano kiedy mówi, że „*milczenie zaleca jedynie „ozór w pęcherzu?”* albo dla czego obiad nazywa *wyżerką*? Albo znowu w drugiej scenie dla czego opuszczone jest co mówi Porcya o synowcu księcia Saskiego, że „nigdy nie pójdzie za gąbkę? o tem już nie wspominając, że nie łatwo jest zrozumieć jej rozkazu „wsadź w niepomyślną skrzynię butelkę „reńskiego wina, bo choćby szatan w innej siedział, a tej pokusy brakowało, gotówby inną wybrać.“ Ona właśnie każe postawić wino nie w skrzynce, ale na skrzynce (*on the contrary casket*), bo gdyby sam djabeł siedział w środku, pijanica Niemiec chwyci za tę, na której zobaczy trunek.

Ostatnia scena tego aktu, a pierwsza w której występuje Shylock, jego opowiadanie o Jakóbie i jego podstępach na dowód że „każdy zysk jest błogosławieństwem, jego ironija i złość kiedy mówi:

Laskawy Panie! przeszłej środy

Plułaś na mnie, kopnąś mnie w piątek,

Innego znowu dnia psem mnie nazwałeś,

Za te grzeczności gotówem ci chętnie

Tyle a tyle pieniędzy pożyczyć

wreszcie układ o pożyczkę i funt mięsa z pod serca na przypadek nie oddania długu na termin, cała ta scena przetłómaczona jest dobrze.

W drugim akcie tylko mniejsze usterki: Lancelot kiedy udaje i kłamie przed ojcem, każe uważać jaką mu *puści fontannę*: Gracyano prawi coś o *rendez-vous* Bassanio znowu każe mu trzymać na wodzy „*bryczną naturę*“ — księżę Markoński zaręcza, że *zryzykuje* swoje księstwo. Księżę Arra-goński w napisie na srebrnej skrzyni wyczytuje *sensowne zdanie*. Oto podobno wszystko.

W akcie trzecim sceny Shylocka, w których żal za straconemi wraz z córką dukatami miesza się z wściekłą radością, że uczyni zadość swojej zemście, a jedno i drugie uczucie występuje z taką energią i namiętnością, oddane są bardzo dobrze.

## SALARINO.

Nie zechcesz mu przecie rznąć ciała, jeżeli nie zapłaci w terminie; na cóżby ci się zdało?

## SZYLOK.

Na przynętę dla ryb. Jeżeli zresztą nie nasyci nikogo, nasyci przynajmniej moją zemstę. On mię lżył, wydarł mi na jakie pół miliona spodziewanych korzyści; naigrawał się z mojej straty; bluźnił memu narodowi; krzyżował moje zarobki; odwodził ode mnie przyjaciół a nieprzyjaciół na mnie podszezuwał. I za cóż to wszystko? za to, że jestem żydem. Czyliżto żyd nie ma rąk, członków, organów, zmysłów, uczuć, namiętności? Nie żywił się temi samemi pokarmami, nie możeż być zraniony takim samem narzędziem, nie ulegał takim samym chorobom, nie leczył się takimi środkami, nie czujeż tak samo zimna w zimie a ciepła w lecie, jak chrześcianin? Nie płynięż z nas krew, jak nas zakłujecie? Nie śmiejemyż się, jak nas załaskoczeć? Nie umieramyż, jak nas otrujecie? a jak nas skrzywdzicie, nie mamyż się mścić za to? Jeżeliśmy we wszystkim innem do was podobni, to i w tem chcemy wam dorównać. Jeżeli żyd skrzywdzi chrześcianina, w czymże się objawi jego pokora? — w zemście.

Nieszczęściem sceny te zepsute są jednym dodatkiem tak niepotrzebnym i nieusprawiedliwionym a tak niesmacznym że znowu pojąć nie możemy jak tłumacz tak dobry mógł taki błąd popełnić:

TUBAL.

W wielu miejscach słyszałem o twojej córce, ale jej nigdzie znaleźć nie mogłem.

SHYLOCK.

*Aj waj mir! Aj waj mir!* Przepadł mój dyament i t. d.

TUBAL.

Mówiłem z kilkoma majtkami, którzy ocalili z rozbicia (galery Antonia).

SHYLOCK.

Dziękuję ci *Giter Tubal* i t. d.

Na miłość boską czy Shylock był polskim żydem, żeby miał mówić tym niemiecko-żydowskim szwargotem? Albo czy Szekspir może oznaczyć jakimkolwiek sposobem akcent żydowski w wymowie Shylocka? Nie. A więc jakim prawem i z jakiego powodu tłumacz oznacza w przekładzie akcent tam, gdzie go w oryginale nie ma? Że aktor, który tę rolę gra, nada sobie trochę akcentu, w tem nie widzimy nic złego, byle utrzymał to w mierze, i widzieliśmy wielkich nawet aktorów, którzy wymawiali nieco z żydowska, żeby przytoczyć tylko przykład sławnego Laroche w Wiedniu. Ale co aktorowi wolno, bo verba volant, to tłumaczowi którego scripta manent, nie uchodzi. A cóż dopiero dodawać żydowi, który w Wenecyi mieszka i zapewne nie urodził się na Kaźmierzu tylko na Giudece, na rzymskiem Ghetto, może i na Wschodzie, specyficzne znamiona żydów polskich, kłaść mu w usta *Aj waj* i zepsutą niemczyznę, to jest licencya, na którą i obowiązek wierności i dobry smak powinny były tłumaczowi nie pozwolić.

Prześliczna rozmowa Porcy i Bassania przed wyborem ołowianej skrzyni i podczas tego wyboru, nie można powiedzieć, żeby była wypadła źle, ale jednak tak jej daleko do poetycznego wdzięku oryginału, że za zupełnie udatną uważać jej także nie można. Najlepiej może wypadł początek tej sceny.

PORCYA.

Wstrzymaj się jeszcze, signore; zaczekaj

Dzień lub dwa, zanim dokonasz wyboru.

Bo gdybyś błędnie wybrał, pozbawioną

Byłabym twojej obecności; bądź więc

Cierpliwy, proszę. Coś mi skrycie mówi  
 (Lecz to nie miłość), że rozstać się z panem  
 Z trudnościami mi przyszło, a sam przyznasz,  
 Że nienawiści głos bywa odmienny.

Abyś mię jednak pan lepiej zrozumiał,  
 (Choć to kobiecie myśleć tylko wolno,  
 Ale nie mówić), chętniebym cię miesiąc,  
 Albo dwa, w moim zatrzymała domu,  
 Zanimbyś odbył tę grę hazardowną.

Mogłabym pewne podać ci skazówki  
 Co do trafności wyboru, lecz wtedy,  
 Złamałbym moję musiała przysięgę,  
 A tego nigdy nie uczynię. Tak więc  
 Możesz mię chybić; jeśliś zaś chybił,  
 Zaiste dałbyś mi powód do grzechu,  
 Boby mi przyszło żałować, żem była  
 Wierną przysiędze. O te oczy wasze  
 Opanowały mię i rozdziwiły:

Jedna połowa moja już jest waszą;  
 Druga połowa waszą, to jest moja,  
 Chciałam powiedzieć! lecz jeżeli moja,  
 To waszą także, więc i całość wasza.  
 Zawistna dolo! żeby kłaść przegrodę  
 Między własnością, a właścicielami!

I waszą jestem i nie waszą. Jeśli  
 Na tem się skończy, co jest, niechaj za to  
 Fortuna będzie nie ja potępioną.

Za długo mówię, ale to jedynie  
 Aby czas przewlec, rozciągnąć, przedłużyć,  
 A z nim wasz wybór.

