

Zygmunt Matkowski

Cervantes w Polsce

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 16/1/2, 26-66

1918

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.

ZYGMUNT MATKOWSKI.

CERVANTES W POLSCE.

I.

DON KICHOT A DZIADY WILEŃSKO-KOWIEŃSKIE.

Praca niniejsza należy do kategorii studyów porównawczo-literackich, których zadania i wytyczne ująć można w punkty następujące:

1. Przez wskazanie całego szeregu wątków i pomysłów wspólnych dwu czy więcej autorom, czy też przez wykrycie wątków odwiecznych i tradycyjnych popierają one tylekroć już czynione i stwierdzane spostrzeżenie, że najgenialniejsi nawet poeci elementy treści swoich utworów niejednokrotnie przejmują od poprzedników, by je ukazać w indywidualnej modyfikacji i nowej syntezie; stwierdzenie tego zjawiska rzuca światło na proces tworzenia artystycznego, dowodząc mianowicie, że

2. Lektura i tradycja literacka jest dla artysty (i dla człowieka kulturalnego wogóle) źródłem przeżyć równowartościowych z tak zwanymi faktami biograficznymi, skoro pierwsze z drugimi mogą wchodzić w najściślejsze związki i kombinacje na zasadzie jednorodności, tak że dopiero analiza rozdzielić je zdoła.

3. Odnajdując te same co do swej istoty wątki i pomysły w postaciach rozmaitych u różnych autorów i zestawiając je ze sobą, uzyskać można podstawę do określania indywidualnych metod przetwarzania przeżyć, czyli wogóle indywidualnych metod tworzenia artystycznego.

4 W związku z tem zauważyć trzeba, że jedynie przeżycia literackie autora, jako dające się odnaleźć *petrefacta*, dają się z kolei zestawić z przetwarzającym je dziełem, gdy przeciwnie natury t. z. faktów biograficznych nic nam odtworzyć nie zdoła.

5. Pojmując z kolei cały materiał, przez analizę porównawczą dzieł danych dostarczony, a mający powyżej określoną wartość swoistą, jako dowód mniej lub więcej żywego zainteresowania

jednego autora drugim, oprzeć można na tej podstawie rozważania ogólne na temat ich stosunku.

6. Ponieważ rodzajowość i stylowość dzieł sztuki są albo teoretycznymi uogólnieniami pewnych cech wspólnych mniejszym lub większym ich grupom, albo też historycznymi produktami tradycji literackiej, przeto jedynie przez wykrycie związku dzieła z pewną grupą lub kierunkiem określić je można pod tym względem.

7. Wykrywając związki między poszczególnymi autorami dochodzimy do wyróżnienia prądów ideowo-literackich, na których tle poszczególne indywidualności tem silniej występują.

8. Badania porównawcze pozwalają niejednokrotnie ściślej sformułować i uprościć charakterystykę postaci literackiej, przez umieszczenie jej w ramach pewnych szczególnie wyrazistych i jednolitych typów klasycznych (n. p. Don Kichot, Hamlet, Werter).

9. Najogólniejsza dyrektywa dla badań tego rodzaju brzmiałaby: w braku dokumentu historycznego, stwierdzającego ponad wszelką wątpliwość, że pewne dzieło znane było badanemu autorowi w okresie tworzenia dzieła, o które w danym wypadku chodzi, argumentów szukać należy w obfitości analogii, które zatem w możliwie największym bogactwie wykryć i zestawić trzeba.

Te wskazania były przewodnikami w niniejszym studium. Bez pretensji do wyczerpania nowego a pełnego treści problemu, starano się przedewszystkiem zebrać jak najobficiej i jak najprzejrzyśniej ugrupować materiały porównawczy, nawiązać dzieło Mickiewicza z nieodnośnością jeszcze zbadanym prądem, umieścić je w pewnej wybitnej grupie rodzajowej, a postać bohatera odnieść do jednego z nieśmiertelnych typów psychologiczno-symbolicznych. Rzecz oczywista, że ani ów prąd, ani grupa, ani też typ całości elementów dzieła tak złożonego, jak *Dziady* nie obejmują.

Zestawienie *Dziadów* z nowym źródłem uwypukla z niezwykłą wyrazistością pewne istotne cechy twórczości Mickiewicza wogóle, a rozjaśnia pewne zawiłości jego arcydzieła młodzieńczego.

Zadania pod 3) sformułowane mogły być tylko w drobnej mierze spełnione, w formie uwag przygodnych. Wyczerpujące ich załatwienie wymaga konfrontacji dzieła ze wszystkimi znanymi jego źródłami.

Praca niniejsza jest częścią drugą cyklu studyów p. t. *Cervantes w Polsce*. Umieszczone tu w nagłówku oznaczenie jej jako pierwszej odnosi się do porządku publikacji, nie zaś do chronologii materiału.

Część I. wypełnią dzieje *Cervantesa w Polsce* przed Mickiewiczem i około Mickiewicza.

Część III. nawiąże do niniejszej i będzie miała również za przedmiot twórczość Mickiewicza. Zajmie się ona mianowicie a) stosunkiem *Dziadów* do następujących wybitnych „donkichotad”, t. j. pewnego ściśle określonego rodzaju naśladownictwa

Don Kichota: 1) T. Corneille'a *Berger extravagant* w przeróbce Zabłockiego (*Pasterz szalony*), 2) Wielanda *Don Sylvio de Rosalva*, 3) Goethego *Triumph der Empfindsamkeit* 4) Tieck'a *Zerbino*; b) stosunkiem Mickiewicza do innych płodów cervantyzmu: 1) Cervantesa *Galatei* w przeróbce Florian'a, 2) Fr. Schlegla *Lucinde*; c) rewizją donkichotyzmu Hrabiego w *Panu Tadeuszu*. Część ta, w znacznej już mierze opracowana, dołączy się w krótkim czasie do niniejszej. Wymienione powyżej związki są częścią już zbadane i stwierdzone, częścią przypuszczalne.

Część IV. wypełnią dzieje cervantyzmu polskiego poza Mickiewiczem i po Mickiewiczu. Szczególne uwzględnienie znajdzie tu stosunek Słowackiego i Krasińskiego do autora *Don Kichota*. Krasiński wcześniej i wyraźnie zadokumentował znajomość tego arcydzieła. W postaci Hr. Henryka pewne typowe rysy donkichotowskie rzucają się w oczy. Zestawienie ich będzie niezmiernie wdzięcznym zadaniem. Z innych wybitnych płodów romantyzmu Goszczyńskiego *Król zamczyska* zasługiwać będzie na wszechstronne rozpatrzenie w związku z archetypem wszystkich obłąkańców literatury nowoczesnej.

Dodać jeszcze pragnę, że kwestyi stosunku J. J. Rousseau do Cervantesa, która się wyłoniła w toku badań niniejszych, poświęcę odrębne studyum. Znajdzie w niem miejsce także problem krzyżowania się wpływu wymienionych autorów na twórczość Mickiewicza.

WSTĘP.

Jak już niejednokrotnie stwierdzono, *Don Kichot* jest pierwszą powieścią, która zdobyła sobie pierwszorzędne stanowisko powszechno-literackie i przetrwała do dni dzisiejszych jako arcydzieło podziwiane i czytane.

Zasymilowany wcześniej przez literaturę francuską, angielską i niemiecką, *Don Kichot* stał się przedmiotem nader licznych naśladownictw, uczonej dyskusyi moralnej i literackiej, źródłem wybitnego prądu literackiego¹⁾.

Olbrzymia wielostronność i głębia tego arcydzieła sprawiły, że w swojej wędrówce przez kraje i stulecia z różnych stron było ujmowane, rozmaicie rozumiane i odczuwane, w rozmaitych celach naśladowane.

¹⁾ W przedstawieniu powszechno-literackiej roli *Don Kichota* oparto się głównie na następujących dziełach: Francya: Wurzbach: *Geschichte des französischen Romans*, Bd. 1. Heidelberg 1912. Anglia: Becker: *Die Aufnahme des D. Q. in der englischen Literatur*, Berlin, 1902; *The Cambridge History of english literature*, vol. VIII. IX. X. Niemcy: Berger: *D. Q. in Deutschland und sein Einfluss auf den deutschen Roman*, (1613—1800), Heidelberg, 1908; Haym: *Die romantische Schule*, Berlin, 1870.

W pierwszej fazie swego posłannictwa powszechno-literackiego *Don Kichot* działa przede wszystkim bogactwem fabuły. Wcześniej jednak znajdują naśladowców także najistotniejsze pierwiastki jego przebogatego składu — rodzajowość i ideologia.

Pierwsze chronologicznie miejsce w dziejach recepcji *Don Kichota* zajmuje literatura francuska. Ona pierwsza ujmuje *Don Kichota* ze strony jego aktualności historycznej, t. j. jako satyrę przeciw „niezdrowej“ literaturze.

Z tego najogólniejszego stanowiska moralizatorsko-rodzajowego pojmowany, *Don Kichot* łączy się ze znanym w dziejach sentymentalizmu przeciwnym mu prądem, który towarzyszy jego rozwojowi od kolebki prawie aż po dni dzisiejsze.

Wariantem chrześcijańsko-humanistycznych skrupułów wobec wpływu moralnego literatury pogańskiej są niejednokrotnie wyrażane obawy także przed erotyzmem wybujałym, z jakichkolwiek źródeł płynącym. Pierwszy nieśmiertelny wyraz artystyczny dał tym obawom Dante w epizodzie *Franceski i Paola*, wskazując zgubną książkę, jako współwinną w ich nieszczęściu. Formą piętnowanego tu sentymentalizmu jest zmysłowy prowansalizm. Wkrótce potem Boccaccio każe zwrócić się swojej *Fiammetcie* w bolesnej spowiedzi serca z przestrożą „alle inamorate donne“. Morałem przestrogi okryje swą zmysłowość renesansową Enneasza Silvio w *Euryalu i Lukrecyi*. Napisze swe *Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* Dame Héli-senne de Crenne *laquelle exhorte toutes personnes à ne suyvre folle amour* (1538).

W czasie, w którym Ariosto wdzięcznym uśmiechem renesansowego sceptycyzmu żegna czarowny świat *Reali di Francia*, igrając z renesansową *indifférence au continu* z jego zmierzchającymi blaskami, — współcześnie z pełnią renesansu na gruncie macierzystym, a jasnym już jego świtem w krajach postronnych, — dokonywa się w Hiszpanii długim kielkowaniem przygotowany renesans średniowiecznej literatury rycerskiej, w pełnym rynsztunku niesłychanych awantur, czarów, zmysłowego prowansalizmu — lecz i z silną przyprawą renesansowej już dworności. Praojciec tego kierunku, *Amadis de Gaula* Montalva¹⁾ stał się pasją całego wieku na ziemiach Hiszpanii, Włoch, Francji.

Prawowierny renesans krzywo patrzy na niekiasyczną proweniencję uwielbianych rycerzy-kochanków.

Nawiązując do groteskowej satyry Pulciego, który w *Morgante maggiore* (1481) przydał Rolandowi groteskowego towarzysza, do bądź co bądź ironicznego, acz nie satyrycznego tonu Ariosta, pierwszy Folengo wytacza przeciw romansom rycerskim

¹⁾ Romans ten, którego pochodzenie jest kwestią ciemną i sporną, popularny już w Hiszpanii w połowie XIV w., dochował się jedynie w redakcyi *Garci Ordóñez de Montalvo*, 1 wyd. Zaragoza 1508, zob. np. *Biblioteca Romanica* 137—141: *D Q.*, Wurzbach: *Introducción* s. 11.

kampanię otwartą, stosując metodę hyperbolicznej groteski (*Baldo da Cipada* 1521). Idzie w jego ślady genialny Rabelais, dając swej sturamiennej satyrze karykaturalnie gigantyczne ramy rycerskiej fabuły, zaś w III. i IV. jej księdze nie szczędzi zwalczanej literaturze ciosów otwartych.

