Juliusz Kleiner

Echa calderonowskie w twórczości Słowackiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 13/1/4, 205-214

1914/1915

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

cięciem satyrycznem, ale też z wielką dozą złośliwej zgryźliwości i goryczy, właściwej ludziom znękanym życiem i chorobą. Mamy tu emigrantów Sekcyi strasburskiej tak, jak żyli, przyłapanych niejako *in flagranti*, mamy rzecz całą, „jak się działa“ z małem tylko — zapewnia autor — nakręceniem do komedyi; piąty obraz tylko całkowicie jest zmyślony, reszta prawie czystą zawiera prawdę“. To wyznanie autora ułatwia nam zajęcie stanowiska wobec treści utworu, którą przyjmiemy *cum grano salis*, tem skwapliwiej, że ukazała nam istotnie wiele rzeczy smutnych i bolesnych; autor, smagając dotkliwie biczem ironii i szyderstwa wady, śmieszności, a często słabostki ludzkie, przekracza niekiedy ramy przedmiotowej satyry, a wpływa na wzburzone fale osobistego paszkwilu. Znajdziemy tam niewątpliwie typowe postaci i typowe objawy, niemniej jednak powiemy, iż do swych „obrazów“ użył barw zbyt jaskrawych, to znowu zbyt czarnych. Brakło mu spokoju filozoficznego, tego uśmiechu płynącego ze zrozumienia natury ludzkiej, jej słabostek, błędów, skłonności, brakło uwzględnienia wypadków dziejowych i psychologii chwili. Nie miał dla potępionej przez siebie „zgrai“ pobłażliwych słów mędrca: „Dobrzy byliby z nich ludzie w szczęściu, ale je nędza przemieni na ludzi złych i szkodliwych“. Emigracya nie była tak zepsuta. Uniosła z kraju i podsycała na obczyźnie płomień patryotyzmu, tylko „serca były strasznie rozdarte i zajątrzone, a głowy w najmocniejszej gorączce“. Jeżeli w sercach wygnańców lągł się robak złości, jeżeli dusze trapiła zmora zgryzoty, a usta wyrzucały słowa goryczy, działo się to dlatego, że nie mieli ojczyzny i nie wiedzieli, czy ją kiedykolwiek obaczą.

Lwów. *Stefan Vrtel.*

Echa calderonowskie w twórczości Słowackiego.

Ideałowi „literatury światowej“, z całego skarbca kultury czerpiącej jak najobfitsze artystyczne soki, ideałowi, który niemieckiej romantyce w spadku przekazał Herder, któremu we Francyi odpowiadał przeciwny wyłączności dawnej „kosmopolityzm literacki“ — Słowacki w poezyi naszej służył w najwyższym stopniu — on, który sprzągł literaturę polską z Szekspirem, z Dantem, z Calderonem.

---

z zastrzeżeniem, że nie są one załącznikiem *ad captandam benevolentiam*. Z drugiej strony znajdujemy w obrazie trzecim następującą charakterystyczną wzmiankę o arystokracyi. Przywódcami demokratycznymi kieruje żądza władzy: „Chcą powiedzieć starej, zasłużonej arystokracyi: ustąp się stąd, bo ja tu wleźć chcę“. (Oliwiński). Za mało to jednak do snucia wniosków o intencyach autora.

Stosunek do Calderona, szczególnie uwydatniający rozległość literackich horyzontów, tem bardziej wart uwagi, iż oświetla wybitnie dążności dramatyczne poety, który, przetwarzając różnorodne motywy i metody dramatyczne, z pełną świadomością przyswajał Polsce trzy główne typy europejskiego dramatu: szekspirowski, calderonowski i grecki.

Wpływowi Calderona na Słowackiego poświęcił już obszerniejszą rozprawę dr. Maryan Szyjkowski.[1]) Rzucił na tę kwestyę wiele światła, ale jej całkowicie nie wyczerpał. Dodanie kilku nowych szczegółów jest celem niniejszego szkicu.

Gdy po raz pierwszy jawi się fantastyczny świat *Balladyny* w scenie, dzwoniącej różnorodnością rytmów i błyszczącej kolorami, będącej popisem wirtuozowstwa poetyckiego, styl Skierki tryska obfitością calderonowskiego baroku:

Chcesz tronów
Z wypłakanych nieba chmurek?
Czy ci przynieść pereł sznurek
Z owych pereł, które dają
Lep na ptaszki, ale mają
Takie blaski, takie wody,
Jak kałakuckie jagody.
Chcesz? Lecę na trzęsawice,
Dojrzę — dogonię — pochwycę —
Błędnego moczar ognika;
I zaraz w lilijkę białą
Oprawię jak do świecznika
I nakryję białym dzwonkiem
By ci świecił... Czy to mało?
Rozkaż pani! Co pod słonkiem,
Co na ziemi, wszystko zniosę:
Drzewa, kwiaty, światło, rosę.
Co nad ziemią, w ziemi łonie:
Dźwięki, echa, barwy, wonie.