A znowu drobne ale straszne usterki psują ten akt. Czy to do uwierzenia naprzykład, że raz Porcyja mówi coś o *repertuarze*? Od biedy można tego słowa używać w mowie, ale pisać go nie godzi się nigdy. A cóż dopiero jak Gracyano zapytany czy chce z Nerissą żenić się *na seryo* — (już i to dość złe), odpowiada *Jak najseryoźniej!!!* kto nie wierzy niech zobaczy, stoi czarne na białem wydrukowane wszystkimi literami, *jak najseryoźniej*. Słyszeliśmy prawda ten przymio-

tnik i inne jego godne, słyszeliśmy pochwałę jakiejś pani, która była niezmiernie *gracyozna*, a przy tem bardzo *seryozna*, ale słysząc uciekliśmy „unosząc zadziwione słuchy“ i prosząc Boga, żeby nam herezyi takiej nigdy już więcej niesłyszeć pozwolił. A widzieć ją wydrukowaną, napisaną, przez człowieka i pisarza nie *seryoznego* tylko poważnego, i umiającego po polsku, to już nie zdziwienie ale zgorzsenie. I żeby nam raz chcieli wytłómaczyć dla czego tak piszą? dla czego te *repertuary*, to *abordowanie*, to *rendez-vous*, te wszystkie niesmaczne i nie polskie wyrażenia? Wszakżeż żadne wyrażenie, żadne słowo koniecznem nie jest, każde da się zastąpić innym, i nie trudno nawet. Bo o cóż chodzi? O to tylko, aby zdaniu nadać inny obrót, i obracać go tak długo, aż wreszcie ono nie przyjmie formy takiej, któraby i myśl oryginału dobrze oddawała i polskiego ucha nie raziła a nie kaleczyła polskiego języka. Nie ma zaś zdania na świecie (zdania gramatycznego ma się rozumieć), któreby się nie dało sto razy obrócić i zmienić bez naruszenia myśli w niem zawartej. Czy nie czują, że to źle i brzydko? Niepodobna, bo umięją i dobrze piszą po polsku. Słowem, tych błędów zgoła zrozumieć nie możemy, a to tem mniej, że chodzi o słowa, o poprawki najmniejsze i najłatwiejsze! Nie mogąc zaś zrozumieć, prosimy przynajmniej i zaklinamy, żeby w drugim wydaniu, jeżeli Bóg da że do niego kiedy przyjdzie, błędy te zdarzające się w przekładach pana Paszkowskiego i pana Ulricha (u pana Koźmiana takich nie pamiętamy) były koniecznie poprawione.

Wielka scena czwartego aktu, tak w swoim pierwiastku patetycznym jak i w komicznym, namiętność Shylocka, spokój Antonia, dowcipna dyplomacya Porcyi, gwałtowne gniewy i złośliwe żarty Gracyana, scena ta z całej sztuki przetłómaczona jest najładniej. Ale i tu nieszczęsny zwyczaj musiał się pokazać: Shylock mówi, że ma do Antonia *ansę*:

DOŻA.

Zejdźcie mu z drogi, niech stanie przed nami.

Szyloku, wszyscy sądzą i ja myślę,

Że tę pozorną złośliwość posuwasz

Tylko do chwili jej wywarcia; gdy zaś

Przyjdzie ją wyrzucić, okażesz łagodność  
 I zmiłowanie, w wyższym jeszcze stopniu,  
 Niż to udane okrucieństwo. Zamiast  
 Poszukiwania swej należytości,  
 Na ciele tego nieszczęsnego kupca,  
 Nie tylko, tuszym, karę tę umorzysz,  
 Ale co więcej, przejęty ludzkością,  
 Darujesz nawet połowę waluty,  
 Przez wzgląd na straty, jakie świeżo poniósł;  
 Straty tak wielkie, że byłyby zdolne  
 Ze szczerem przygniść króla wszystkich kupców,  
 Oraz współzucie wzbudzić nawet w sercach  
 Twardych jak krzemień; w piersiach kutych z miedzi,  
 W dzikich Tatarach i Turkach, co nigdy  
 Żadnej czułości nie znali przystępu.  
 Żydzie, czekamy na twoją odpowiedź,  
 I spodziewamy się wszyscy łagodnej.

## SHYLOK.

Jużem oznajmił Waszej Wysokości  
 Stały mój zamiar; poprzysiągłem w szabas,  
 Że będę żądał, co mi się należy  
 Z mocy obligu: jeźlibym w tej mierze  
 Sprawiedliwości nie uzyskał, niechaj  
 Odpowiedzialność ciąży na swobodach  
 I przywilejach tego miasta. Może  
 Wasza Wysokość zapyta, dlaczego  
 Wolę wziąć marny funt mięsa, niż przyjąć  
 Zwrot mych dukatów? Na to nie odpowiem.  
 Przypuśćmy jednak, że to kaprys; stanież  
 To za opowiedź? Gdybym, mając w domu  
 Szczura co broi, chciał dać trzy tysiące  
 Dukatów za to, żeby go się pozbyć?  
 Nie stanież jeszcze i to za odpowiedź?  
 Są, co nie mogą znieść kwiku prosięcia;  
 Innych w szaleństwo wprawia widok kota;  
 Są znowu tacy, którym nerwy miękną  
 Skoro usłyszą głos kobziego nosa;  
 Wrażliwość bowiem, pani wszelkich wzruszeń,  
 Kieruje nimi wedle tego, co jej



Mile przypada albo odrażliwie.  
 Moja odpowiedź tak brzmi zatem: Jako  
 Nie można znaleźć słusznego powodu,  
 Dlaczego jednych razi kwik prosięcia,  
 Tych widok kota, bestyi tak niewinnej,  
 A tamtych odgłos dud wydętych; wszakże  
 Tak ci, jak owi, mimowolnie muszą  
 Ściągać na siebie zarzt, że zostawszy  
 Obrażonemi, wzajem obrażają:  
 Tak samo i ja, oprócz pewnej ansy  
 I wstretu, jaki czuję do Antonia,  
 Ani znam, ani chcę naznaczyć powód,  
 Dlaczego z własnym uszczerbkiem dochodzę  
 Praw moich na nim. Dażem już odpowiedź?

BASSANIO.

To nie odpowiedź, człowieku bez serca;  
 Nie zdoła ona okrucieństwa twego  
 Usprawiedliwić.

SZYLOK.

Nie mam obowiązku  
 Zadawalania was mą odpowiedzią.

BASSANIO.

Mamyż zabijać to, czego nie lubim?

SZYLOK.

Któżby oszczędzał to, co nienawidzi?

BASSANIO.

Obraza racyaż jest do nienawiści?

SZYLOK.

Dacież się zmii po dwakroć ukąsić?

ANTONIO.

Daj pokój; pomnij, że masz sprawę z żydem.  
 Kazać ustąpić pieniacej się fali;  
 Mógłbyś zarówno prawować się z wilkiem  
 Słyszac beczącą za jagnięciem owcę;  
 Mógłbyś zarówno wzbronić sosnom w górach  
 Wyniosłe czoła uginać i szumieć,  
 Gdy niemi wicher gwałtowny szamoce:  
 Słowem, najcięższe chcieć złamać trudności,

Jak usiłować wzruszyć jego twarde,  
 Żydowskie serce. Szlachetni Panowie,  
 Nie proponujcie mu niczego więcej;  
 Nie przedsięwierzcie żadnych dalszych kroków,  
 Lecz pozostawcie bieg zwyczajny prawu,  
 A jemu wolność czynienia co zechce.

BASANTO.

Za trzy tysiące dając sześć tysięcy  
 Dukatów.

SZYLOK.

Choćbyś każdy z tych dukatów  
 Podzielił na trzy części, i chociażby  
 Każda z tych części dukatem się stała,  
 Nie przyjąłbym ich i żądałbym tego,  
 Co wyrażone w obliżu.

DOŻA.