Tymczasem w Hiszpanii szaleje coraz srożej zaraza Amadisowa, wobec której bezsilne jest nawet przepotężne, a przez władzę królewską poparte duchowieństwo¹⁾.

Występuje przeciw tej zarazie znawca znakomity, a niegdyś może i wielbiciel rycerskich romansów²⁾, Cervantes, — i zadaje im cios śmiertelny. Równocześnie zwraca się przeciw rozwieleniu, a niedawno Dyaną Montemayora ukoronowanemu sentymentalizmowi arkadyjskiemu, a może także przeciw mistycznemu erotyzmowi. W tendencji pokrewnej dawnym tradycjom moralizatorskim, stwarza jednak Cervantes nową zupełnie stylowo-rodzajową metodę parenezy antysentymentalnej. Zwracając się, podobnie jak niegdyś Dante, wprost przeciw niebezpiecznej książce (w liczbie bardzo mnogiej) — nie przedrzeźnia, jak Folengo lub Rabelais, nieprawdopodobieństw i przesady rycerskiego romansu, nie każe jego bohaterom wyrósć w fizycznych olbrzymów, — lecz w najwyrafinowanej subtelnej grotesce psychologicznej każe urósć zgubnym skutkom szkodliwej kultury literackiej w monstrualne rozmiary — obłędu. Do stylu tej manieri należy: wyraźne wskazanie szkodliwych książek, taka lub inna forma ich symbolicznego potępienia, nieustanne odwoływanie się do nich w ciągu akcji.

Te pierwiastki, składające się na pojęcie nowego gatunku satyryczno-moralizatorskiego, który określimy jako donkichotadę w najściślejszym znaczeniu, wykazuje przedewszystkiem szereg nieświeżych zresztą na ogół naśladownictw francuskich. Donkichotada w ściślejszym znaczeniu, jako organ polemiki moralno-literackiej, konstytuuje się zatem przedewszystkiem na gruncie francuskim w ciągu XVII wieku. Płody jej ilustrują niejako toczącą się równocześnie teoretyczną na ten temat dyskusję. Istota donkichotady polega na stworzeniu pewnego typu maniactwa, wykarmionego na pewnej specy-

¹⁾ Zob. j. w. str. 18.

²⁾ Cervantes selbst muss, wie sein D. Q. beweisi, einst ein eifriger Leser der Ritterromane gewesen sein. Seine genaue Kenntnis derselben zeigt, unter anderen, eine Stelle, wo er von Gasabal, dem Reiche Galaors redend, bemerkt, dessen Name komme nur einmal in dem *Amadis von Gaula* vor. Der unermüdliche Bowle gab sich die Mühe dies zu untersuchen und deshalb den ungeheueren Roman durchzulesen, wobei er die Richtigkeit der Angabe erhärtete, (Ticknor: *Geschichte der schönen Literatur in Spanien*, Bd. I, str. 523).

ficznej literaturze, czy, mówiąc ogólniej, kulturze, tej właśnie, o której potępienie w danym wypadku chodzi. Proceder to wdzięczny, elastyczny niezmiernie i efektowny, zasługujący w całej pełni na miano „literatury eksperymentalnej“.

Wybór fabuły i stylu donkichotady zależy od tego, na jaką literaturę bohater ma być chory, — na rzecz jakiego, czy jakich typów literackich zatracą swą osobowość, by je odgrywać w swej manii. Od talentu autora zależeć będzie, czy zdoła w mniejszej lub większej obfitości nagromadzić charakterystyczne dla zwalczanej literatury wątki, sytuacje, dekoracje, stylowe maniery. Donkichotada tego rodzaju jest, w porównaniu ze swym niedoścignionym pierwowzorem, transpozycją metody Cervantesa na aktualny w danym przypadku materiał treściowy. W tej transpozycji mogą jednak znaleźć miejsce, zależnie od okoliczności, i nietransponowane, wprost z postaci Don Kichota przeniesione rysy.

I tak Sorel, zwalczając sentymentalizm pastoralny, szerzony przez *Astreę* Honoryusza d' Urfé, napisze swego *Berger extravagant* (1627), którego ów romans przyprawił o obłęd pastersko-mitologiczny, będący najdokładniejszą transpozycją rycerskiej manii Don Kichota. (Powieść Sorela, udramatyzowaną przez T. Corneille'a, przerobi, jak wiadomo, Zabłocki, o czem w d. c. będzie mowa). Sieur Duverdier w swym *Chevalier hypocondriaque* (1632), Clerville zaś w niedokończonym *Gascon extravagant* (1639) zwracają się przeciw romansom w rodzaju *Polexandre* Gomberville'a. A. T. Perdou de Subligny w niedokończonej, lecz poczytnej, *Fausse Clélie* (1670) zwalcza modne powieści Mme de Scudéry. Bohaterka jego popada po przeczytaniu *Clélie* w obłęd. Donkichotada pojawia się też na scenie. W komedyi Scarrona *Faux Alexandre* lektura *Cassandre* La Calprenede'a pozbawia bohaterkę zdrowych zmysłów tak, że tylko pod postacią Aleksandra Wielkiego można pozyskać jej względy. Jako donkichotadę przeciw precyozyzmowi określić wreszcie trzeba nieśmiertelne *Précieuses ridicules* Moliere'a, dotknięte manią rambouilletyzmu.

Mimo że Anglia stała się wcześniej drugą ojczyzną *Don Kichota*, wśród licznych, rozmaitego rodzaju naśladownictw i parodii tego dzieła i mimo nieustannego czerpania z niego motywów dla komedyi i noweli, o jednej zaledwie donkichotadzie w powyżej określonym znaczeniu się wspomina. Jest nią *Female Quijote* Mrs. Lennox (1752), spóźnione echo francuskiej donkichotady Subligny'ego, świadczące o długiej poczytności romansów à la Scudéry w Anglii. Bohaterka bowiem popada w obłęd po lekturze *Grand Cyrus* i *Clélie*, żyje w nieustannej obawie przed stylowym romansowem uprowadzeniem, w ogrodniku ojca widzi

przebranego księcia, a za przykładem *Précieuses* odrzuca nadto rozsądnych wielbicieli.

Przytoczyliśmy ten szereg utworów, tak typowych pod względem maniery, w tym celu, by tem silniej uwydatnić istotę nowego rodzaju literackiego, który jest zacieśnieniem, a raczej może uogólnieniem *Don Kichota* w szablon rodzajowy, dowolną treścią wypełniany.

Jeżeli ojczyzną donkichotady w ściślejszem znaczeniu jest Francya, — kolebką jej formy zmodyfikowanej jest Anglia. Kiedy Butler w swym *Hudibras* ujmuje *Don Kichota* z jego najogólniej aktualnej strony, t. j. jako satyrę przeciw rycerstwu, nie chodzi mu, jak Cervantesowi, o zwalczanie jakiegś literackiej na tem tle choroby wieku, lecz o polityczno-religijne porachunki. Bierz z *Don Kichota* tylko sytuacje i fabułę (rycerz — giermek — wędrówka), zaś wykwintnie poetyczną i nawskróś sympatyczną śmieszność hidalga zastępuje zohydżającą karykaturą (kombinacja Cervantesa z Rabelais'em). Jeżeli *Hudibrasa* możnaby w historii donkichotyzmu pozostawić bez szkody na boku, jako jedyną w swoim rodzaju transfigurację i parodyę¹⁾, — to modyfikacja jego pierwiastków w twórczości Fielding'a i Sterne'a wnika najsubtelniej i najgłębiej w istotę hiszpańskiego arcydzieła tak, że odtąd wpływ oryginału i tych znakomitych przetwórczych i twórczych naśladowtctw krzyżować się będzie.

Fielding w *The history of Joseph Andrews...*²⁾ rozdziela niejako tkwiące w jednej postaci Don Kichota elementy między dwie akcye i dwie postaci. Pierwszym z tych pierwiastków jest tendencya satyryczno-moralizatorska przeciw niezdrowej literaturze, którą tu reprezentuje *Pamela* Richardsona. W rozprawie z *Pamelą* nie stosuje jednak Fielding „eksperymentalnej“ metody donkichotady, lecz posługuje się prostą i niewyszukaną parodią, zastępując w podobnej fabule żeńską Pamelę bohaterem męskim, Józefem. Lecz to jest sprawa poboczna. Główną bowiem postacią jest tu proboszcz Adams, postać najpogodniej, najnaturalniej i najwdzięczniej śmieszna. Pierwiastkami zaś tej śmieszności są wspólne mu z Don Kichotem rysy: odwaga, wojowniczość, hojność, czystość i łatwowierność. Z nich wypływają rozliczne jego przygody, one narażają go na docinki z gruba prostego towarzysza podróży. Mamy więc w Adamsie skrajnie znaturalizowanego Don Kichota, świadomie, w myśl przedmowy, przeciwstawiającej „naturalny“ komizm „burleskowemu“, dokonany eksperyment literacki. Zestawienie dwu przeciwnych sobie typów (wolne od intencji symbolicznych), przedewszystkiem zaś w najdrobniejszych

¹⁾ Por. *The Cambr. Hist. of Engl. Lit.*, VIII. 65.

²⁾ *The history of the adventures of Joseph Andrews and his friend Mr. Abraham Adams. Written in the Imitation of the manner of Cervantes, author of Don Quixote.* 1742.

nierzaz szczegółach kopiowana faktura, a często i fabuła *Don Kichota*, usprawiedliwiają w całej pełni odwołanie się do niego w tytule powieści. Nic może lepiej nie świadczy o żywotności dzieła, jak możliwość tak twórczego i tak skutecznego jego przetwarzania w tyglu nowej sztuki. O potęgę zaś jego świadczy także to, że ta nowa sztuka musiała na swej drodze z niem się zmierzyć i zresorbować je.

Bardziej prosty jest stosunek drugiego dzieła Fieldinga *Tom Jones do Don Kichota*. Ono też staje się przedewszystkiem sztandarem zmodyfikowanego donkichotyizmu. Tu bowiem, w najściślejszym również związku z *Don Kichotem*, występuje symboliczna już para pana i sługi, antyteza idealizmu i realizmu. Naturalizm zaś Fieldinga wyraża się tu z całą jasnością w tem mianowicie, że łagodząc chorobliwość postaci hidalgą, groteskowy obłęd jego zastępuje pospolitem maniactwem, „konikiem“, bez zgoła żadnej wyraźnej tendencji moralizatorskiej. Zaznaczyć również należy, że naturalną już w samym pierwowzorze, komiczną postać Sancha recypuje Fielding w całej pełni.

Żadne zatem z dzieł Fieldinga nie podpada pod podane wyżej i poparte przykładami francuskimi określenie donkichotady w znaczeniu ścisłym. To też dzieła jego reprezentują rozwój pierwiastków *Don Kichota* w oderwaniu od jego historycznego charakteru, na gruncie psychologicznego realizmu.