W słowach tych — i podobnie w dalszem wyliczaniu kwiatów, w których, zdaniem Skierki, zakochać się mogła Goplana — są wybitne znamiona tego stylu, który zabarwia odrębnie karty Calderona: gromadzenie szeregu równorzędnych obrazów, rozwijanie niektórych obrazów z widocznem rozmiłowaniem, zamknięcie łańcucha obrazowego sumującem wyliczeniem („drzewa, kwiaty, światło, rosę"), rozlewność iskrzącego słowa.

Czy istotnie wpływ Calderona odbił się w tych igraszkach Skierki, trudno stanowczo orzec. Ale przypuszczenie takie nasu-

---

[1]) *Słowacki a Calderon.* Bibl. Warsz. 1905, lipiec.

nąć się może tem łatwiej, że i w treści *Balladyny* jest jakby reminiscencya z hiszpańskiego poety — w motywie korony.

Korona z kamieniem „żmije oko“ ma być dowodem praw do tronu; tymczasem używa jej kłamliwie Balladyna, występując w męskiem przebraniu jako pretendent. Otóż jest sztuka Calderona p. t. *Las manos blancas no ofenden* (Białe rączki nie obrażają), w której również skradziony klejnot, zamiast być świadectwem prawdy, staje się narzędziem kłamstwa w ręku przebranej za rycerza kobiety. W tej komedyi miłości, rycerskości, omyłek, intryg, przebrań, niepoznawań motyw klejnotu odgrywa w akcyi ważną rolę. Federiko ocalił w czasie pożaru księżniczkę Serafinę, a jako dowód i pamiątkę czynu zabrał jej cenny kamień, który nosiła na szyi; kamień ten ma być dla niego poparciem w staraniach o rękę księżniczki; ale zakochana w nim Lisarda wydziera mu klejnot i w przebraniu rycerskiem przybywa na dwór Serafiny, udając konkurenta; ten rzekomy konkurent kłam zadaje Federikowi, głosi, że jest zbawcą księżniczki i na dowód pokazuje klejnot.

Słowacki już w Szwajcaryi znał zapewne Calderona, na którego lekturę cieszył się jeszcze w Paryżu. Ale chociażby początek wpływu łączył się dopiero z gruntownem studyowaniem dzieł jego we Florencyi, echa calderonowskie w *Balladynie* bynajmniej nie są niemożliwe.

Wydając *Balladynę* w czasie, gdy myślał o cyklu dramatów na tle bajecznych dziejów Polski, mógł poeta zmienić pierwotną redakcyę, starając się upodobnić ją nieco do dramatu, który miał ukazać się wkrótce później, do *Lilli Wenedy*.[2]) Jest zaś w *Balladynie* jeden tylko motyw, zbliżony do owej tragedyi — cudowna władza korony, będącej talizmanem narodowym, jak harfa Derwida. Jeśli więc w ostatecznej redakcyi Słowacki dodał jakiś pomysł nowy, to najprawdopodobniej jest nim — wprowadzenie korony. W takim zaś razie nic dziwnego, że w okresie tworzenia *Lilli Wenedy* wkradły się calderonowskie echa, dość zresztą nieznaczne i nie zmieniające bynajmniej balladowo-szekspirowskiego charakteru dramatycznej baśni.

---

[2]) Przypuszczenie, że tekst drukowany „Balladyny“ zawiera redakcyę ostateczną, różną od pierwotnego dramatu, wyraził prof. Pini w niedrukowanej rozprawie, którą streścił dr. Biegeleisen w objaśnieniach swych do dzieł Słowackiego. Przeciw temu twierdzeniu wystąpił dr. Ćwik (*Badania stylometryczne nad językiem Słowackiego*. Spraw. gimn. VIII we Lwowie, 1909 i Księga Pamiątkowa ku czci Słowackiego), wykazując, że „Balladyna“ nie ma cech językowych, właściwych utworom, pisanym po podróży na Wschód. Argument dra Ćwika każe istotnie powątpiewać o jakiejś gruntownej przeróbce późniejszej; nie wyklucza jednak możliwości pewnych zmian drobniejszych, które nie nastręczyły sposobności do wprowadzenia nowych zjawisk językowych.