Jak możesz

Liczyć na względy, kiedy sam ich nie masz?

SZYLOK.

Za cóżbym miał się obawiać wyroku,  
 Gdy nie nie czynię niesprawiedliwego?  
 Macie niemało płatnych niewolników,  
 Których na równi z osłami i psami  
 Do jak najniższych posług używacie,  
 Dlatego, żeście ich kupili. Gdybym  
 Ozwał się do was: powróćcie im wolność,  
 Przyjmcie ich w grono swej rodziny; po co  
 Wkładacie na nich tak wielkie ciężary?  
 Niech mają łoża tak miękkie jak wasze,  
 I strawę równie wykwintną jak wasza,  
 Wy odpowiecie, „toż ci niewolnicy  
 Są przecie naszą własnością; podobnież  
 Ja odpowiadam: ten marny funt mięsa,  
 Którego żądam, moją jest własnością;  
 Drogom go kupił i chce go posiadać:  
 Jeśli mi tego odmówicie, hańba  
 Waszemu prawu! Ustawy Wenecyi  
 Są czezą literą, mocy nie mającą.  
 Czekam na wyrok; usłyszysz go dzisiaj?

Wreszcie, zapyta naturalnie czytelnik, musi zapytać każdy kto raz w życiu *Kupca* czytał, jak jest przetłómaczona rozmowa Lorenza z Jesyką w pierwszej scenie V aktu. Jak? Niech czytelnik sam sądzi. Nasz m zdaniem nie jest to styl *Szwajcaryi* Słowackiego, a potrzebaby tu tak poetycznego, tylko prostszego, nie tak wykwintnego, ale jest dobrze.

Jak wdzięcznie,

Na tym pagórku śpi światło miesiąca!  
 Siądźmy tu sobie i niech dźwięk muzyki  
 Płynie nam w ucho: noc i nocna cisza  
 Godzą się z słodkim urokiem harmonii.  
 Usiądź, Jessyko; patrz, jak przestwór nieba  
 Gęsto w złociste gwiazdki jest utkany;  
 A każdy krążek z tych, które tam widzisz,  
 Bieg odbywając, dołącza pieśń swoje  
 Do chóru jasnookich cherubinów.

Tak, są harmonii pełne czyste duchy:  
 Tylko my, których duch jest powinięty  
 W skorupę prochu, słyszeć jej nie możemy.

(*Wchodzą Muzykanci*).

Zbiżcie się! zbudźcie śpiewnym hymnem Dyane,  
 Wyślijcie naprzód na spotkanie pani  
 Echo najbardziej melodyjnych tonów,  
 I przyciągnijcie ją niemi do domu.

(*Muzyka*).

JESSYKA.

Ilekróć słodką muzykę usłyszę,  
 Rzewnie mi jakoś.

LORENCO.

Bo władze twej duszy  
 Są, widać, wtedy pilnie nateżone.  
 Popatrz na dziką i swawolną trzodę,  
 Albo na stado młodych bystrych żrebców;  
 Brykają one, beczą i rżą głośno,  
 Bo to w naturze jest ich krwi gorącej:  
 Lecz niechno trąbka przypadkowo zabrzmiał,  
 Lub jakikolwiek muzykalny odgłos  
 Słuch ich uderzy, zobaczysz, jak nagłe

Wszystkie przystaną, jak się ich figlarne

Oko zaduma, pod wpływem czarownej

Potęgi dźwięków.

Ztądto poeci mówią, że Orfeusz

Pociągał drzewa, kamienie i fale;

Bo nie ma rzeczy tak martwej, tak twardej

I tak burzliwej, żeby jej natury

Muzyka zmienić chwilowo nie mogła.

Człowiek, harmonii nie mający w sobie,

Którego współdźwięk tonów nie porusza,

Zdolny jest zdradzić cię, oszukać, złupić;

Umysł u niego ciężki jak mgła nocna,

A serce czarne jak Ereb. Nie ufaj

Nikom z takich. — Słuchajmy muzyki.

Śliczna rycerska idylliczna powiastka raczej jak kome-  
dya *As You like it* (Jak się wam podoba), przetłómaczona  
przez pana Ulricha wygląda bardzo ładnie w swojej polskiej  
szacie. Młody Orlando zachowuje swoją fiziognomią tak sym-  
patycznie złożoną z nieśmiałości, tęgłości, prostoty, i z męż-  
kiego daru dawania sobie rady — Rozalinda swój dowcip,  
swoją naturę energiczną a kapryśną, i swoje serce pełne in-  
stynktów trafnych a silnych popędów — Jacques swoją sen-  
timentalną filozofią i mizantropią, stary Adam swój prosty  
a niezwykle rozum. Słowem całość jest wcale wdzięczna, a tylko  
w szczegółach zostaje czasem coś do życzenia lub coś do wąt-  
pienia. Nie wiemy naprzykład czy księżę polując szczęśliwie  
nazywa jelenia *głupiątkiem*. Już na to możebyśmy się zgo-  
dzili, że Błazen *Touchstone* nazwany jest Próbierezykiem,  
a Próbierezyk, który siebie między kozami przyrównywa do  
Ovidiusza między *kozakami*, choć oryginał mówi tu o Gotach  
a nie o kozakach, jest może dowcipny, ale zanadto naszym  
zdaniem spolszczony. Że

„od Paryża do Berlina

„pierwszą perłą Rozalina“

to, choć w oryginale nie ma mowy o Berlinie ani o Paryżu,  
tylko o Indyach, byłoby mniejszem złem, gdyby i te i nastę-  
pne wiersze Orlanda były w przekładzie tak ładne jak w ory-

ginalne. Zdaje nam się jednak, że go nie dochodzą. Za to parodya ich improwizowana przez Próbieczyka udała się świetnie:

Gdy samicy chce ptaszyna  
 Niech szuka gdzie Rozalina.  
 „Zakochana co kocina  
 „Miauczy? — Gdzie jest Rozalina i t. d.

Albo ta pieśń myśliwska śpiewana na cześć strzelca, co zabił jelenia:

„Zabił jelenia; i cóż mu dacie?  
 Damy mu skórę, damy mu rogi.  
 Nie gardź rogami strzelcze mój drogi,  
 Bo to herb starszy niżli ty, bracie.  
 On twego dziada nobilitował  
 I twój się ojciec nim pieczętował.  
 Niech żyją rogi zawsze i wszędzie  
 Któż niemi gardzić, śmiać się z nich będzie?

albo pieśń paziów, tak pełna poezji pod swoim lekkim wesółym pozorem:

## P I E Ś Ń.

### I.

Szedł z kochanką zakochany.  
 Śpiewał dana, dana, dana!  
 Szedł przez łąki, szedł przez łany,  
 Szedł wśród wiosny, pory pieśni;  
 Ptastwo nuci hymn miłosny,  
 A kochankom trzeba wiosny.

### II.

Gdzie wśród łanów szumi zboże,  
 Nucąc dana, dana, dana!  
 Tam kochankom wonne łoże,  
 Pośród wiosny, pory pieśni,  
 Gdy ptak nuci hymn, miłosny.  
 Bo kochankom trzeba wiosny.

## III.

Tak gdy młodość im ucieka,  
 Nucać dana, dana, dana!  
 Kwiatkiem tylko życie czleka  
 Pośród wiosny, pory pieśni,  
 Gdy ptak nuci hymn miłosny.  
 Bo kochankom trzeba wiosny.

## IV.

Zbieraj kwiaty, gdy czas służy,  
 Nucać dana, dana, dana!  
 Bo nie znajdziesz pączków róży  
 Tylko w wiosnie, porze pieśni,  
 Gdy ptak nuci hymn miłosny,  
 A kochankom trzeba wiosny.