Zaznaczam tu tylko ogólnikowo, że kontynuacją Fieldingowskiego stanowiska wobec *Don Kichota* jest druga w literaturze angielskiej jego transfiguracja, czy najindywidualniejsza wariacja na jego motywach, w utworze genialnego i wyrafinowanego humorysty Laurence Sterne'a: *The Life and opinions of Tristram Shandy* (1760—67). Do dzieła tego powrócimy w innym związku w Części II niniejszej rozprawy.

Skombinowany wpływ Cervantesa i Fieldinga daje życie licznym a niepospolitym donkichotadom niemieckim wieku oświecenia. *Don Kichot* staje się tu często sprzymierzeńcem racjonalizmu w walce z tradycyjnymi przesądami, — najzgodniej zresztą ze swą genezą historyczną. Wielanda *Don Sylvio de Rosalva* (skierowany przeciw manii „feeryczności“), Musaeus'a *Grandison der Zweite* (przeciw richadsonowskiej „grandisonomanii“), Goethego *Triumph der Empfindsamkeit* (przeciw sentymentalizmowi werterowsko-rousowskiemu, autodonkichotada), są najwybitniejszymi okazami donkichotady w znaczeniu ścisłym („francuskiej“). Pomówimy o nich obszerniej na innym miejscu. Natomiast J. G. Müllera *Siegfried von Luxemburg* jest krańcowym produktem ewolucji donkichotyizmu w duchu Fieldinga, t. j. w kierunku czystego komizmu.

Obok naśladownictw metody i transformacji istoty arcydzieła hiszpańskiego działa zarówno w XVII jak i w XVIII wieku

jego przebogata treść fabularna, dostarczając wątków noweli, komedy, dramatowi ¹⁾ i operze, mnożą się oceny i interpretacje, szczególnie na gruncie bogato rozwiniętej krytyki niemieckiej XVIII wieku, której żaden wybitny reprezentant go nie pomija, coraz bardziej uwydatniać się poczyna najbliższa odczuwaniu współczesnemu symboliczna interpretacja antytezy Don Kichota i Sancha: idealizmu i realizmu. W duchu tej interpretacji powstają antyteczne pary bohaterów (Faust — Mefisto).

Nie zbadano dotąd, o ile mi wiadomo, stosunku J. J. Rousseau'a do arcydzieła Cervantesa. Że stosunek taki istnieje, tego dowodzi pochwalna wzmianka o *Don Kichocie* w przedmowie do *Nowej Heloizy*, cytata w liście XXIII (1-re Partie), okazujący gorliwego czytelnika, przedewszystkiem zaś wyraźne ślady wpływu Cervantesa w twórczości Genewczyka: typowa donkichotada Zofii „opętanej“ *Telemakiem* Fénelon'a w *Emilu*, pokrewieństwo epilogu *Emila* z wtrąconą nowelą o Kardeniu, a prawdopodobnie i w tymże epilogu opowiedziany rewolucyjny epizod Emila na galerach, tak blizki ideowo wyzwoleniu spotkanych galerników przez Don Kichota ²⁾. Stosunek Rousseau'a do *Don Kichota* zasługuje na jaknajdokładniejsze zbadanie, ze względu na nową, o wiele istotniejszą niż Fieldingowska modyfikację, jakiejby uleż musiało dotychczasowe pojmowanie, a przedewszystkiem odczuwanie tego dzieła w zetknięciu z uczuciowością, wyobraźnią i ideologią Genewczyka. Wyśmiane, lecz w genialnie wykwiintnej humoryście precudnie upoetyzowane, fantastycznością najwznioślejszego obłędu owiane, najpotężniej niekiedy wysłowione: idealizm i sentymentalizm rycerski i arkadyjski, dytyramby złotego wieku, natchnione widokiem — żołądźi, krytyka stroju społecznego (przedewszystkiem w karykaturalnej utopii rządów Sancha na „ładowej wyspie“ Barataryi), tak silne hasła wolnościowe i rewolucyjne ³⁾, — a nadewszystko najgłębsze pokrewieństwo duchowe

¹⁾ Bibliotheca Romanica, o. c. Introd. str. 29.

²⁾ *Don Quijote*, Parte I, Cap. XXII, »De la libertad que dió D. Q. á muchos desdichados que mal de su grado los llevaban donde no quisieran ir« (wyd. D. Diego Clemencin, Madrid, 1894, T. II, str. 205) *Emile*, (Didot, Paris 1808) T. III, epilog: »Emile et Sophie ou les solitaires«, str. 314; »donkichotada« Zofii: ib. str. 105 i nast.; por. też: Z. Matkowski »Rousseau-Mickiewicz« (Rozpr. Wyzd. filol. Akad. Umiej. w Krakowie T. XLII, 1907) str. 16.

³⁾ Morel-Fatio w studyum p. t. «Le D. Q. envisagé comme peinture et critique de la société espagnole du XVI et du XVII siècle potépia «une fâcheuse manie de quelques critiques modernes... de prétendre découvrir en lui (Cervantes) un précurseur à vues hardies en matière de religion ou de politique, d'abuser de certains passages de ses oeuvres en leur prêtant une intention frondeuse, une signification prophétique». Jakkolwiek te liczne »nadużyć się dające« ustępy rozu-

Jana Jakuba z błędnym i ponurym hidalgiem, zdumiewające i niesamowite wprost podobieństwo do fabuły *Don Kichota* tak jego „romansowej“ edukacji i tułaczego żywota, jak walki na wszystkie fronty pod najszczytniej chimerycznymi sztandarami, a wreszcie, jako tragiczny dorobek takiego wychowania i żywota: rzeczywisty obłęd — to wszystko, co sprawia, że wielki Genewczyk jest wcielonym jakoby, z księgi w życie zstępującym Don Kichotem, sprawić też musiało, że dzieło Cervantesa przez Rousseau'a i za jego pośrednictwem odczuwane, uleż musiało przeniłowaniu. Stało się biblią idealizmu, a zarazem istnem *speculum* rycerstwa, najuczciwszym a tak subtelnym wykładem miłości dwornej i arkaadyjskiej. „Nous nous moquons des paladins! c'est qu' ils connaissent l'amour, et que nous ne connaissons plus que la débauche. Quand ces maximes romanesques commencèrent à devenir ridicules, ce changement fut moins l'ouvrage de la raison que celui des mauvaises moeurs“. (*Emile* III, 78). To zdanie jest jednym z wykładników stosunku Rousseau'a do *Don Kichota* i stosunku do tegoż dzieła w duchu Rousseau'a.

Innym wykładnikiem jest wspomniana donkichotada Zofii. *Telemak* wzbudził w jej duszy zbyt górne pragnienia, a te naruszyły równowagę jej umysłu. „Je voulais peindre une femme ordinaire; et à force de lui élever l'âme, j'ai troublé sa raison“. Mamy tu zatem nową postać donkichotady w znaczeniu ściślejszym, nie ośmieszającą, lecz poważnie ostrzegawczą, donkichotadę tragiczną.

Jak dla wieku XVIII donkichotyzm zaplata się z wpływem Fieldinga, tak dla romantyzmu krzyżuje się niewątpliwie z rousseauizmem. Don Kichot przestaje być śmiesznym, a staje się tragicznym. „Wird ein Narr zum Weinen, nicht zum Lachen“, by się posłużyć słowami Tantrisa w dramacie Hardta. Odtąd można wprawdzie nadal przestrzegać przed zgubnymi skutkami egzaltacji, można nadal stosować metodę eksperymentalną donkichotady, ale z tragicznym załamaniem rąk wobec fatalnych skarbów ducha, które z taką trudnością się mieszczą w ciasnych szrankach ludzkiego żywota. To jest stanowisko zasadnicze, które nie wyklucza jednak możliwości stosowania dawnych manier, n. p. w formie subtelnej autoironii, której wzór dał Goethe w swej anti-werterowskiej donkichotadzie.

Donkichotyzm w dobie romantyzmu jest problemem mało dotąd zbadanym, chociaż ma tło niesłychanie rozległe w naj-

miał Cervantes, i jakkolwiek należałoby je rozumieć w interpretacji ściśle historycznej na tle epoki, faktem jest, że takie «nadużyć się dające ustępy» są, a właśnie możliwość różnorodnego odczuwania i pojmowania treści utworu jest decydującą w jego działaniu na potomność. Że taki właśnie czytelnik *Don Kichota*, jak np. Rousseau, do tego rodzaju »nadużyć« mógł być szczególnie skłonny, nie trzeba dowodzić.

istotniejszych pierwiastkach nowej sztuki: idealizmie i medywalizmie, tak cudownie zakonserwowanym w uczonej, satyrycznej zaprawie Cervantesa.

Jedynie historia literatury niemieckiej poszczycić się może znakomitem studjum francuskiego germanisty Bertrand'a¹⁾, które rozproszone dawniej i skąpe, lecz już w dziele Haym'a *Romantische Schule* charakterystyczne i do rozważań pobudzające wzmianki zastąpiło obrazem wszechstronnym, a niemal od jednego rzutu, bez prac przygotowawczych, dokonanym. Mimo usilnych starań nie udało się jednak dotąd piszącemu pozyskać tego dzieła, wydanego bezpośrednio przed wojną, to też musi poprzestać na treściwej jego ocenie pióra jednego z najznakomitszych dziś cervantystów, Wurzbacha²⁾.

Niezmiernie wybitna rola, jaka przypadła puściznie wielkiego Hiszpana w rozwoju romantyzmu niemieckiego, ma dwie strony: czysto literacką i ideologiczną. Pionierem literackiego cervantyzmu, t. j. uwielbienia Cervantesa jako mistrza romantycznej powieści i noweli, był Fr. Schlegel³⁾. Pełna zaś recepcja i naturalizacja Cervantesa w Niemczech dokonywa się dzięki równoczesnym a konkurencyjnym przedsięwzięciom Tieck'a i Soldau'a, którym zawdzięczają Niemcy dwa naraz niepospolite przekłady *Don Kichota* oraz przekład nowel.

Lecz ważniejszą jest dla nas strona programowo-ideologiczna niemieckiej romantycznej recepcji Cervantesa. W *Zerbino* Tieck'a, który, wywodząc się z *Triumph der Empfindsamkeit* Goethego, przedstawia niezmiernie interesujące przekomponowanie i skombinowanie donkichotowskich motywów w duchu najskrajniejszego romantyzmu, znajdujemy romantyczną apoteozę Cervantesa, jako jednego z „świętej czwórki“ patronów nowej szkoły: Goethe, Shakespeare, Cervantes, Dante. „Nachdem Fr. Schlegel den Romantismus des Cervantes erkannt und Tieck sein Hauptwerk in Deutschland eingebürgert hatte, gab ihm Schelling die höhere Weihe im romantischen Sinne. Er erklärte zuerst, dass *Don Quixote* mehr sei als ein geistvolles Buch, mehr als eine bedeutende Satire oder ein stylistisches Meisterwerk. Er sei ein Werk von tiefem philosophischem Gehalt, denn er versinnbilde nichts anderes, als den ewigen Streit des Idealen gegen die Wirklichkeit und gebe damit im kleinen ein Bild des gesamten Lebens (spe-

¹⁾ Bertrand J. J. A.: *Cervantes et le romantisme allemand*, Paris, 1914, F. Alcan.

²⁾ Zob. Euphorion, Bd. XXII (1918) Heft 1, str. 166—172. Data tej oceny, świadcząca jak trudno dziś śledzić zagraniczny ruch naukowy, niech będzie i dla nas usprawiedliwieniem.