Podobnie też ślady calderonowskiego stylu i obrazowania, jakich dopatrzyć się można w poemacie *W Szwajcaryi*,[3]) wyjaśnić łatwo tem, że poemat, chociaż prawdopodobnie napisany przed *Podróżą na Wschód*, doznał zmian pewnych w ostatecznej redakcyi, gdy poeta był już pod wrażeniem florenckiej lektury Calderona.

Niewątpliwy jednak i wybitny wpływ hiszpańskiego poety przejawia się dopiero w dramatach, stworzonych po gruntownem i pełnem zapału studyowaniu dzieł Calderona: w *Beatrix Cenci*, w *Lilli Wenedzie* i w *Mazepie*.

Pokrewieństwo niektórych pomysłów *Beatrix Cenci* z *Nabożeństwem do Krzyża*, wyraźne analogie między *Mazepą* a dramatami calderonowskimi wskazał dr. Szyjkowski.[4]) Co do *Lilli Wenedy*, kilkakrotnie uwydatniano hiszpańskie rysy w fizyognomii Ślaza.[5])

Rzecz jednak dziwna, że chociaż trafnie umieszczono Ślaza w towarzystwie „graciosów" hiszpańskich, nikt przecież nie zwrócił uwagi na te właśnie postacie i sceny komiczne, które uchodzić mogą za źródła bezpośrednie.

Gdy Ślaz przywdziewa zbroję Salmona zabitego i przywłaszcza sobie jego imię i sławę, czyni to samo, co Guarin w *La puente de Mantible* (Most w Mantible) i Persio *w La gran Cenobia* (Wielka Cenobia). Guarin w pierwszym swoim monologu opowiada:

En una batalla un dia
Un gran Capitan murió
Y retirandole yo,
Por ver si acaso tendria
Cualque cosa de provecho,
El hato desvalijé,
Y estos papeles hallé
Abrigados en su pecho,
Firmas son de sus haraña̍s.
Yo que hacer ninguna espero,
Que no soy nada haza̍ñero,
Valiéndome de mis ma̍nas,
Mi nombre he puesto en lugar
Del suyo muy sútilmente,
Y hipócrito de valiente
Al mundo pienso engaña̍r.

---

[3]) Szyjkowski l. c. str. 28—30.

[4]) L. c. str. 31—36.

[5]) Tarnowski: *Dwa odczyty* — Hahn: *Studyum nad genezą Lilli Wenedy*. Lwów, 1894, str. 46. — Szyjkowski l. c. str. 32—33.

(„W jednej bitwie dnia pewnego zginął wielki dowódca. Usunąłem go na bok, by zobaczyć, czy przypadkiem nie zyskam jakiejś korzyści. Ściągnąłem mu ubranie i znalazłem te papiery, na piersi jego schowane, stwierdzające jego znakomite czyny. Ja, który bynajmniej nie spodziewam się ich dokonać, bo nie jestem wcale bohaterem — polegając na mych fortelach, w miejsce jego imienia zręcznie położyłem swoje i jako udający walecznego wojownika, myślę świat oszukać").

Staje teraz Guarin przed Karolem Wielkim jako bohater pełen zasług, a przypadek zrządza, że kłamstwo jego przez czas pewien tryumfuje.

Persio tem bliższy jest Ślazowi, że nawet przywłaszcza sobie imię wojownika, którego trupa w piasku znalazł, i występuje jako dzielny Andronio przed królową Cenobią — mniej bystrą niż Gwinona. We wstępnym monologu wygłasza on następujące refleksye:

Tres maneras de medrar
Nos da la humana fortuna,
Que son: por casar la una,
La otra por enviudar,
La tercera por mentir
Con arte; y de todas tres
Aquesta postrera es
La que yo pienso seguir.

(„Trzy sposoby wyniesienia się daje nam los ludzki, a mianowicie: jeden to ożenek, drugi to owdowienie, trzeci to kłamstwo zręczne; otóż z tych trzech — ostatniego sposobu mam zamiar użyć.")

Ślaz w swoim „filozoficznym" monologu ogranicza się do omówienia samej tylko trzeciej metody, wskazanej przez poprzednika z *Wielkiej Cenobii*:

Moja nieboszczka matula mówiła,
Że kłamstwem wyjdę na pana.