Ale nie same tylko żartobliwe ustępy udają się dobrze naszemu tłumaczowi, Z poważnych i poetycznych wychodzi on z trudniejszą a z większą chwałą. Na dowód ta przemowa Jakóba:

## JAKÓB.

Świat jest teatrem, aktorami ludzie,  
 Którzy kolejno wchodzą i znikają.  
 Każdy tam aktor nie jedną gra rolę,  
 Bo siedem wieków dramat życia składa.  
 W pierwszym więc akcie słabe niemowlętko  
 Na piersiach mamki ślini się i kwili;  
 Następnie, student z teką, zapłakany,  
 Z rumianą twarzą jak poranne niebo,  
 Ślimaczym krokiem wlecze się do szkoły;  
 Potem kochanek, jak miech wzdychający,  
 Piszze sonety do brwi swej kochanki;  
 Z kolei żołnierz, dziwnych przekleństw pełny,  
 Z brodą jak kozieł, drażliwym honorem,  
 Żywy, gwałtowny, do sporów pohopny,  
 Leci, w gardzieli armat szukać sławy,  
 Tej pustej bańki; następnie więc sędzia,

Z okrągłym brzuchem, na kapłonach spasy,  
 Z surowem okiem, podstrzyżoną brodą,  
 Zdań mądrych pełny i nowych przykładów,  
 Gra swoją rolę; później, w szóstym wieku,  
 Chudy pantalon w pantoflach się zjawia,  
 Nos w okulary ujął, a u boku  
 Sakwy zawiesił, w przestronych pończochach  
 Które zachował od lat swej młodości  
 Gubią się drzące, pokurezone łydki,  
 Głos mężki wrócił do dziecka dyszkantu,  
 Cienki, świszczący jak piszczałki tony;  
 Aż i nakoniec przychodzi akt siódmy,  
 Koniec historii zdarzeń dziwnych pełnej,  
 Pamięć zagasała w drugim niemowlęctwie,  
 Bez zębów, oczu, smaku, bez wszystkiego.

Albo Orlando kiedy głodny napada na księcia i jego towarzyszy i chce im gwałtem odebrać śniadanie:

ORLANDO.

Jeść mi co dajcie, bo umieram z głodu.

KSIĄŻĘ.

Więc jedz i siadaj i bądź naszym gościem.

ORLANDO.

Ah, co za dobroć! Darujcie mi, proszę!

Jam myślał, że tu wszystko jest okrutne,

Dla tego postać surową przybrałem.

Ale ktokolwiek jesteście, panowie,

Co w tej dalekiej, niedostępnej puszczy,

W posepnym cieniu dębów starożytnych,

Zapominacie, jak płyną godziny,

Jeśliście kiedy dnie piękniejsze znali,

Tam gdzie dzwon wołał ludzi do kościoła,

U dobrych ludzi siadali za stołem,

Jeśli z ócz waszych łza kiedy ściekała,

Jeśli nie obce wam jest miłosierdzie,

Niech wasza dobroć przymus mój zastąpi,

I w tej nadziei ze wstydem miecz chowam.

## KSIĄŻĘ.

Tak jest, znaleźmy kiedyś dnie piękniejsze,  
 I do kościoła dzwon święty nas wołał,  
 U dobrych ludzi byliśmy za stołem,  
 Łzy nam z ócz święta wyciskała litość,  
 Dla tego usiądź i dla twej potrzeby,  
 Z tego, co mamy, bierz z całą ufnością.

## ORLANDO.

O, jeszcze krótką zaczekajcie chwilę,  
 Abym jak sarna po kozłę me pobiegł,  
 I dał mu pokarm. Tam biedny jest starzec,  
 Który przez miłość dla mnie, długą drogę  
 Włókł słabe kroki; do ust nie nie wezme,  
 Aż on pokrzepi ciało powalone  
 Od dwóch tyranów — głodu i starości.

## KSIĄŻĘ.

Idź, spiesz się! wszystko na powrót wasz czeka.

## ORLANDO.

Za waszą dobroć niech Bóg wam zapłaci!

Wreszcie Orlando kiedy na drzewach wypisuje i rozwiesza swoje czułe wiersze, jak żeby był czytał Orlanda i chciał naśladować Medora. Czy to czasem nie przypomnienie poematu Ariosta?

## ORLANDO.

Tu zawieszę me pieśni jak uczuę mych znaki.  
 A ty, czysta Dyano, wśród niebios otchłani,  
 Czytaj pogodnem okiem, blade mierząc szlaki,  
 Imię twojej kapłanki, życia mego pani.  
 O Rozalino! drzewa te będą księgami,  
 Wyrwę myśli moje na twardej ich korze,  
 Aby się wszędzie karmił twoich cnót świadkami,  
 Wędrowiec zabłąkany w tym samotnym borze,  
 Niechaj więc drzewo każde imię tej zachowa,  
 Która czystsza, piękniejszą nad wszystkie jest słowa.

Naszem zdaniem *the Taming of the Shrew* niezupełnie szczęśliwie oddane jest przez *Ugłaskanie Sekutnicy*. Od „sekutnicy“ wolelibyśmy prostą złośnicę: ale nie właściwem wy-



daje nam się to *ugłaskanie*, kiedy wiadomo że inną wcale metodą Petruchio swoją żonę doprowadził do posłuszeństwa. *Obłaskawienie* odpowiadałoby lepiej angielskiemu *taming*, a miałoby i tę zaletę, że się używa o takich naturach dzikich jak Katarzyna. Ale jeżeli to podobieństwo ze zwierzętami miałoby przynosić jej jaką ujme, więc niechby już zostało przyjęte dotychczas *poskromienie*, tylko nie *spornej* (jak piszą nasze teatralne ogłoszenia), lecz *złościcy*.

Komedya poprzedza objaśnienie, w którym prolog jej: młody szlachcic angielski który spiącego pijanego chłopca każe przenieść do swego dworu, przebrać w piękne suknie, a przebudzonego mistyfikuje, porównany jest do starej polskiej komedyi z *Chłopa Król*. Uznajemy z wdzięcznością sumiennosc komentatora który stara się dociec z jakiego (lub z jakich źródeł) wielki Szekspir i mały Baryka czerpali treść do swoich komedyj. Ale pozwolilibyśmy sobie zwrócić uwagę jego i czytelnika, na podobieństwo tej sytuacji z inną i z nową komedyą polską. Pan Janusz w Jowialskim ma taki sam pomysł, jak ów młody Lord Szekspira. Czyby Fredro był tu znalazł węzeł komedyi który dalej zupełnie inaczej zaplątał i rozplątał? Nie sądzimy żeby był wiele zajmował się Szekspirem a zwłaszcza żeby w tych latach kiedy Jowialskiego pisał, był go znał od deski, do deski, aż do mniej znaczących komedyj. Dlatego nie zdaje nam się prawdopodobnem, żeby mistyfikacja Jowialskich była powstała w jego głowie pod wpływem tej. Podobieństwo musi być przypadkowem, ale skoro już jest mewa o podobnych sytuacjach w komedyi polskiej, zdawało nam się słusznem przypomnieć i to podobieństwo z Jowialskim.

Komedya sama jest zdaniem naszym bardzo ładna. Wesoła i śmieszna, zbudowana tak regularnie jak się rzadko u Szekspira zdarza, pełna dowcipu, w jednej scenie kiedy *Lucentio* uczy *Biankę* po łacinie a *Hortensio* w kącie stroi swoją gitarę, ma nawet w swoim dowcipie wiele wdzięku. I znowu możnaby pytać czy nie ta lekcya łaciny naprowadziła zakochanego Almawię czy przebiegłego Figara na myśl tej lekcyi muzyki nad którą dzięki Rossiniemu świat cały rozplywa się w *Cyruliku*.