³⁾ Por. Wurzbach l. c. str. 168: „Er sah in ihm den grössten, und abgesehen von Boccaccio, den einzigen Prosakünstler unter den romantischen Schriftstellern“.

ziell auch des Strebens! der Romantiker). Ansätze zu einer derartigen symbolischen Deutung finden sich allerdings schon in A. W. Schlegel's Aufsätzen in der *Allgemeinen Literaturzeitung* und im *Athenäum*, diese Formulierung rührt aber erst von Schelling her. Da dessen Vorlesungen erst 1859 publiziert wurden, blieb sein Einfluss zunächst auf einen kleinen Kreis beschränkt; dieser war aber der massgebende¹⁾.

Tak więc *Don Kichot* w dobie romantyzmu nabiera rzeczywistości tych cech, z których niektóre wystąpić już musiały w jego zetknięciu się z psychiką J. J. Rousseau'a, działa przedewszystkiem na wyobraźnię i uczucie, staje się chorążyim idealizmu. Budzi zarazem ciekawość dla płomiennych cudów swej ojczyzny (egzotyzm) i staje się punktem wyjścia dla romantycznego hispanizmu, którego prądem centralnym w dalszym rozwoju będzie kalderonizm.

Wielka mnogość przeróżnych utworów, wpływem Cervantesa owianych, które tak skrzętnie zebrał i omówił Bertrand, jest cyfrowym równoważnikiem tylekroć z taką siłą wyrażonego uwielbienia dla hiszpańskiego mistrza²⁾.

Ze względu na zagadnienie, którem się tu zajmujemy, na szczególną uwagę wśród interpretatorów i wielbicieli *Don Kichota* w dobie romantyzmu zasługuje znany dobrze wileńskim romantykiem Bouterwek, „Aufklärer mit romantischem Einschlag“, jak go w cyt. artykule określa Wurzbach. Rozdział, poświęcony *Don Kichotowi* w „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, Göttingen, 1804“, jest niewątpliwie epokowym zjawiskiem w dziejach donkichotyizmu. Obłąd rycerski hidalga opromieniono tu całą symboliczną aureolą idealistycznego entuzjazmu, co się najsilniej wyraża w zdaniu: „dass der edle Ritter von La Mancha der edle Repräsentant aller

¹⁾ Wurzbach, l. c. str. 169.

²⁾ Znaczą *Don Kichota* był także Schiller, który Cervantesowi zawdzięcza najgłośniejszą i najbardziej «programową» kreację swoją: Karola Moora. Jest on szerokim rozwinięciem naszkicowanego w D. K. szlachetnego zbójcy wysokiego rodu, Roque Guinard. Podobieństwo jest tak uderzające, że sam je odrazu zauważyłem, zanim znalazłem jego historycznie udokumentowane stwierdzenie u Bergera, o. c. str. 100. — Również Byron, który wymienia dwukrotnie Cervantesa w *Don Juanie*, mógł w nim znaleźć prototyp swoich bohaterów w demonicznym a genialnym poecie-zbrodniarzu Ginez de Passamonte, który m. i. mówi o sobie do D. K.: «I nieszczęśliwym, dodaj Pan jeszcze, bo niedoła zawsze ściga ludzi wyższych». Rzecz dziwna, że nie zwrócił na to uwagi Kraeger w swem cennem studyum: *Der byronsche Heldentypus* (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte VI, München, 1898), gdzie w rozdziale: „Schiller-Byron“, mówiąc o Karolu Moor, szkicuje linię rozwojową: Cervantes-Schiller-Byron (str. 33).

Phantasten ist, die, wie er, mit dem herrlichen Enthusiasmus zu Narren werden, weil ihr sonst gesunder Verstand den Reizen der Selbsttäuschung nicht widerstehen kann, in der sie sich als erhabeneren Wesen fühlen“. W zdaniu tem dokonano uroczystej intronizacji rozumnego szaleńca Rycerza Ponurej Twarzy w rajskiej krainie romantycznej urody, kędy zapał tworzy cud, i wyniesiono go wysoko, wysoko ponad przyziemne ludy Sanchów...

Tak więc, w obecności tego bezcennego dokumentu, raz jeszcze podkreślić należy, że romantyczna donkichotada, przestrzegająca przed niebezpieczeństwem zbyt górnych lotów, mogła być tylko tragiczną i poważną, ostrzegawczą autokrytyką.

Bouterwek nie ma słów pochwały dla oryginalności pomysłu, wzniosłości natchnienia, ożywiającego całe dzieło, którego żaden przekład, zdaniem jego, oddać nie zdoła. Redukuje do odpowiednich rozmiarów okolicznościowy morał anti-amadisowy, podnosząc z całym naciskiem potężny rozmach geniuszu, który tak daleko wyszedł poza zamiar moralisty-satyryka. „Der ästhetische Werth und der ästhetische Reichtum der Idee eines heroischen Phantasten, der das Rittertum wiederherstellen will, ist als Keim der Begeisterung anzusehen, aus der das ganze Werk erwuchs“. Zwraca dalej bystro uwagę na najistotniejszy związek nowel wtrąconych z całością, akcentując w szczególności tak ważną, jak się w d. c. okaże, „reizende Geschichte der Schäferin Marcella“. Trafnie dalej określa owe tkwiące już w ramach *Don Kichota* „poważne donkichotady“ obłąkanych kochanków pustelników, jako „ernsthaft romantische Partien, die zwar nich wesentlich in den historischen Zusammenhang, desto mehr aber zur charakteristischen Würde des ganzen Gemäldes gehören“. Stwierdza wreszcie zgodnie z dzisiejszym stanem nauki, że arcydzieło Cervantesa jest „das erste classische Muster des neueren Romans“.

Z odmiennej strony ujmuje dzieło Cervantesa prawodawca francuskiego romantyzmu, Victor Hugo, w przedmowie do *Cromvelle'a*. Jakkolwiek to jego stanowisko z przedmiotem niniejszego studyum nie ma ani historycznego, ani ideowego związku, uważam za stosowne zaznaczyć je pokrótce, dla uwypuklenia szkicowanej tu w najogólniejszych zarysach roli Cervantesa w rozwoju romantyzmu. W przeciwieństwie do skrajnie symbolicznego pojmowania *Don Kichota*, którego klasyczny dokument omówiono powyżej, stanowisko V. Hugo jest ściśle historyczne. Tieck umieszcza Cervantesa w dość nieokreślonym zestawieniu swojej świętej czwórki, jako jednego z duchów przewodnich nowej szkoły; V. Hugo łączy go z historycznymi jego poprzednikami i współtwórcami nowego *genre*, olbrzymiej, genialnej groteski: Ariostem

i Rabelais, i czyni go jednym z potężnych filarów nie tyle nowego ducha, ile raczej nowego stylu w sztuce. Stanowisko zatem V. Hugo jest i ściśle historyczne i nawskróś artystyczne. Przypomina żywo również czysto artystyczny punkt widzenia Fieldinga, z tą różnicą, że tamten, widząc w Cervantesie nieprześcignione źródło humorystyki i wzór techniki powieściowej, — w duchu realizmu sprzeciwił się właśnie uwielbionej tym razem przez francuskiego romantyka groteskowości.

Swoje zrozumienie *Don Kichota* pogłębił i rozszerzył V. Hugo, poświęcając mu znacznie później niezwykle piękny rozdział w swym *Szekspirze*. Lecz to już wykracza poza ramy obecnych rozważań.

Już z tego najogólniejszego rzutu oka na wędrówkę pośmiertną Rycerza Ponurej Twarzy przez wieki i kraje, przez mózgi i serca ludzkie, widać jasno, jakim kameleonem jest to dzieło.

Ze stanowiska czysto artystycznego pojmowane karmi i realistę i romantyka, przebogata fabułą zasila setki najrozmaitszych utworów; jako metoda satyryczno-parenetyczna daje broń do załatwiania wszelkiego rodzaju polemicznych porachunków; w dziedzinie ideowych konfliktów, od strony Sancha i kanonika ¹⁾ ujęty, jest sprzymierzeńcem racjonalistów; dla „rozumnych szaleńców“ jest sztandarem najogromniejszego i najwznioślejszego obłądzenia; dla trawionych niedosięzmem a palącym słońcem ideału — tragiczną przestrogą i bodźcem samokrytycyzmu; dla myślicieli — symbolem wiecznego konfliktu; dla stęsknionych za poezją przeszłości — istnem, najuczeniej zebraniem muzeum rycerstwa; dla żądnych kolorów — skarbnicą egzotyzytu; dla szukających ochłody u źródeł prostoty zgorączkowanych marzycieli — pierwszą utajoną epopeją gminu.

Czem był w umyśle i zamierzeniu swego twórcy, nikt nie zgadnie, lecz i nikt nie zdoła zaprzeczyć, że w zbiorowej duszy potomności urasta w olbrzymie, fantastyczne rozmiary, — i jest jednym z wiecznych współczesników wszystkich pokoleń i obywatelom wszystkich cywilizowanych krajów ²⁾.

¹⁾ Nie proboszcza z Manchy.

²⁾ Oddziaływanie *Don Kichota* trwa po dziś dzień. Nie było, zdaje się, żadnego jeszcze wybitnego twórcy, czy myśliciela, któryby go nie miał w repertuarze swych lektur i któryby go nie zarejestrował w jakiś sposób w systemie swych pojęć i symbolów. »Przewyższają go chyba poczesnością i rozpowszechnieniem, mówi Wurzbach w cyt. już wstępie, Pismo Św., niektóre dzieła religijne Wschodu, twory niektórych klasyków starożytnych i dramaty Szekspira«. Z takich zaś sądów pochwalnych, jak cyt. tamże dla przykładu Macaulay'a (»z pewnością najlepsza powieść świata i wyższa nad wszelkie porównania«) lub podobny mu Grillparzera, możnaby ułożyć z pewnością olbrzymie florilegium we wszyst-

Rozprawa niniejsza jest pierwszą na większą skalę podjętą próbą uobywatelenia *Don Kichota* w literaturze polskiej, — i to w jej stołecznym miejsku.

Dokumentem, stwierdzającym w całej pełni naszkicowaną powyżej filiację donkichotyzmu z rousseau'izmem i romantyzmem, i to dokumentem dla znakomitości swojej i wszechstronności najpierwszorzędnym, są *Dziady* wileńsko kowieńskie.

Zanim do udowodnienia tej tezy przystąpię, wspomnieć muszę, że problem donkichotyzmu w twórczości Mickiewicza został po raz pierwszy poruszony w rozprawie profesora K. Wojciechowskiego p. t. *Hrabia w Panu Tadeuszu a Don Kiszot* (Stryj, 1900), w której jednak nie wykroczone poza zagadnienie w tytule wyrażone. Rysy donkichotowskie w postaci Hrabiego zaznaczył również prof. S. Windakiewicz w *Prolegomenach do Pana Tadeusza* (Kraków, 1918).