Jako sługa św. Gwalberta przywodzi Ślaz na myśl Morlaca, który w *La exaltacion de la Cruz* (Wywyższenie krzyża) jest sługą mędrca Anastasia, a figurując komicznie w żołnierskiej zbroi, dokumentuje pokrewieństwo z „usalmonowanym" Ślazem.

Że neologizm Ślaza „usalmonować" jest wyrazem calderonowskiej proweniencyi, analogicznym do słów „aristobolować" i „polidorować" w dramacie *El mayor monstruo los zelos* (Największym potworem zazdrość), zaznaczył już dr. Hahn w swem *Studyum nad genezą Lilli Wenedy*.[6])

[6]) Str. 47. — Dramat Calderona, osnuty na dziejach Heroda i Marianny, które miał w przyszłości Hebbel uczynić tematem tragedyi, przedstawia w jednej scenie, jak do niewoli rzymskiej dostaje się brat

Ale mimo, że Ślaz w niektórych sytuacyach i nawet w niektórych wyrażeniach daje poznać swój literacki rodowód, mimo że zgodnie z tradycyą literacką głownie przez styl swych przemówień osiąga efekty komiczne — jest on przecież kreacyą oryginalną, różną w swej istocie od hiszpańskich „graciosów“ i ma w tragedyi stanowisko odrębne.

Guarin, Persio, Morlaco, Polidoro i wszyscy ich krewniacy z hiszpańskiego teatru, są tylko rozweselającymi błaznami. Ślaz, znacznie bogatszy w rysy indywidualne, nikczemniejszy od „graciosów“, odpychający w swym komizmie, ma uwydatniać w dramacie ironię losu. Stworzył go pesymistyczny, bolesny pogląd na świat — ukazał w nim, jak się marność i małość nikczemna plącze z losami wielkich ludzi i całych narodów, jak o tych losach często rozstrzyga i jak z katastrof tragicznych wychodzi cało, ze śmiechem błazeńskim, zgrzytliwym.

Poza postacią Ślaza niema w *Lilli* szczegółów, zaczerpniętych z Calderona; bo wprawdzie straszliwa bitwa ostatnia ma dalekie podobieństwo do bitwy między Cosdroasem a Heraclio'nem w „Wywyższeniu Krzyża“, w której bierze udział ziemia, walą się skały i wśród zapadającej nagle nocy świecą błyskawice — ale koloryt skandynawskich mitów każe źródeł piątego aktu *Lilli Wenedy* raczej gdzieindziej szukać niż w Calderonie.

Za to jednak poeta, który przy tworzeniu Ślaza zapłodnił fantazyę Słowackiego, może oddziałał również na sposób budowania akcyi, Znaczna część tragedyi opiera się na rywalizowaniu w pomysłowości: Gwinona wymyśla trzy razy nadzwyczajne rodzaje kary śmierci, Lilla niezwykłe sposoby ocalenia. Tak wybitna rola pomysłowości niezupełnie zgadza się z duchem tragedyi; odpowiada natomiast typowi sztuk hiszpańskiego dramaturga, u którego bardzo często cała akcya polega na tem, że pewne osoby przeprowadzają swe plany w sposób mniej lub więcej pomysłowy, że nie tyle uczucia czy namiętności, ile pomysłowość rozstrzyga o rezultacie.

Do *Beatrix Cenci*, *Lilli Wenedy* i *Mazepy* dołącza się *Fantazy* jako czwarty dramat, w którym wpływ Calderona — jakkolwiek dotąd nie zauważony — stwierdzić się daje w sposób niewątpliwy.

Momentem zwrotnym we *Fantazym* jest porwanie, którego ofiarą pada przez omyłkę — pani Rzecznicka; Major każe Kałmukowi porwać Idalię — kapelusz Idalii, który wdziała pani Rzecznicka, sprawia, że Kałmuk ją przez pomyłkę porywa. Kto czytał

Mariamny Aristobul i jego sługa Polidoro. Polidoro, w szaty książęce odziany, odgrywa na rozkaz swego pana rolę Aristobula. W drugim dniu opowiada on Herodowi: „...El me aristoboló, y yo le polidoré“ (On mię zaristobolował, a ja jego upolidorowałem). Słowa „aristobolować“ używa też dwukrotnie w pierwszym dniu dramatu.