Tłómaczenie (pana Paszkowskiego) bardzo dobre. Katarzyna i Petruccio (nazwany Petrycym), zachowali swoje charaktery w całej ich świetności. Ona popędliwość, gwałtowność, potem strach, potem rozstrojenie nerwów i płacz, i w końcu potulną uległość: on rubaszną tęgość, wesołość trochę grubiańską, rozum, i tę pewność siebie która w końcu często zwycięża. Jedną ich rozmowę, mianowicie zaraz pierwszą, tłómacz znacznie zmienił, o czem sam uprzedza, podając za powód: „gry wyrazów i dwuznaczników których jest pełno w oryginale nie podobna było oddać wprost, i szczegóły dla dzisiejszego smaku za pieprzne.“ Dlatego starał się tylko oddać wiernie „samego ducha oryginału.“ Nie przeczy my ani trudności dochodzącej prawie do niepodobieństwa, ani też *pieprzności* niektórych conceptów, przechodzącej wszelką miarę. Czy jednak tłómacz ma prawo odstępować od oryginału, i tylko jego ducha się trzymać? nie wiemy: choć w tym razie niewątpliwie trzymał się go nietylko wiernie, ale i zřęcznie:

Dzień dobry, Kasiu, bo tak, jak slyszalem,  
Zowię Waćpannę.

KATARZYNA.

Dobrześ Waćpan slyszal,

Ale masz w uszach skrzywione bębenki:

Kto o mnie mówi, zwie mię Katarzyną.

PETRYCY.

Kłamiesz Waćpanna, bo wiem, że po prostu

Zowię cię Kasią, krotofilną Kasią,

Niekiedy i złą Kasią, ale zawsze

Kasią najmilszą w chrześcijańskim świecie.

A zatem Kasiu, Kasienko, Kasiuniu,

Pieszczoto moja, bo w Kasi, Kasięnce,

Jest w każdym razie coś pieszczotliwego,

Następujące czynięć oświadczenie:

Slysząc, jak cały świat chwali twą słodycz,

Głosi twe cnoty, wdzięki twe wynosi,

Nie tyle jednak, ile tego warte;

Takem wieściami temi był wzruszony,

Że zapragnąłem pojąć cię za żonę.

KATARZYNA.

Wzruszony? proszę! Skoro o ruch idzie  
To ruszaj sobie Waćpan, zkąd przyszedłeś.  
Jużem ja zaraz na wstępie poznała,  
Że Waćpan jesteś ruchomością.

PETRYCY.

Jaka?

KATARZYNA.

Butem.

PETRYCY.

Wybornie! wzuj mię, moja Kasiu.

KATARZYNA.

Kobiety butów nie noszą.

PETRYCY.

I owszem;

Noszą.

KATARZYNA.

Nie takie przynajmniej jak Waćpan.

PETRYCY.

Nie będę cię naciskał, luba Kasiu;  
Bo widząc, żeś jest tak młodą i lekką —

KATARZYNA.

Tak lekką, że mię taki cap nie złapie,  
Dość jednak ważną w rzeczy samej.

PETRYCY.

Ważną

Będiesz dopiero zostawszy poważną.

KATARZYNA.

Powagi pewnie nie nada mi taki  
Raróg jak Waćpan.

PETRYCY.

Jeżelim ja raróg,

To cię ułowie, moja turkaweczko.

KATARZYNA.

Turkawka grucha, strzeżże się mnie Waćpan,  
Bo mogę gruchnąć tak, żeć uszy spuchną.

PETRYCY.

Idź, oso, widzę, żeś jest złą nad miarę.

KATARZYNA.

Jeżeliś osa, to radzę Waćpanu  
Lękać się mego żądła.

PETRYCY.

Przeciw żądłu

Najlepszym środkiem jest jego wyrwanie.

KATARZYNA.

Tak, tylko głupcy nie wiedzą, gdzie ono.

PETRYCY.

Gdzie osy mają żądło, to nie sekret.

KATARZYNA.

Gdzież więc?

PETRYCY.

Nie w pyszczku.

KATARZYNA.

To zapewne w łapkach.

*(Uderza go).*

PETRYCY.

Kasiu, uprzedzam cię, że jestem szlachcic;  
Szlachcica bić nie wolno, a kto bije,  
Ten bywa bity.

KATARZYNA.

Tak?

PETRYCY.

Tak mój klejnocie.

KATARZYNA.

Tobys się Waćpan targnął na swój klejnot,  
Gdybyś mię obił i zakałbyś przyniósł  
Swemu szlachectwu.

PETRYCY.

Heraldyczką jesteś?

Umieście moją tarczę w swoim polu.

KATARZYNA.

Jakiż herb pański? Bałwan?

PETRYCY.

Bałwan wodny,

Co będzie szparki okręt twój kołysał.

KATARZYNA.

Długo się będzie tłukł, nim mię dosięże.

PETRYCY.

Ejże, Kasienku, nie bądź mi tak kwaśna.

KATARZYNA.

Taką ja zawsze jestem kiedy patrzę  
Na kapuściane głowy.

PETRYCY.

Tu ich niema.

KATARZYNA.

I owszem.

PETRYCY.

Pokaż, gdzie?

KATARZYNA.

Nie mam zwierciadła.

PETRYCY.

Czyliżby moja? —

KATARZYNA.

Proszę, co za dowcip

W tak młodym wieku!

PETRYCY.

Prawdęś powiedziała.

Za młody jestem dla cie.

KATARZYNA.

A już zwiędły.

PETRYCY.

Skutkiem trosk.

KATARZYNA.

O to wcale się nie troszczę.

*(Chce odejść).*

PETRYCY.

Zaczekaj, Kasiu, tak mi się nie wymkniesz.

KATARZYNA.

Rozgniewałabym pana dłużej bawiąc,  
Proszę mnie puścić.

PETRYCY.

Bynajmniej, bynajmniej:

Owszem, znajdując ze wszech miar przyjemną.  
Mówiono, żeś jest szorstką, prędką, cierpką,  
Istna to potwarz, jasno widzę teraz:  
Boś ty wesola, żartobliwa, grzeczna,

Nie popędliva w mowie, raczej słodka,  
 Jak kwiat wiosenny; ty nie jesteś zdolną  
 Gniewać się, marsa stawiać, krzywo patrzeć,  
 Ty nie masz w sobie ducha przeciwieństwa;  
 Uprzejmą jesteś dla swych konkurentów,  
 Łatwą w obejściu, skromną i potulną.  
 Co ludzie prawią, że Kasia kuleje?  
 O, złe języki! Kasia jest tak prostą,  
 Smukłą i zgrabną, jak pręt leszczynowy;  
 Brunatnej cery jak laskowy orzech,  
 A dwakroć słodsza niż orzecha jądro.  
 Przejdźno się; wszak nie chromasz?

KATARZYNA.

Idź błaznie:

Rozkazuj takim, jakeś sam.

PETRYCY.

Czyż kiedy

Chód Djany w lesie wydał się tak pięknym,  
 Jak w tym pokoju królewski chód Kasi?  
 O, bądź ty Djana, a jej daj być Kasią!  
 Niech wtedy Kasia będzie nieprzystępna,  
 A Djana zmięknie.

KATARZYNA.

Gdzieżeś się to Waćpan

Tej patetycznej nauczył oracyi?

PETRYCY.

Ot, ułożyłem ją tak, *ex tempore*  
 Mam dowcip z matki.

KATARZYNA.

O, dowcipna matko

Niedowcipnego syna.

PETRYCY.

Czy rozumiesz,

Że ja mam tepe objęcie?

KATARZYNA.

Tak ostre

Jak bicz furmański.

PETRYCY.

Sprawdzisz to, Kasieńko,

Gdy w mem objęciu spoczniiesz, i dlatego,

Czczą gadaninę odkładając na bok,

Oświadczam pani krótko, węzłowato,

Że mi jej ojciec daje ją za żonę:

Co do posagu rzecz już ułożona,

Będiesz więc moją, chcesz czy nie chcesz.—Ejże!