Nawiązując do krótkiej wzmianki prof. Wind. stwierdzić pragnę, że powołany przez niego niezmiernie dla naszego problemu ważny list Mickiewicza z Moskwy (Kor. I, 20) nie jest pierwszą wzmianką o *Don Kichocie* w korespondencji M., gdyż ona pojawia się już w liście z Kowna do Jeżowskiego pod datą 8 kwietnia 1820 („Nieznane pisma... z Archiwum Filomatów“ wyd. J. Kallenbach,

kich kulturalnych językach. Działa po dziś dzień, bo któż się nie dopatrzy pokrewieństwa między tym wędrownym bojownikiem braterstwa ludów i wspólnoty międzynarodowej w służbie najwyższych ideałów kultury, tych tak tragicznie zdementowanych i w złote wieki z powrotem odesłanych dziś chimery, między bijającym się zgoła już fizycznie i po donkichotowsku, czy z żandarmami swej ojczyzny, czy z paryskimi policyantami (jak n. p. jego poprzednik z siepaczami Sw. Hermandady), między żyjącym w najwznioślejszym ze snów: artyzmie, i walki toczącym z kupczącymi w jego świątyni Sanchami, między tym nieznuzonym poszukiwaczem ucieleśnionego ideału kobiecości — Janem Krzysztofem Romain Rolland'a, a Rycerzem Ponurej Twarzy a najpromienniejszej duszy? Któż nie dostrzeże tak wyraźnych śladów techniki powieściowej Cervantesa w dziele genialnego współczesnika naszego? Oto podróż, jako motor akcji, wtrącanie całych tym razem powieści (Antoinette) w mocne ramy całości, obfitość teoretycznych dygresji, tak silne uwydatnianie symbolicznych antytez, a nawet zakończenie: śmiercią bohatera. Można by rzec nawet, że w tym największym ze swoich braci uchylił po raz pierwszy przyłbicy i sam Don Kichot i ukazał twarz swą prawdziwą: genialnego artysty, który, niestropiony żadnym prozaicznym dementi, przebudowuje i zaludnia cały świat na obraz i podobieństwo swego wzniosłego snu, szału, czy jasnowidzenia.

A jak gdyby na powitanie tak wcielonego Don Kichota, najbardziej modernistyczna muzyka wypełnia najświetniejszą kartę dziejów jego w królestwie tonów symfonią Straussa tego imienia, i z całą realistyczną barwnością tłumaczy „hechos“ hidalga na dźwięki.

Kraków, 1910, str. 266), a opiewa: „Szalony Rosynant męczył mnie długo w różnych szprynglach...” (przyczem zauważyć należy, że od nazwania konia swego Rosynantem, do nazwania siebie — Don Kichotem, droga niedaleka). Niesłusznie też twierdzi prof. W., jakoby z cytowanego przezeń listu z Moskwy wynikało, że Mickiewicz w tym właśnie czasie czytał *Don Kichota* i *Orlanda*. Mówi on tam o obu dziełach jako o rzeczach znanych i przemyślanych, a w tymże tylekroć cytowanym liście jako ówczesną swoją lekturę podaje *Fieska* Schillera i *Historję* Macchiavell'ego.

Okolicznościami postronnemi, któreby za wczesną datą lektury *Don Kichota* przemawiały, są także: ścisły związek tego dzieła ze znanymi tak dobrze Mickiewiczowi autorami, jak Tieck, Bouterwek i Florian, (w którego wydaniach zbiorowych zawsze figuruje licha zresztą przeróbka *Don Kichota* i *Galatei*, oraz poprzedzający je życiorys Cervantesa¹⁾) a także i to, że wielbicielem i znawcą tego dzieła był widocznie Leon Borowski, skoro pozostawił w rękopisie kompletny jego przekład, datowany wprawdzie 1842 (Estreicher Cz. I, T. 1, str. 138), lecz będący chyba owocem długiej pracy, a ukoronowaniem dawnego miłośnictwa i krytycznych rozważań nad jedynym przed nim przekładem Podoskiego.

Przyszłość wydobędzie może jeszcze z ukrycia jakieś wyraźniejsze wyznaczenie, niż wzmianka o Rosynancie, tak jak udokumentowała już raz najwłaściwiej wskazany dawniej wpływ *Emila*. Lecz jak wówczas, tak i tym razem, najsilniejszą i najgłębszą podstawą rozważań będzie związek wewnętrzny arcydzieła, do których porównania przechodzę²⁾.

¹⁾ Np. w wyd. „Oeuvres complètes“, Leipsic 1796, chez G. Fleischer, na czele tomu I umieszczono „Vie de Cervantes“, poczem następuje „Galatée“, po niej zaś bezpośrednio znane Mickiewiczowi „Bliombérés“. „Don Kichot“ w dalszych tomach.

²⁾ Ponieważ w dalszym ciągu będziemy musieli posługiwać się obfitwymi i obszernymi cytatami z *D. K.*, przeto nasuwa się pytanie, jaki tekst jego należałoby przyjąć za miarodajny w stosunku do Mickiewicza. Mimo zachęty i przestrogi Bouterweka, jest rzeczą wątpliwą, by mógł się posługiwać oryginałem, gdyż w zakresie lingwistyki absorbować go w owym czasie studjum niemieckiej i angielskiej. Język *D. K.* jest zresztą trudny, często archaiczny, na lekturę oryginału pozwolić sobie zatem może tylko zaawansowany hispanista. Za pewnik więc przyjąć można, że podstawą lektury M. był przekład, i to prawdopodobnie polski Podoskiego, może przy posiłkowaniu się w miejscach niejasnych któremś z licznych tłumaczeń francuskich, względnie niemieckich. Z tych względów przytaczam *D. K.* w przekładzie polskim Franciszka hr. Podoskiego, Kasztelana Mazowieckiego, p. t. „Historja czyli dzieje i przygody przedziwnego Don Quiszotta z Manszy, z hiszpańskiego na francuskie a teraz na polskie przełożone przez F. H. P. K. M.“,

I.

Jak już z powyżej nakreślonej historii donkichotyizmu, przede wszystkim z punktu widzenia parenezy ujętej, wynika, dzieło to stanowi epokę w odwiecznych dziejach leczenia duchowego. Nie wszyscy naśladowcy pojmują całą głębię tak znakomicie wykonanego i tak genialnie przekroczonego zamiaru. Przeważnie zacieśniają metodę Cervantesa, stosując ją do literackich raczej, pozorem morału okraszonych porachunków polemiczno-satyrycznych, niż do przecinania istotnych węzłów gordyjskich chorej psychy zbiorowej. Dzięki temu zacieśnieniu się, tem silniej natomiast działają owi powierzchowni naśladowcy Cervantesa pod względem sprecyzowania formalnych cech nowego rodzaju literackiego.

Nie o literacką polemikę chodziło Cervantesowi, lecz o wytepienie olbrzymiej psychozy zbiorowej, która w mózgach, gorącym słońcem grzanych, płonęła kolorami maligny. Atak zaś jego na literaturę szkodliwą uwięziony został niewątpliwie tak fenomenalnym skutkiem i dlatego także, że dzieło, ośmieszające romans rycerski, nadawało się zarazem znakomicie na jego zastępcę, dzięki niesłychanemu wprost bogactwu swej fabuły; czyli że usuwając coś, zarazem i wypełniało lukę.

Lecz Cervantes mocą geniuszu swego przekroczył zamiar moralisty i humorysty, jak to stwierdza pośmiertna wędrowka jego dzieła. I w tem leży cała waga jego wpływu na potomność. W postaci bohatera tytułowego tkwi symbol, którego dzieje już naszkicowano, symbol, dający się pojmować zgoła afirmatywnie, a odczuwać — tragicznie. Ponadto, podkreślić z całym naciskiem należy, co już poprzednio przygodnie poruszono, obłęd Don Kichota może być też pojmowany jako tragedia twórczości poetyckiej w szczególności, a artystycznej w ogólności; tragedia, która stwarza wieczyste nieporozumienie między stwarzającym świat swój artystą, a prawami tego świata, ich stróżami i niewolnikami; czyli, że Don Kichot, dla poety-idealisty, może być kanwą do snucia rozmyślań w dwojakim kierunku: 1) nad wartością idealistycznego poglądu na świat tak ze stanowiska ogólnoludzkiego i społecznego, jak i ze względu na własną osobę w dziedzinie życia praktycznego rozważaną; 2) nad dolą czło-

w Warszawie, w drukarni P. Dufour... MDCCLXXXVI. Tom I—VI. Tłumaczenie to, dalekie od doskonałości, acz miejscami niepospolite, pozostawiło, jak się przekonamy, nawet słowne oddźwięki w *Dziadach*. Takim oddźwiękiem jest również niewłaściwe nazwanie *Sierra-Morena*, prawdopodobnie za Podoskim *Czarną górą* w cyt. liście z Moskwy. Należałoby tłumaczyć *Czarne Góry* lub *Czarnogórze*. Tłumacze francuscy zachowują tu nazwę hiszpańską. Z wyjątkiem imion osób głównych, wszystkie inne podajemy według powyższego przekładu, by uniknąć niezgodności tekstu z cytatami.

wieka, u którego idealizm ma za organ zdolność twórczą, jego podszepty i nakazy ziszczającą w dziedzinie sztuki. Rezultatem rozważań pierwszej kategorii będzie morał na zewnątrz, a samokrytyka na wewnątrz, produktem drugiej będzie tragizm twórcy, który najwyższych walorów duszy swojej potępić szczerze nigdy nie zdoła, tem mniej będzie mógł się im odjąć, a tylko może czasem jęcząc ugiąć się pod ciężarem fatalnego skarbu, z którym tak trudno czasem bywa chodzić po ziemi (por. n. p. Baudelaire w *Albatros*: „Les ailes de géant l'empêchent de marcher“).

Te wszystkie rozmysły tkwią najgłębiej w młodzieńczej już duszy Mickiewicza. Poczęte w młodości dzieło, „z którego człowiek mógłby się poprawić i mądrości nauczyć“, dzieło, „warte czytania“, będzie zawsze ideałem jego twórczych zamiarów. Tragizmu zaś twórcy nikt nie wyrazi potężniej, jak on w *Improwizacji*. Z niepojętą dojrzałością, ze „znawcą natury ludzkiej“, autorem *Emila*, ręka w rękę, rozwija młody Mickiewicz genialną działalność wychowawczo-organizacyjną wśród swych rówieśników, sięga do najgłębszych pokładów duszy, by na nich oprzeć budowę zdrowego i pięknego człowieka. Wychowując innych, patrzy zarazem najgłębiej sam w siebie i ujmuje od czasu do czasu rezultaty tych wglądów w lapidarne aforyzmy. Zrazu dzieli się z łatwością między twórczość mało jeszcze osobistą, a pracę społeczną, łącząc je obie w iście klasycznym zmyśle dla formy w sztuce, a „formalności“ w życiu zbiorowym. Później, kiedy z chłodnej kąpieli wolteryanizmu, w której chrzest wzięł poetycki, przechodzi w gorące a mgliste krainy ducha, dzielić się coraz trudniej, to też odtąd życie jego rozłamuje się na fazy. Z rousseauizmu wyłaniają się inne odtąd znaczące pierwiastki, dołącza się Byron i *Werter*. Lecz mimo fermentu uczuciowego, zaostrego tragizmem genialnego twórcy w osobie biednego, przeciążonego, na prowincję wygnanego nauczyciela i kandydata egzaminowego, fermentu, który się karmi i koi literaturą bólu, ideały filareckie trwają nadal w całej pełni, choć służyć im czynnie coraz trudniej. Dlatego też z całą siłą biegunowego przeciwstawienia z jednej strony sympatii i pokrewieństw uczuciowo-artystycznych, w owym czasie dominujących, a ideałów filareckich z drugiej, w najściślejszym zarazem związku ze stałą cechą psychologii artystycznej tego dziwnego romantyka-klasyka, który zawsze naprzemian podobał sobie raz w ognistych kolorach gorącej twórczej, raz w kryształach chłodnego klasycyzmu — jako jedyna możliwa synteza tych sprzecznych pierwiastków i tendencji okresowych, wyłonić się musiał tragizmem nacechowany od wewnątrz, z prostotą wyrażony na zewnątrz moralitet sentymentalizmu współczesnego i odwiecznego, a zarazem i tragedia idealizmu i twórczości: sympatyk Wertera i Byrona przed sądem filomaty, romantyk przed sądem klasyka — wszystko w jednej osobie. Najprostszy z tych elementów, morał społeczny, najarty-

styczej dawał wprowadzić się w dzieło w stylowej formie ramy kompozycyjno-rodzajowej. Innym naturalnego wyrazu dostarczyć mogły liryzm i symbolika.