komedye Calderona i wie, jakie znaczenie mają w nich przebrania i mniej lub więcej nieprawdopodobne „qui pro quo", odrazu pozna w takim pomyśle motyw calderonowski, chociażby bezpośredniego wzoru podać nie zdołał. Ale nawet wzór taki wskazać można z wielkiem prawdopodobieństwem. Feliks, bohater komedyi *Amigo, amante y leal* (Przyjaciel, kochanek i poddany), na rozkaz księcia Aleksandra uprowadzić ma Aurorę, w której się władca jego zakochał; tymczasem jednak Aurora i dawna kochanka księcia Stella pomieniały stroje, bo Stella chce pod postacią Aurory śledzić Aleksandra; skutkiem tego Feliks zamiast Aurory — porywa Stellę. Jest tu więc porwanie przez omyłkę, spowodowane przebraniem, zupełnie jak w *Fantazym.*

Duchowy związek Słowackiego z Calderonem zacieśnił się, jak wiadomo, i rozbłysnął potężnie w okresie dramatów mistycznych. Czując wewnętrzną swą przemianę, szukał Słowacki typu dramatów, któryby odpowiadał nowym dążeniom i nastrojom. W tem poszukiwaniu formy nowej, która iść będzie w rozmaitych kierunkach aż do *Zborowskiego*, a skończy się zaniechaniem dramatycznej twórczości — przedewszystkiem narzucił się Calderon jako istotny przedstawiciel dramatu religijnego, wśród którego bohaterów nie brakło świętych, który do akcyi nie wahał się włączać cudów, który sławił wielokrotnie tryumfy chrześcijaństwa i stworzył — „Księcia Niezłomnego".

Przejmuje się teraz Słowacki stylem, wierszem i techniką dramatyczną Calderona. To też jako dramat calderonowski kształuje się *Ksiądz Marek*,[7]) bliski Calderonowi pozostaje *Sen Srebny Salomei*[8]) i silnie jeszcze brzmi ton calderonowski w *Zawiszy Czarnym:* calderonowskie jest często obrazowanie, calderonowskie środki stylu poetyckiego występują wyraziście, calderonowski rytm przeważa w dyalogu. a nawet ciekawe wprowadzenie oktawy w scenach *Zawiszy* przypomina Calderona, który nieraz wplata w dramat wiersze stroficzne i nierzadko używa oktawy; początkowa scena aktu drugiego w *El gran principe de Fez* (Wielki książę Fezu) zawiera n. p. opowiadanie Baltazara Loyoli, taksamo ujęte w dźwięczne oktawy, jak opowiadanie Dziada-Filistyna; w *El sitio de Breda* (Oblężenie Bredy) cały początek pisany w oktawach, w oktawach toczy się (w dniu drugim) rozmowa Spinoli z księciem polskim, oktawami przemawia Flora w dniu trzecim.

Ważniejszy i trwalszy od wpływu formy calderonowskiej okazał się urok owego typu psychicznego, który wcielił dramaturg hiszpański w *El principe constante* Zdarzyło się zjawisko

---

[7]) Dubanowicz: Ksiądz Marek (Pamiętnik lit. 1904); Szyjkowski l. c. str. 51—54.

[8]) Szyjkowski, str. 54—55.

ciekawe: poeta, który w samoistnym organicznym rozwoju duchowym doszedł do pewnego ideału — znajduje pełną jego realizacyę w postaci, stworzonej przez Calderona, i przyjmuje ją na swą duchową własność. W przekładzie przepoiwszy don Fernanda żarem własnego ducha i blaskiem własnej poezyi[9]), tworzy dalszych „Książąt niezłomnych", księdza Marka, Agisa, Zawiszę, Michała Twerskiego.

Książe Michał Twerski, w upokorzeniu i męczeństwie najbliższy don Fernandowi, miał panowanie tego typu psychicznego przeciągnąć poza okres dramatów mistycznych, stając się po Bolesławie Śmiałym dalszem wcieleniem Króla-ducha[10]); a przypomnieć warto, że w całym *Królu-Duchu* ideał niezłomności ducha, który cierpieniom przeciwstawia nie bunt, lecz świętość, uwydatniony jest kilkakrotnie.

Ale nie tylko przez *Księcia Niezłomnego* wiąże się *Król-Duch* z Calderonem. W rapsodzie o Bolesławie Śmiałym jawi się niespodzianie — przetworzenie sceny z *La Sibila del Oriente*. „Wieszczka Wschodu", królowa Saba, przy pomocy służebnicy swej Ireny wystawia na próbę mądrość Salomona. Irena umie z nadzwyczajnym artyzmem sporządzać sztuczne kwiaty, łudząco podobne do prawdziwych; pokazuje więc Salomonowi we wiązance kwiatów różę sztuczną i różę prawdziwą — i każe mu poznać, która jest jej dziełem.