Jam jest mąż, właśnie dla ciebie, Kasieńko,

I na to światło, przy którym twa piękność

Tak się uroczu przedstawia mym oczom,

Nikt twym nie będzie mężem, tylko ja.

Jam jest stworzony Kasiu, nie kto inny,

Do ugłaskania cię, do przerobienia

Z lwicy na kotkę, taką jak i inne

Oblaskawione kotki. — No, koteczko,

Twój ojciec idzie; nie bądźże mi krzywą:

Chcę cię za żonę pojąć, taki muszę.

Wszystkie dalsze nieszczęścia biednej złoŃnicy i wszystkie sposoby, któremi ją mąż poprawia, znużenie, głód, upokorzenie i t. d., wszystko przetłómaczone jest z wielkiem życiem. Drobne usterki naturalnie być muszą. Nie rozumiemy naprzykład, dlaczego Katarzyna mówi siostrze: *włóŜ w oko palec i zakwił jak malec* (akt I). Źe ona do ślubu ma wystąpić *galante*, to Petruccio mówi umyślnie, z żartu. Ale o swojej *junakieryi* mówi na prawdę, a powinienby wiedzieć, że mało jest rzeczy tak nieprzyjemnych i raŹących polskie ucho, jak wyraz utworzony z dobrego polskiego wyrazu przez dodanie koŃcówki obcej. *Junak* jest takim bardzo dobrem słowem polskiem, a zakoŃczenie *erya* jest francuskie, i w słowach z francuskiego wziętych jak galanterya, Źandarmerya i t. p., uchodzi, ale wyraz polski tak zakoŃczony wygląda tak śmiesznie i niesmacznie, jak wyglądałby człowiek, który do kontusza i pasa włożyłby poŃczochoy i trzewiki.

Czy polska przypowieść „przemówił dziad do obrazu“ nie jest zbyt polską? nie wiemy. Ale tego jesteśmy pewni, że *kundman* to słowo zbyt niemieckie, a *epuza* zbyt francuskie. A co znaczy, że *Katarzyna siedzi kieby miłosierdzie w mur-*

ku (oryginał mówi tylko, że siedzi jak ktoś tylko co ze snu zbudzony i nieprzytomny), co to jest *miłosierdzie w murku?* dlaczego *miłosierdzie* siedzi w murku? tego znowu nie wiemy, jak nie wiemy, dlaczego wdowa, z którą żeni się Hortenzysz, nazwana jest Dorotą, albo dlaczego zamiast przydomku *wałkon*ia Petruccio nie daje jednemu ze swoich sług jakiegoś mniej przestarzałego a więcej zrozumiałego.

„*Wszystko dobre co kończy się dobrze*“ (czy nie byłoby właściwiej: *Dobry koniec dzieło chwali?*) przekład pana Ulricha, grzeszy także samemi małemi błędami, jak np. *żenować, datel*, może i ta *cewa*, na którą król choruje — nic ważniejszego.

„*Wieczór Trzech Króli, Dwunasta Noc* po Bożem Narodzeniu, obchodzonym był w Anglii wesołością, ucztami, wyborem jednodniowego fantastycznego króla i jego dworu. Był to wieczór zabawnych przemian, a takie właśnie przemiany są komedyi treścią. Jest to: *co sobie chcecie*, dziwactwo, jak żeby dla zabawy tego wieczoru napisane;“ oto jak tłumaczy wstęp tytuł angielski komedyi *Co chcecie, Twelfth Night* i swoje przerobienie tego tytułu na *Wieczór Trzech Króli*. Z tytułem *Północnej Godziny* (zupełnie nieusprawiedliwionym) tłumaczył ją nigdyś w r. 1844 pan John of Dycalp. Czy trzeba mówić, że przekład obecny jest o wiele od tamtego lepszy? Wprawdzie i tu *Sir Toby Belch* nazywa się *Czkawką* (tam nazywał się *Łykciem*), a *Sir Andrew Ague Cheek*, który tam był *Niedotęgą*, tu jak przystało na polskiego szlachcica, kończy się na *ski*, jest panem *Czerwonogębskim*, ale cóż na to poradzić? To dawanie polskich nazwisk przyjęli widać tłumacze za zasadę i musieli mieć jakieś do tego powody, naszym zdaniem nie dobre, ale których przeprzeć już nie można. W komedyi samej wytknęlibyśmy chyba tylko niektóre wyrażenia, które przez wielką wierność stają się niezupełnie zrozumiałe, jak naprzykład *myszka cnoty* (Pajac do Olivii w akcie I), dosłownie przetłumaczona z angielskiego, ale po polsku nie wiedzieć co znacząca.

Ostatnią jest *Zimowa Powieść*, oprócz zwykłego wstępu objaśniającego czas w którym, i źródła, z których prawdopodobnie powstać mogła, opatrzona jeszcze krótką ale bardzo zajmującą przedmową, a raczej rozprawą p. Stanisława Koźmiana „o kilku dawnych cudzoziemskich utworach z przedmiotów



*polskich.*“ Z powodu tej okoliczności, zupełnie jak się zdaje udowodnionej, że *Zimowa Powieść* o niesłusznie posądzonej przez męża królowej wzięta jest z prawdziwej historii Ziemiowita III, księcia Mazowieckiego i jego żony Ludmiły, podaje pan Koźmian wiadomość o różnych starych romansach lub dramatach zagranicznych, w których jest jakiś ślad, jakies źdźbło polskiej historii lub wiadomości o Polsce, a znajduje takie w literaturze angielskiej (przed Szekspirem i po nim), we francuskiej i w hiszpańskiej. Kto wie, czy ślad polskiego początku tej sztuki nie przechował się i w pochodzeniu tej Sycylijskiej królowej, która mówi o sobie, że jest „*Cesarza Moskiewskiego córką?*“ Wszystko jest przeniesione w jakieś fantastyczne kraje, w jakieś nadmorskie a arkadyjskie Czechy i w jakąś Sycylią pół-grecką, pół-średniowieczną, ale to wspomnienie kraju geograficznie przyległego, może jest także jedną ze wskazówek, że Szekspir o czemś polskiem czytał i myślał, kiedy tworzył tę dziwną *Zimową Powieść*.

Czy nie należałaby ona do najładniejszych komedyj Szekspira, czy przez swoje sytuacje patetyczne nie równałaby się z *Kupcem Weneckim*, przez śliczny akt czwarty z najładniejszymi sielankowemi scenami *As you like it*, gdyby nie dwie rzeczy, które ją psują? Jedną jest ta nieprzyjemna, niesmaczna mistyfikacja z posągiem. Że Paulina ukrywała przed wszystkimi tajemnicę życia Hermiony i ją samą, to daje się jeszcze zrozumieć, choć doprawdy mogła była oddać ją mężowi, kiedy ten niesprawiedliwości swojej tak gorzko żałował. Ale że jej kazała udawać posąg, że kobieta, która od lat kilkunastu nie widziała męża i dziecka, nie idzie do nich od razu, ale przez pół godziny stoi na postumencie, to, nie wiem jakim byłoby w naturze, ale w sztuce wydaje się i nieprawdopodobnem i niesmacznem. Druga zaś rzecz, która *Powieść Zimową* psuje, to ta zazdrość Leontesa, która się bierze nie wiedzieć z kąd, a za jedyną wymówkę ma chyba bardzo słabą głowę jego królewskiej Mości. Pojmuje się zazdrość bez najmniejszego cienia powodu, ale żeby człowiek w jednej chwili nie posądzał ani żony ani przyjaciela, żeby jej kazał zatrzymać go w domu i bawić, a kiedy ona to zrobiła, w tej chwili bez żadnego inszego powodu ją wtrącił do więzienia a jego starał się otruć, to więcej niż zwykła ludzka zmienność

lub namiętność dopuszcza: taki człowiek jeżeli nie był szalonym, musiał być strasznie ograniczonym. Tutaj, jak w Learze niczem nie usprawiedliwiony gniew na Kordelię musi pochodzić ztąd, że Szekspir wziął żywcem zawiązanie akcji z tej legendy czy powieści na której osnuł sztukę, przyjął je jako dane, nie pytając i nie roztrząsając.