I tu naturalna dyalektyka organicznego rozwoju poety, w jakimś nie dającym się ściśle datować momencie, spotyka się najniewątpliwiej z potężnym a już tradycyjnym, z takichże samych źródeł zrodzonym symbolem, uposażonym ponadto w charakterystykę przebogatą, znakomicie wyraziste maski i emblematy, typowe a niezmiernie uchwytnie motywy, jednym słowem w najskońcześniejszą a niezmiernie efektowną rodzajowość i uschematyzowaną artystycznie ideologię. Symbolem tym jest Don Kichot, może w towarzystwie niektórych swych epigonów, — rodzajem niezmiernie elastycznym: donkichotada.

W pieśni Guślarza w Cz. I, w tym przepięknym katalogu chorób duszy, który z jędrnością i majestatem greckiego chóru wyraża wszystkie powyżej sformułowane rozmyślenia poety-idealisty-społecznika, brzmią już najwyraźniejsze, klasyczne tezy donkichotyizmu:

Kto żalem pragnął wydzwignąć,
Co znikło w przeszłości łonie...
Mruży oczy, by żyć we śnie
Z tem, czego szukał na jawie;
Kto marzeń tknięty chorobą,
Sam własnej sprawca katuszy,
Darmo chciał znaleźć przed sobą,
Co miał tylko w swojej duszy...

Na teźże samej scenie, po prawej stronie teatru, siedzi nad „niebezpieczną“ książką, „marzeń tknięta chorobą“, „opętana Waleryą“ Dziewica, „Female Quijote“, czy „Fausse Valérie“, rodzona siostra Zofii, mistycznie poślubionej Telemakowi¹⁾. Na

¹⁾ W monologu Dziewicy znajdujemy następujące pierwiastki donkichotyizmu, t. j. zatraty osobowości na rzecz postaci książkowych i patrzenia na świat przez pryzmat poezji: »Waleryo! Gustawie! anielski Gustawie! Ach tak' mi często o was śniło się na jawie... Codzień z pamiętką nudnych postaci i zdarzeń, Wracam do samotności, do książek i marzeń... Pochowajmy swą duszę za życia w te karty... Zamieszkałym wśród cieniów w zmyślonego świata Nudnej rzeczywistości nagrodzi się strata«; (poczem następuje zupełnie pokrewny nieustannej i najzaciętszej walce Don Kichota w obronie rzeczywistości Amadisów i innych uwielbianych bohaterów (por. n. p. przekład Podoskiego III, 20:21), akt wiary Dziewicy w ziszczalność książkowych ideałów): »Cieniów? Nigdyż nie było między ziemską bracią Takich cieniów...? Dusze ich wzięły bytność z poetów wyroku? Kształty odlaneż tylko z pięknych słów obłoku?« Jak wykazałem w studyum p. t. *Rousseau-Mickiewicz*, Kraków, 1907, na str. 21,

też scenie pojawi się wnet Gustaw-Strzelec, polujący na piosenki i widoki, nimfy tajemniczej poszukiwacz, łagodnie jeszcze opętany romansowością młodzieniaszek. Powróci na nią w okropnym przeobrażeniu, jako upiór z rozdartą pierśią, by wziąć milczący udział w ostrzegawczym święcie, — a wreszcie, w przerażająco-groteskowe maski wcielony, zabłąka się do swego wychowawcy, by jako obłąkaniec-pustelnik, przyczyn swego obłądu świadomy, rzucić straszliwie tragiczne, miłosne i nienawistne zarazem przekleństwo: „książkom z bojeckim“!

Młodości mojej niebo i tortury!
 One zwichnęły osadę mych skrzydeł
 I wyłamały do góry,
 Że już nie mogłem na dół skrócić lotu.
 Kochanek przez sen tylko widzianych mamideł,
 Nie cierpiąc rzeczy ziemskich nudnego obrotu,
 Gardzący istotami powszedniej natury,
 Szukałem, ach! szukałem tej boskiej kochanki,
 Której na podłonecznym nie bywało świecie,
 Którą tylko na falach wyobraźnej pianki
 Wydęło tchnienie zapału,
 A żądza w swoje własne przystroiła kwiecie.
 Lecz gdy w czasach tych zimnych niema ideału,
 Przez terażniejszość w złote odleciałem wieki:
 Bujałem po zmyślonem od poetów niebie,
 Goniąc i błędząc, w błędach nieznużony goniec;
 Wreszcie, napróżno zbiegłszy kraj daleki,
 Spadam...

a potem potępić w osobie symbolicznego wychowawcy hyperkulturę imaginacyjno-uczuciową swoją i tych, „których wyobraźnię w górne pchnięto loty, których wrodzony ogień podniecano sztucznie“..., których nauczono: „czytać“...

I tu jest punkt wyjścia dla rozważania stosunku *Dziadów wilkow.* do *D. K.* w schematycznym przeglądzie zawilego materiału.

I. Obłąd „romansowy“ („książkowy“), zasadniczy i podstawowy motyw donkichotady ¹⁾, Mickiewicz zredukował w duchu

monolog Dziewicy w przytoczonych właśnie miejscach jest pod silnym wpływem ustępu z donkichotady Zofii w *Emilu*. Wpływ *Don Kichota* jest tu zatem pośredni i w sposób określony we wstępie przetworzony. Ponieważ zaś to przetworzenie, jak tamże stwierdzono, jest dla donkichotyzmu romantycznego decydujące, przeto monolog Dziewicy, owej filiacji dokument nieoceniony i typowy, jest symboliczną niejako, pełną prostoty i wyrazistości formułą zawilego skądinąd problemu, który tu roztrząsamy.

¹⁾ „W te dni kiedy nasz Pan szlachetny nie miał co do czynienia, a to się trafiło przynajmniej przez trzy części roku, zabawiał się czyta

donkichotady złagodzonej do zgubnej predyspozycji, — a pojął go w duchu rousseau'istyczno-romantycznym poważnie i tragicznie.

Tę predyspozycję przedstawia nam obszernie poświęcony Gustawowi fragment Części I, którego jak gdyby streszczeniem, wzbogaconem motywami *Ody do młodości*, jest cytowany po-
 wyżej wybuch.

Fragment przedstawia nam jedną z licznych zapewne wędrówek gnanego marzeniami młodzieńca. Gustaw jest tu Don Kichotem, przetransponowanym na sentymentalizm Rousseau'a i *Wetera*, tak jak n. p. Don Sylvio jest Don Kichotem „feeryczności“, Grandison II. richardsonizmu, lub wreszcie najściślej mu bratni,

niem ksiąg dawnych bohaterów z tak mocnym natężeniem i lubością, iż przepomniał często polowania i domowego starania; tak dalece się zapędził w tę zabawę, iż powiadają, że kilka kawałków gruntu odprzedał, aby nakupił romansów, że niemi dom zapelniał. Z tej wielości ksiąg żadna mu tak nie przypadła do upodobania, jak *Zbiór powieści Felicyana Silvy*. Zachwycony był prawie czystością jasnych jego, jak mniemał, wykładów, wszystkie niezrozumiane, pokłócone dziwactwa wydawały mu się wyborne i głębokich myśli pełne. Nigdy mu się nie przykrzyło czytać listów jego miłosnych i powabnych. Te mu się zdawały najpiękniejsze wyrazy, jako: Wysokie i wspaniałe nieba, które jak boginią czcić, (tu brak połączenia w przekładzie), Bóstwa przymiotów i gwiazd ozdobą cię umacniają, dając ci zjednać godności wyjednanie, którą przejednana zacość twoja. (Przekład, choć błędny oddaje jednak ton i myśl oryginału: napuszyćście hyperpoetyczne ubóstwienie kobiety). Wśród tak osobliwych rozważań nasz kawaler nieborak utracił nieznacznie rozum, suszył sobie próżno mózg nad pojęciem, co znaczyły te zawilości... słowem, nasz szlachcic tak się wdał daleko w czytanie, że dni i nocy nad tem trawił; przeto nie spiąc, tylko ustawicznie mozołąc się nad księgami, mózg sobie przewrócił i rozum prawie utracił. Nabił sobie głowy wszystkimi trojcudami, co wyczytał: i mówić można, iż w niej miał prawie, jak skład czarodziejstw, przedzierżgnięniów, wyzwaniów, pojedynków, spotyczków, ran, miłości, przymileń pieszczonych, cierpienia i udręczenia kochających i tym podobnych bałamutni. Zaprzął sobie myśli tym, co z romansów pochwyił, i sądził, iż nie było prawdziwszych dziejów na świecie, nad te wymysły... Nareszcie mając już rozum pomieszany, przyszło mu do umysłu osobliwsze przedsięwzięcie... uczynić się kawalerem błędnym«. Skleciwszy z mozołem zbroję, wybrawszy stosowne miano dla swej szkapy a godło rycerskie dla siebie, »rozumiał, iż mu już na niczym nie zbywało, jak wynaleźć damę, godną jego kochania; albowiem kawaler błędny bez miłości jest jak drzewo bez liści i owoców, słowem, jak ciało bez duszy«. Po namyśle, wybór pada na »nieszpętną dziewczkę kmiecia jednego z jego wsi... i tę od tej chwili utworzył zaraz Panią samowładną wszystkich swoich myśli...« (T. I, str. 5—11).

tylko że nawskróś groteskowy, również na *Werterze* i *Nowej He-loizie* wyhodowany Oronario Goethego (o tej postaci pomówimy obszernie w drugiej części niniejszej rozprawy). Jest więc Gustaw Części I hidalgim, wcielonym w rouss'owskiego „promeneur solitaire“, który ma strzelbę na ramieniu chyba po to, by otrzymać szczyptę donkichotowskiej śmieszności, jako romansowy „chasseur bredouille“ (D. K. dla lektury romansów zaniedbał polowania i gospodarstwa, por. wyżej).

Rysem nietransponowanym w jego postaci będzie poszukiwanie tajemniczej „nimfy“, tak jak Don Kichot szuka wiecznie Dulcynei, której ani nie zgubił, ani jej znaleźć nie może, — gdyż jej na podślonecznym nie bywało świecie. Donkichotowską antytezą Gustawa (podobnie jak w Fauście Mefisto) jest demoniczne, romantycznie ustylizowane wcielenie naturalnych, prozaicznych, ziemskich „wabików i sidełek“, uosobienie odpowiadające nie tylko Sanchowi, lecz wogóle całemu tak szeroko i w tak rozmaitych odcieniach nakreślonemu, trzeźwemu, realistycznemu otoczeniu Don Kichota. Naszkicowany w ogólnych a łagodnych zarysach donkichotyzm Gustawa Cz. I wystąpi (oczywiście także w transpozycji) z całą jaskrawością w chwili, kiedy Gustaw Cz. IV wskaże winowajców swego stanu w „książkach zbójce-kich“ i popadnie na tle tej predyspozycji w rzeczywiście o błąd, na którego błędnych ścieżkach śledzić go w dalszym ciągu będziemy¹⁾.