Unas deste cuadre son
Mi estudio, y otras del tiempo.
Di, cuál es cierta ó fingida.

(„Jedna [róża] w tych ramach jest tworem mej pracy, druga tworem pory roku. Powiedz, która jest prawdziwa, a która fałszywa").

Mędrzec waha się w pierwszej chwili; lecz wnet rozstrzyga pytanie, wskazuje różę sztuczną — przy pomocy pszczoły:

En que andaba
Una abeja haciendo cercos
Sobre ella, y nunca llegó
A picarla. De aqui infiero
Que es flor fingida, pues no es
De gusto ni de provecho.

(„Gdy wchodziłem, pszczoła krążyła dokoła niej i wcale się nie zbliżyła. Z tego wnoszę, że to kwiat sztuczny, skoro niema smaku i nie daje korzyści.")

---

[9]) Szyjkowski str. 39—51.

[10]) Że Michał Twerski ma być czwartem wcieleniem Króla-Ducha, wykazałem w rozprawce *Książe Michał Twerski* (Tyg. ill. 1906); dziś est to rzecz ogólnie uznana. — Pokrewieństwo z Don Fernandem zanacza też w swej monografii prof. Grabowski (II, str. 290).

Słowacki odczuł, ile było w tym pomyśle niewyzyskanej poezyi, ileby żaru zmysłowego mogła mieć taka scena, jeśliby kobiecie kuszącej nie tylko o próbę mądrości chodziło. Użył tego motywu w scenie kuszenia Bolesława; spotęgował jego dynamikę nawet w sposób czysto zewnętrzny, zamiast dwu róż i pszczoły przedstawiając wieńce i rój pszczelny; dał mu bogactwo słowa, użyczył barw i muzyki — napoił go tonem mistycznym i zmysłowym.

Piękna mieszczka Krystyna parafrazuje pytanie Ireny:

Słysząc, że ty masz mądrość Salomona,
Przyszłam cię podejść podstępem dziewczyny.
Oto są wieńce — jeden jest prawdziwy,
Drugi skłamany; poznaj — gdzie był żywy?

Sama kłamałam ręką jasne róże,
A tchnienie mi też pomogło dziewicze
Otwierać serca schowane w purpurze
I złocić białym lilijom oblicze.
Te drugie kwitły na wiślanej górze
I z trupów mają wonie tajemnicze.
Poznaj, jeżeli jesteś Pan nad Pany:
Które ja rodzę? a które kurhany?

Bolesław Śmiały powtarza sąd Salomona; ale chłodny wyrok mędrca nabiera zupełnie odmiennej barwy w jego ustach:

„Ja twoich kwiatów rozeznać nie mogę.
Ani rozsądzić o prym takiej sprzeczki;
Lecz oto pszczoły mają tędy drogę,
A ja moc w berle, zakląć te pszczółeczki,
Aby, królowe z Boga naszych ulów,
Zjawiły mądrość — nad mądroście królów".
. . . . . .
To mówiąc. podniosłszy ramiena,
Rzuciłem brzmiące ulów robotnice;
Te zaś (niewielkie to u mądrych dziwo)
Wybrały kwiatów girlandę prawdziwą.

Zrazu brzęk tylko w różach... i organki
Głosów z lilii szły, jak źródło szemrze;
Nagle szczerniały one jasne wianki —
Zgrubiały... i złe stały się jak węże...
Potem brunatno złoty włos mieszczanki
Zabrzęczał... Jak chłop, gdy rzuca oręże,
Gdy opadnięty jest gdzie na podjazdach:
Tak biegła na mnie w pszczołach — niby w gwiazdach...

Nie!... dotąd widzę, widzę roziskrzoną,
Lecącą w gwiazdach, w kolorach, w mamidłach;
Czuję, jako duch duchowi obroną
Był, a już drżący jak ptaszyna w sidłach.
Jam ją z powietrza wziął na moje łono,
Jak ogień... i wiatr muzykalny w skrzydłach,
I chwilę czułem, jak na mojem łonie
Przestrach mię mrozi jej — a miłość płonie.

Powstała scena, która w stosunku do calderonowskiej jest czemś zupełnie nowem i oryginalnem. Ale treść jej świadczy, że aż do ostatniej fazy twórczości tkwiły silnie w pamięci Słowackiego utwory poety, którego we Florencyi umiłował za „brylantową i świętości pełną imaginacyę".

Lwów. *Juliusz Kleiner.*