Przekład Zimowej Powieści należy do najładniejszych pana Ulricha. Wolelibyśmy może, żeby Leontes patrząc z zazdrością na uprzejmość Hermiony dla Polixena nie mówił, że ona zwraca ku niemu swój *dzióbek*, już *buzia* byłaby może lepszą; w innem miejscu liczenie z pomocą *szczotów*, choć one myśl dobrze oddają, jest może tak wyłącznie rosyjskim zwyczajem, że jakaś ogólna nieokreślona szkolna *tabliczka* byłaby lepszą: *Perdita* znowu nazwana jest nie zbyt zrozumiale *królową śmietanki*, królowa obory i nabiału byłaby może mniej dosłowną a za to więcej określoną; ale to wszystko są drobiazgi, o których mówić nie warto. W całości zaś tak sceny patetyczne Hermiony, Leontesa i Pauliny, jak pełne gracyi czułe rozmowy Florizela z Perdita, jak oszustwa rzezimieszka Autolykusa i błazeństwa Pajaca oddane są bardzo szczęśliwie. Oto na zakończenie parę przykładów:

## HERMIONA.

Gdy co mam mówić, musi być jedynie

Wszystkich oskarżeń prostem zaprzeczeniem,

I gdy jedynem z mej strony świadectwem

Jest to, sędziowie, które sama daję,

Daremno powiem: „tak, jestem niewinna,”

Bo gdyście cnotę mą wzięli za zbrodnię,

Świadectwo moje za kłamstwo weźmiecie,

Lecz jeśli bóstwo ludzkie czyny widzi,

(Jak silnie wierzę), o, wtedy, nie wątpię,

Że ma niewinność twarz oskarżycieli

Wstydem oblecze, a przed cierpliwością

Tyrania zblednie. — Królu, wiesz najlepiej,

(Choć niewiadomość udawać chcesz teraz),

Że przeszłe życie moje było czyste,

Tak czyste, szczerze, jak dziś me nieszczęścia,

A równych nieszczęść nie znajdziesz w powieściach

Zmyślonych, żeby rozrzewnić słuchacza.  
 Patrzcie, spółniczka królewskiego łoża,  
 Spółniczka tronu, i córka królewska,  
 Matka księżęcia pełnego nadziei,  
 Dziś się rozprawiam o życie i honor  
 W obliczu wszystkich, co mnie słuchać raczą.  
 Me życie cenię jak moje boleści —  
 Skończyć je pragnę — lecz czysty mój honor,  
 Ten z przodków biore, i dzieciom go winnam,  
 I tego bronię. Niech twoje sumienie  
 Świadczy mi, Królu, czy nim Poliksenes  
 Na dwór twój przybył, czy twojej miłości  
 Godną nie byłam? Od jego przybycia  
 Jakimże krokiem niebaczny, występny  
 Zarzut ściągnęłam? Jeśli przekroczyłam  
 Na jedną jotę granice honoru  
 Czynem, lub wola, lub myśli skłonnością,  
 Najbliżsi krewni moi niech nie mają  
 Nic dla mojej prócz pogardy!

A teraz ta scena, kiedy Polixenes i Kamillo w przebra-  
 niu przychodzą szukać Florizela na pasterskiej zabawie:

PERDYTA.

Witam was, panowie!

Mojego ojca taka była wola,  
 Żebym dnia tego była gospodynią,  
 A więc was witam! Dorkas, daj mi kwiaty.  
 Przyjmijcie, proszę, rutę i rozmaryn,  
 Które przez zimę liść i woń chowają,  
 A dobra pamięć niech wam towarzyszy!  
 Witajcie u nas!

POLIKSENES.

Urodna pasterko,  
 Słusznie, że starcom dajesz kwiaty zimy.

PERDYTA.

Rok się starzeje, lato nie skonało,  
 Drżąca się jeszcze zima nie zrodziła;  
 Kwiat najpiękniejszy pory tej — gwoździki,  
 I lak pstrokaty, bękartem natury

Zwany czasami, wiejski mój ogródek  
Kwiatów tych nie ma i nie chce ich sadzić.

POLIKSENES.

Piękna dziewczyno, czemu nie dbasz o nie?

PERDYTA.

Bo mi mówiono, że jest jakaś sztuka,  
Która w ich listków pstrzeniu dzieli władzę  
Z twórczą naturą.

POLIKSENES.

Że tak jest, przypuścimy;

Lecz nie ma środków lepszania natury,  
Jeśli natura środków tych nie dała;  
A tak więc sztuka, o której powiadasz,  
Że chce naturze dodawać, jest sztuką  
Natury samej. Czyliż, piękne dziewczę,  
Nie szczepim słodszej płonki na pniu dzikim,  
W podlejszej korze, szlachetniejszym pączkiem  
Budząc owoce? Przyznasz, to jest sztuka,  
Która poprawia, przemienia naturę,  
Ale ta sztuka sama jest naturą.

PERDYTA.

Prawda.

POLIKSENES.

Więc napełń ogródek twój lakiem,  
I odtąd, proszę, nie zwiej go bekartem.

PERDYTA.

Nigdy się grzędy mej nie dotknę rydlem,  
By jedną laku gałązkę zasadzić.  
Jak nie chcę, gdybym malowała lice,  
Żeby ten młodzian mówił, że to pięknie,  
I że dla rózu miłości mej szukał.  
To kwiaty dla was: gorąca lawenda,  
Mięta i cząber, wonny majeranek,  
Kacyniec, co się kładzie spać ze słońcem,  
I z słońcem oko płaczące otwiera:  
Wszystkie te kwiaty średniego są lata,  
I ludziom wieku średniego przystoją.  
Jeszcze raz szczerem pozdrawiam was sercem!

KAMILLO.

Gdybym był jedną owcą z twojej trzody,  
Rzuciłbym trawę a karmił się okiem.

PERDYTA.

Takbyś wnet wysechł, że wiatry styczniowe  
Na wskrószy mogły przez ciebie przewiewać. —  
A ty, mój piękny, piękny przyjacielu,  
Ah, czemuż nie mam kilku wiosny kwiatów,  
Aby je zbratać z twego życia wiosną!

*(Do wieśniaków).*

I dla was także.

*(Do wieśniaczek).*

I dla was, me siostry,

Na których świeżych, zielonych gałązkach

Czysty, dziewiczy rozwija się pączek!

O Prozerpino! gdzie kwiaty, twą dłonią

Z Plutona wozu w trwodze poronione?

Powrót jaskółki przedzące narcyzy,

Które pięknnością zwodzą wiatr kwietniowy;

Fijołki skromne, lecz czystsze, lecz słodsze,

Nad wzrok Junony i oddech Cytery;

Błade pierwiosnki, co w dziewictwie giną,

Wprzódym nim Feba w całym ujrzą blasku,

*(Los smutny, często grożący dziewicom);*

Harde łyszczaki, korony cesarskie,

Irys i wszystkie lilii odmiany,

Chciałabym wszystkie w jeden upleść wianek,

Osuć cię niemi, słodki przyjacielu.

FLORYZEL.

Jak umarłego?

PERDYTA.

Nie, jak dani zieloną,

Na której miłość bawi się i drzemie,

Albo też tak jest, jakby umarłego

By cię w ramionach mych pochować żywcem.