¹⁾ Donkichotyzm Hrabiego w *Panu Tadeuszu* różni się zasadniczo od nawskróś poważnej i tragicznej donkichotady Gustawa, mającej całkiem zgodnie z prototypem zarazem rzeczywiście o błąd za podstawę. Hrabia, najwykwintniej i najpoetyczniej śmieszny dziwak, jest typowym produktem znaturalizowanego i zmodyfikowanego donkichotyzmu w duchu Fieldinga. Miejsce paranoi zajmuje u niego naturalna śmieszność, dziwactwo, tendencja moralizatorska, zredukowana do minimum. Raz jedynie wykracza Hrabia poza granice wyżej określone i wchodzi ściśle za przykładem pierwowzoru, w dziedzinę potępionej przez Fieldinga fantastycznej groteski: w spotkaniu z Zosią-Nimfą, czy zaklętą księżniczką, która tu jest rodzoną siostrą »zaczarowanej« Dulcynei, i jak w rękach tamtej (w wyobraźni Don Kichota) ziarna zboża zamieniają się w perły, (metafora użyta i w *P. T.* w innym związku), tak w rękach tej marchewka staje się złotym rogiem Amaltei. Lecz i w tę dziedzinę skierował tu Mickiewicz, ze śmiałym pogwałceniem prawdy psychologicznej, tylko najszcześniejszy kaprys artystyczny à la Ariosto, kaprys, któremu poezja polska zawdzięcza jeden z swych najwytworniejszych klejnotów. Do postaci Hrabiego powrócę w innym związku, tu zaś poruszyłem jego sprawę jedynie w tym celu, by wskazać, że mimo tak istotnych różnic w stosowaniu niezmiernie elastycznej manieri Cervantesa w *Dziadach* a w *Panu Tadeuszu*, jeden rys »romansowości« Gustawa-Strzelca najwyraźniej, po prostu w parafrazie, przydany będzie Hrabiemu: (Gustaw) »O mój

Na tle zwichniętej uczuciowości i wyobraźni wybucha u Gustawa obłąd, jako skutek katastrofy w tragedii egzaltowanej miłości. Obłąd zatem Gustawa w IV Cz. *Dziadów* jest obłądem z miłości na tle predyspozycji „donkichotowskiej”. Najogólniejszym i głównym objawem obłądu miłosnego Gustawa jest „pustelnictwo”, t. j. samotna wędrówka po lasach i polach, w tylokrotnie podkreślanym i obszernie charakteryzowanym przez niego samym i otoczenie, dziwnym, z różnych strzępków skleconym stroju.

II. Obłąd z miłości i pustelnictwo, jako jego objaw, są to prastare wątki artusowego i amadisowego romansu rycerskiego¹⁾,

przyjacielu! Takich, jak ty (do siebie), myśliwych nie znalazłbyś wielu. Oni z lasu nie zwykli spoglądać w obłoki, Ogarami na piękne polować widoki...» (*Pan Tadeusz*): »Hrabia lubił widoki niezwykle i nowe, Zwał je romansowymi; mawiał, że ma głowę Romansową, w istocie był wielkim dziwakiem. Nieraz, pędząc za lisem albo za szarakami. Nagle stawał i w niebo poglądał żałośnie, Jak kot, gdy ujrzy wróble na wysokiej sośnie...» Tak więc i rys romansowego »chasseur bredouille« przeniesiony został z Gustawa na Hrabiego, jako rys podobieństwa rodzinnego w tych dwu różnych a typowych produktach dziejowej transformacji przebogatego w zastosowania donkichotyzmu.

W donkichotowsko-rous'owskich marzeniach Gustawa o przeczuwanej kochance znajdziemy nadto teżsame motywy feeryczne, które w nadziejską lotność przystroją Zosię na scenie *Pana Tadeusza* wogóle, w wyobraźni zaś Hrabiego w szczególności. *Dziady* I (Gustaw): »Ileż razy w dzień cichy szeleszczą na łące Jakoby nimfy jakiejś stopki latające: Spojrzę... chwieją się kwiaty i podnoszą głowy Jakby z lekka trącone. Nieraz śród alkowy Samotny książkę czytam; książka z rąk wypadła, Spojrzałem... i mignęła naprzeciw zwierciadła, Lekka postać, szepnęła jej powietrzna szata...» (*Pan Tadeusz*): »Ale nigdzie nie widać było ogrodniczki; Tylko co wyszła: jeszcze kołyszą się drzewiczki, Świeżo trącone, blisko drzewi ślad było widać nóżki.. Ślad wyraźny lecz lekki, odgadniesz, że w biegu Chybkim był zostawiony nóżkami drobnymi. Od kogoś, co za ledwie dotykał się ziemi«. »Nim spostrzegł się, wleciała przez okno świecąca, Nagła, cicha i lekka. jak światłość miesiąca«, (Ks. I.) »I zrywała się lecieć jak kraska spłoszona. I już lekkie jej stopy wionęły nad liściem...» (Ks. III, w. 86—7). A zatem i w te wysubtelnione, baśniowo ueterycyznione, niemcewiczowskie (zob. W. Bruchnalski, o. c. str. 114—6) motywy zjawiskowości przystrojona, utęskniona przez Gustawa nimfa-kochanka, ukaże się w lotnem ucieleśnieniu romansowym oczom jego krewniaka, by związek między nimi zacieśnić i pochodzenie od wspólnego rodzica tem silniej udokumentować.

¹⁾ Znacomity ich przegląd znajdujemy w dziele P. Rajna: *Le fonti dell' Orlando furioso*, Firenze, 1876, Cap. XIII, str. 342—346).

które w swej olbrzymiej a genialnej stylizacji na motywach z tego przedewszystkiem źródła czerpanych, Cervantes w najszerszej mierze podjął, jako odpowiadające znakomicie fundamentalnej koncepcji dzieła i bohatera. Użył ich zaś w dwojakim zastosowaniu:

1. w najkapitałniejszym epizodzie „ramowego“ w tym wypadku „romansowego“ obłędu Don Kichota, — w owej niezapomnianej scenie pokuty miłosnej wśród skał Sierra-Morena,

Są one zarazem pośrednimi źródłami *Don Kichota*, zarówno za pośrednictwem hiszpańskich *novelas caballerescas*, jak i samego dzieła Ariosta. »L' impazzire è cosa comune nei romanzi della Tavola Rotonda«, mówi Rajna. Zarodkiem tego coraz bujniej rozrastającego się motywu jest szal czarownika Merlina (*Vita Merlini*), który straciwszy na polu walki przyjaciół »fit silvester homo, quasi silvis editus esset«. Obłęd na tle miłosnym pojawia się u Yvain'a w *Chevalier au lion* Chrestien'a de Troyes, w prozaicznym romansie *Lancelot du lac*, najpełniej w takimże romansie o Tristanie, przypisywanym Luce du Gast (Rajna w wydaniu I-em przypisuje go mylnie Hélié de Boron, por. Wurzbach, o. c. str. 53). Typowe odtąd motywy i dekoracje takiego szału występują tu z całą wyrazistością. A więc: zdrada kochanki, stłumiouy poryw zemsty na rywala, wzgardzenie kobietą, patetyczne pożegnanie i nieunikniona ucieczka w las (»s'en vet vers la forest, si reconmence a fere son duel«), odrzucenie zbroi i zdarcie szat (il conmenca tot maintenant a derompre sa robe«), krzyki rozpaczny i lamenty, spotkanie pocieszyciela (tu pocieszycielki), odwiedzanie miejsc pamiętnych w dziejach miłości i wywołane ich widokiem wybuchy żalu, spotkania z pasterzami (tu przyjazne, niekiedy nieprzyjazne). Szal Tristana jest głównym wzorem furji Orlando, wzbogaconej też bardziej drastycznymi efektami z innych źródeł artusowych. Wolny od rysów groteskowo-gigantycznych (n. p. wrywanie drzew z korzeniem) obłęd Tristana, wraz ze szczegółami fabuły, jest prawdopodobnie prototypem Cervantesowego Kardenia. (Wurzbach wymienia dwa hiszpańskie romanse o Tristanie z XVI w. *Don Quijote*, Biblioteca romanica 137—141, Introducció, str. 10). Powrót do miejsc pamiętnych znajdziemy w melancholii Chryzostoma. Współcześnie mniej więcej z arcydziełem Ariosta pojawia się wreszcie pierwsza znana redakcja *Amadis'a de Gaula*, a w niej tenże wątek insanii miłosnej przekształcony w duchu religijnej, pokutniczej askezy. Z tych dwu tak obfitych źródeł czerpane, t. j. z cyklu artusowego i specyficznie iberyjskiego, acz najściślej z tamym spokrewnionego grecko-azyatyckiego (*Amadis — Palmerin*), stają się te motywy modą literacką swego wieku, błyszczą niesamowitym blaskiem w mistyczno-erotycznych, tak ważnych w dziejach sentymentalizmu nowelach Diego de San Pedro (w *Arnalte y Lucenda* w formie pustelniczko-pokutniczej, w *Carcel de Amor* jak-gdyby w allegoryi Tristanowego szału). Podejmie je na olbrzymią skalę i unieśmiertelni Cervantes.

będącej szczytowym aktem mistycznego zgoła „naśladowania Amadisa“ przez rycerza Dulcynei;

2. w postaciach epizodycznych, w których występuje analogiczny z obłędem romansowym, rycerskim bohatera tytułowego, w kilku odcieniach skreślony obłęd z miłości na tle arkadyjskiem lub mistyczno-erotycznym. Równoległej z anti-amadisową kampanią rozprawie z pastoralizmem i wybujałym erotyzmem poświęca bowiem Cervantes szereg nowel wtrąconych, posługując się stale powyższymi motywami. Odcieniami ich będą: 1) arkadyjsko-amadisowe, melancholijne odosobnienie i wagantyzm, po wzgardzeniu światem z powodu nieszczęścia w miłości; 2) ponure pustelnictwo, jako skutek ostrego szalu miłosnego, w formie dzikiej tristanowo-orlandowej włóczędzy po lasach i polach. W tych wtrąconych nowelach Cervantesa zarysowuje się typ, który się później sprecyzuje na gruncie ściśle już pastoralnym, skombinowany z donkichotowskim obłędem romansowym, w postaci „berger extravagant“ Sorela, T. Corneille'a, Zabłockiego.

Zaznaczyć trzeba raz jeszcze, że Cervantesowska kampania przeciw pastoralizmowi nie operuje satyrą, lecz polega raczej na hyperbolicznem przepoetyzowaniu arkadyjskiego sentymentu i dramatycznym roztoczeniu zgubnych skutków egzaltacji miłosnej w postaciach, dotkniętych obłędem lub melancholią samotników. To też w traktowaniu tych ulubionych typów psychopatycznych występuje jaskrawo różnica w stosunku Cervantesa do sentymentalizmu rycerskiego, a bądź co bądź bliższego mu pastoralizmowi czy wybujałego erotyzmu. Miłosny pseudo-obłęd à la Amadis Don Kichota przedstawiony jest z niemiłosiernym komizmem, pokrewne mu szały i melancholie bohaterów wtrąconych nowel brane są całkiem poważnie.

Naszkurowawszy tu w ogólnych zarysach ramy, w których się zawrą nasze rozważania, przechodzę do szczegółowego porównawczego omówienia epizodów *Don Kichota* w związku z odpowiednimi ustępami i motywami *Dziadów*. Przypatrzymy się przedewszystkiem nieco bliżej zasadniczemu motywowi donkichotady, obłędowi romansowemu (książkowemu).