Weźcie te kwiaty! — Ale gram, jak widzę,

Jak ich już nie raz widziałam grających,

Nową sielankę na Zielone Świątki.

Odzież ta moje przewróciła myśli.

## FLORYZEL.

Wszystko, co robisz, zawsze najpiękniejsze;  
 Gdy mówisz, chciałbym byś mówiła ciągle;  
 Gdy śpiewasz, chciałbym, by śpiew był ci środkiem  
 Kupna, przedaży, dawania jałmużny,  
 Twojej modlitwy, chciałbym żeby piosnka  
 Była rozkazów domowych tłumaczem;  
 Gdy tańczysz słodka, chciałbym cię przemienić  
 Na morską falę, byś wiecznie tańczyła,  
 Taniec jedynem był ci zatrudnieniem;  
 Bo każda cząstka każdej twej czynności  
 Obecny czyn twój jak koroną wieńczy:  
 I wszystkie czyny twoje są królami.

## PERDYTA.

O, Doryklesie, zbyt nie to pochwały,  
 I gdyby młodość i szczerą krew twoją,  
 Która tak pięknie z twych liców przemawia,  
 Nie poświęcały, żeś pasterz bez plamy,  
 Miałabym prawo myśleć, Doryklesie,  
 Żeś drogą fałszu miłości mej szukał.

## FLORYZEL.

Tak mało, sądzę, powodów masz trwogi,  
 Jak ja mam mało trwogę w tobie budzić.  
 Ale do tańca.

Na tej komedii kończy się zbiorowy pierwszy całkowity przekład, który jest ostatnim rezultatem prac polskich na tem polu. Będzie temu sto lat mniej więcej, jak zaczęliśmy coś o Szekspirze słyszeć i wiedzieć, a będzie około czterdziestu, jak zaczęto go u nas tłumaczyć na prawdę, z oryginału. O wszystkich tych próbach i usiłowaniach wspomnieliśmy na wstępie. Wszystkie, czy mniej czy więcej szczęśliwe, były potrzebne jako szczeble, po których wychodziliśmy coraz wyżej, aż do przekładu zupełnego i dobrego, i wszystkie dowodziły, że było i coraz żywsze pragnienie i coraz lepsze zrozumienie tego, czem przekład Szekspira być powinien. Powoli więc i stopniowo, ale ciągle i wytrwale dążyliśmy do tego celu, i wreszcie dał się osiągnąć, może późno, ale dobrze, tak że każdy nawet najbardziej wymagający może poprzestać na tej

mierze osiągniętego rezultatu. Chciałoby się, żeby na wszystkich innych polach usiłowania nasze do takich doprowadziły: marzenie mogłoby żądać więcej, ale sumienie i potrzeba miałyby się czem zaspokoić. Chciałoby się także, żeby ten skutek zdobyty na polu literackim stał się typem i przykładem, nauką, jakim sposobem dochodzi się do celu. Wytrwałość, ciągłość, rzetelna sumiennosc usiłowań i stopniowe zbliżanie się do dobrego, oto droga, którą doszliśmy do przekładu angielskiego poety. Obyśmy na podobnej przenieśli do siebie i inne angielskie skarby, pieniężne, umysłowe i polityczne.

Ale od tych marzeń i życzeń wracając do rzeczy, to jest do naszego przekładu, nie powiemy że ten ostatni rezultat naszych prac około Szekspira jest największym, bo choć poprzednich wcale lekko nie ważymy, przecież z małemi wyjątkami nie trudno było je przewyższyć. Powiemy więc tylko, bez porównań, że on jest dobrym, bardzo dobrym. W roztrząsaniu jego niedostatków do zbytku może drobiazgowi i surowi, teraz w zakończeniu powiedziec mamy prawo, i obowiązek, że jakkolwiek pod względem poetycznego wrażenia przekład oryginału nie dochodzi — (a tłumacze którzy swoim wzrokiem są zupełnie równi liczą się na palcach w literaturze świata) — to przecież ma on prawo liczyć się do najlepszych w Europie. Niemcy naprzykład tak dumni, i słusznie, ze swoich tłumaczeń Szekspira, może z przekąsem dziwiliby się nam Polakom, że tak późno zdobyliśmy się na zupełne jego tłumaczenie. Ale zdziwiliby się dopiero bardziej, gdyby czytając nasz przekład, przyznać musieli, że ani co do sumiennej wierności, ani co do formy, ani nawet co do tego najtrudniejszego poetycznego wrażenia, on ich sławnym tłumaczeniom nie wiele ustępuje. A kiedy mówimy *nie wiele*, to tylko z obawy, żeby przez narodową miłość własną nie wpaść w przesadę, bo na prawdę myślimy i chcielibyśmy powiedziec: nie ustępuje niemieckim tłumaczeniom nic. A zważywszy stosunkową łatwość tłumaczenia z języka angielskiego na niemiecki, ogromne zaś oddalenie języka polskiego od angielskiego, musimy koniecznie w dobrym przekładzie polskim uznać przełamanie nierównie większych trudności, większą zasługę, i większy tryumf.

Nie cieszymy się też tylko lub chlubimy, ale prawdziwie tryumfujemy na widok takiego dokonanego dzieła. Znaczenia

i wartości jego dla naszej literatury, dla naszej oświaty, wskazywać nie potrzebujemy. Żadna literatura długo kwitnąć ani nawet żyć porządnie nie może, jeżeli zasklepiąca jest sama w sobie a od innych odgraniczona chińskim murem, tak samo jak nie może żyć i kwitnąć ekonomicznie kraj, któryby się dusił w wewnętrznym tylko handlu. Przekłady wielkich dzieł obcych są tem dla literatury i dla oświaty, czem są łatwe komunikacje, czem zamiana produktów i wyrobów w stosunkach ekonomicznych. Któż wie i kto zliczy ile na tem nasza literatura i nasz stan umysłowy w ogóle traci, że nie mamy dotąd zupełnych i zupełnie dobrych tłumaczeń poetów starożytnych, Göthego, Schillera? Kto wie czy publiczność lepiej i powszechniej z nimi przez przekłady obeznana, nie wzniósłaby wyżej swego smaku a swoich sądów głębiej nie zapuszczała? W każdym razie brak takich tłumaczeń jest jedną z nędz naszej literatury, i powiedzmy otwarcie jednym z jej wstyłów. Pomiędzy największe zasługi i najniewątpliwsze tytuły do wdzięczności i chwały zgasłego świeżo Lucyana Siemieńskiego, policzono powszechnie, i słusznie, przekład Odyssei. Przekład Szekspira był przedsięwzięciem materyalnie nierównie większem, a choć z nowożytnego języka, nie łatwiejszem. Był zaś może potrzebniejszym, bo Szekspir bliższy naszych czasów i naszej cywilizacji, poeta naszego świata, więcej ma z nim styczności a w nim znaczenia aniżeli Homer. I dla tego jego przekład, choćby pod względem formy mniej doskonały — a pod tym względem wiemy jak mało kto mógłby zrównać Siemieńskiemu, który miał dar szczególny i zupełnie wyjątkowy — nie będzie mniejszą zasługą, nie przyniesie mniej zaszczytu tym, którzy go dokonali, ani mniej pożytku polskiej literaturze i polskiej cywilizacji. Możemy też śmiało i sumiennie sprawozdanie nasze o polskich pracach około Szekspira zakończyć słowem, że odniosły one skutek zupełny, skutek nad który lepszego nie potrzeba, w dniu kiedy wyszedł na świat przekład panów Koźmiana, Ulricha i Pażkowskiego, i że oni tym przekładem zrobili sobie wieczną w literaturze polskiej zasługę, a zarobili na wieczną pamięć i chwałę.



St. Tarnowski.