I. OBŁĘD ROMANSOWY.

1. *Etyologia*: „niebezpieczna lektura“; u D. K. romanse amadisowe, — u Dziewicy z I Cz. Dz. *Walerya* P. de Krüdenner, — u Gustawa bliżej nieokreślone „książki zbójcekie“ (t. j. niebezpieczne), według późniejszego określenia „piękne książki“, między niemi *Werter* i *Nowa Heloiza*. Mamy więc w osobach Dziewicy i Gustawa trzecią już, względnie czwartą donkichotadę, skierowaną przeciw bezpośrednio przedromantycznemu, richardsonowsko-roussofskiemu-werterowskiemu sentymentalizmowi.

2. Skutki: zwichnięta wyobraźnia, egzaltacja uczuciowa, skłócenie z prozaicznym światem, ucieczka w złote wieki, żądza urzeczywistnienia niedoścignionych ideałów, miłość egzaltowana.

3. Objawy podmiotowe:

a) Ukostyumowanie się. Rozstrzygającym momentem dla fabuły i dekoracji donkichotady jest, jak już wspomniano, to, na jaką literaturę jest chory jej bohater, od tego bowiem zależy, jak się ukostyumuje i kogo będzie grał w swym obłędzie. Donkichotada skrajna opiera się na znanym dobrze psychopatologii objawie zamiany osobowości. Chorzy na manię wielkości bywają Napoleonami, Chrystusami i t. p. Donkichotada, zależnie od swej dynamiki, obraca się między najniższym stopniem tej psychopatii, afektacją literacką, pretensjonalnością w pewnym stylu, zmanierowaniem, a ekstremem pierwowzoru. U Don Kichota zachodzi bowiem prawie zupełna zamiana osobowości: jest Amadisem swojego wieku. Najzewewnętrzniejszym objawem tej choroby, jest odpowiednie ukostyumowanie się. Od tego zaczyna Don Kichot, klekąc z maniackim uporem swą nieszczęsną zbroję. Stylowo, po arkadyjsku, ukostyumuje się za jego wzorem Pasterz Szalony Sorela. Jak ukostyumuje się Gustaw? Co wyrażają emblematy jego stroju, o którym tyle się mówi w *Dziadach*? Strój jego jest przede wszystkim dziwaczny i obdarty w tym charakterze jak się później przekonamy, znamionuje ogólnie obłęd. Ale oprócz owej ogólnej dziwaczności jest też i emblematyczny i wyraża symbolicznie rodzaj romansowego szalu. Emblematy Gustawa są przeważnie arkadyjskie: umajona głowa, w ręku jodła-cyprys, obdarta i sklecona, prawdopodobnie długa szata (dziecko nazywa ją sukmaną). Tak przedstawione wyrażają te emblematy ogólnie poetyczność choroby i jeden z odcieni sentymentu Gustawa: wyrażany w śpiewkach pastoralizm. Odpowiadają dokładnie przygodnemu nazwaniu się „pasterzem, kochankiem, poetą“, a harmonizują doskonale z głównym jego mianem, o którym jeszcze tylokrotnie będzie mowa: „pustelnikiem“. Nosi wreszcie Gustaw na sznurku uwiązany sztylet, jako symbol tragedii miłosnej i niezbędne akcesoryum do odegrania jej stylowego epizodu: samobójstwa z rozpaczą (dla przestrogi symbolicznej niewątpliwie przed *Werterem*, przeciw któremu w tym miejscu poważna donkichotada Mickiewicza zwraca wyraźnie swe ostrze, jako jednej z najbardziej wobec Gustawa „zbójcekich“ książek). Tak więc w ukostyumowaniu Gustawa należy mieć na oku następujące momenty: 1) strój ten wyraża genezę i charakter jego zбочenia umysłowego, jest zatem transpozycją analogicznego, tak istotnego objawu w prototypie tej manii, Don Kichocie, transpozycją określoną morałem utworu, podobnie jak n. p. w *Berger extravagant*; 2) zawiera pokrewne temuż *Berger* szczegóły arkadyjskie, (por. Przedmowa), 3) wzbogacone cyprysem, może na wzór jednego z szalonych pasterzy

w *Don Kichocie*; 4) wyraża symbolikę tragedii miłości i śmierci (samobójczej, antywerteryzm; motywy fabularne i dekoracyjne z tem związane por. rozdz. III i n.); 5) harmonizuje z „pustelnictwem“, z którym zapoznamy się w całym szeregu wariantów w c. d. tego studyum; 6) jest dziwaczny i obdarty, jako ogólne znamię obfędu, o czem w c. d.

Najogólniej więc mówiąc, strój Gustawa jest transpozycją charakteryzacyi symbolicznej Don Kichota¹⁾ („anty-amadisowej“ zbroi, dziwacznej i sklecanej), podyktowaną aktualnym, jak tam, morałem (przeostroga przed poetycznością, werteryzmem). Złożyły się zaś nań i wzbogaciły go szczegóły, o których w c. d. będzie mowa²⁾.

b) Odgrywanie scen stylowych, których charakter wyznacza morał donkichotady, (t. j. scen typowych dla zwalczanej w danym wypadku literatury): tu należy przede wszystkim scena samobójstwa, z wyraźnem podkreśleniem jej symboliczno-ostrzegawczego znaczenia. W pierwowzorze odpowiada jej n. p. szczytowy moment naśladowania Amadisa przez D. K. (a tem samem najsilniejszy atak na ten romans ze strony Cervantesa: pokuta miłosna w Sierra Morena (por. rozdz. II).

¹⁾ Przytaczam tu ustęp z D. K., który jest jakoby zapowiedzią i zarodkiem wszystkich późniejszych transpozycji bohatera, a zarazem nawiązaniem jego obfędu z poetycznością wogóle:

Podczas srogiego sądu nad biblioteką Don Kichota proboszcz chce oszczędzić *Dyanę* Montemayora: „Ach, Mci księżu Plebanie, zawołała siostrzenica, możesz ją WPan śmiało, jak i tamte inne osądzić na stos, bo jeżeli Wuj zdola ozdrowieć z zapamiętałości rycerstwa błędnego, niewiele do tego trzeba, żeby go chęć nie wzięła zrobić się pastuszkim, biegać po lasach i łąkach śpiewając i grając na piszczałce, a coby może gorzej było, gdyby został wierszopisem, bo jak powiadają: ze wszystkich szaleństw, to najzaraźliwsze i nieuleczone. (Dodać należy, że zwyciężony wreszcie i pozbawiony prawa noszenia zbroi Don Kichot postanawia istotnie „przetransponować się“ na pasterza. Wykonaniu tego zamiaru, który jest jeszcze wyraźniejszym zarodkiem późniejszym transpozycji bohatera, śmierć stanęła na przeszkodzie. W tym jednak stroju, pomniejszony i wypaczony, po raz pierwszy zmartwychpowstanie, jako „Berger extravagant“ Sorela i od niego rozpocznie swą „metempsychozę“).

²⁾ Zestawiam tu miejsca, odnoszące się do stroju Gustawa, które stwierdzają, jak silnie ten szczegół jest uwydatniany: (wchodzi ubrany dziwacznie) — Dzieci: „Czemu waspan tak jesteście dziwacznie ubrani? Jak strach albo rozbójnik, co to mówią w bajce; Z różnych kawałków sukmany, Na skroniach trawa i liście, Wytarte płótno, przy pięknej kitajce? Jaka to na sznurku blacha? Różne paciorki, wstążek okrajce... Dalibóg, waspan wyglądasz na stracha!“ — Gustaw: „Pewnie cię nastraszyłem o nie-

c) Uczona autostylizacja bohatera na obranych wzorach i powoływanie się na nie, dla wytłumaczenia lub obrony niezrozumiałych dla „trzeźwego“ otoczenia anormalnych wynurzeń lub praktyk. W D. K. ta autostylizacja dokonana na olbrzymią skalę, wśród nieustannych „porównawczo-literackich“ roztrząsań na temat stylowości tego lub owego postępuku¹⁾, jako wykwinna „humorystyka uczoności“ (może za przykładem Rabelais'a). Podobnie jak D. K. na Amadisa, Gustaw powołuje się na znakomite wzory „historycznych“ nieszczęśliwych kochanków: Wertera i Nowej Heloizy, by uprzystępnić księdzu swoje wyznania:

Księżu, a znasz ty żywot Heloizy?
Znasz ogień i łzy Wertera?

lub:

Ach, jeśli ty Goethego znasz w oryginale... (domyślne: „zrozumiesz mnie“).

Zupełnie w duchu donkichotowskich autokomentarzy pomysłany jest uczony wywód Gustawa o gałęzi cyprysowej, jako stylowej dekoracji w jego położeniu:

Weź księgę i odczytaj dzieje zeszłych wieków:
Dwie były poświęcone krzewiny u Greków:
Kto kochał od swej lubej ukochany wzajem,
Błogie włosy mirtowym przyozdabiał majem,
Jej ręką ułamana gałąź cyprysowa
Zawsze mi przypomina ostatnie »bądź zdrowa«.

Na karb teje manieri policzyć należy tak liczne wtrącone w wyznania Gustawa spiewki, charakteryzujące stylowo formę i treść „szału romansowego“ błędnego „pasterza, kochanka, poety“: jego kostyumowi arkadyjskiemu odpowiadające pastorałkowe pio-

zwykłej porze, Do nieznanego miejsca, w dziwnym ubiorze?... W młodości jeszcze na środku gościńca, Napadł, odarł mię całkiem skrzydlaty złoczyńca. Nie mam sukien: co znajdę, to na siebie kładę“. (Obrywa liście [z głowy] i szaty poprawia z żalem) — G.: „W salach, gdzie te od złota świecące pijaki Przy godowym huczą stole, Ja w tej rozdartej sukni, z tém liściem na czole wnijdę...“

¹⁾ Znakomitą próbkę tej metody znajdzie czytelnik w rozdz. II. Wzorami są tam Amadis i Orlando. Zdumionego dziwnym jego pomysłem Sanca „odsyła“ Don Kichot nieustannie do tych romansów; »Cóż to WPan zamysłasz czynić w tak okropnej pustyni?« »Hej, czym ci nie powiedział, że chcę czynić na wzór Amadisa...“ Tego rodzaju argumentacja powtarza się nieustannie w ich rozmowach: »gdybyś znał ten a ten romans, zrozumiałbyś...“ lub: „Nie znasz jeszcze widocznie spraw błędnego rycerstwa, skoro nie rozumiesz...“

senki, koloryt i kulturę jego sentymentu wyrażające urywki Goethego, Schillera, *Ody do młodości*. W *Don Kichocie* znajdujemy również cały szereg wtrąconych pieśni i liryków.

d) Z przytoczonym powyżej donkichotowskim autokomentarzem przyozdobienia się cyprysem łączy się najściślej spór Gustawa z księdzem na temat: cyprys czy jodła. Oczywiście nieuprzedzony sędzia rozstrzygnąć go musi na korzyść księdza, patrzącego trzeźwo a znajdującego chyba dobrze polskie jodły, — zaś Gustawa pomówić o ultra-donkichotowski iluzjonizm poetyczny na tle autostylizacji, dzięki któremu sprawa jodły godnie może stanąć obok słynnej afery z hełmem Mambrina (w rzeczywistości miedniczką golibrody) i nieskończonych o to sporów Don Kichota z Sanczą i innymi, podobnie jak trafnie podpatrzony przez prof. Windakiewicza iluzjonizm Hrabiego wobec Zosi (m. i. marchewka, róg Amaltei) odpowiada tragicznym nieporozumieniom co do Dulcynei.

e) Jak przystało na naśladowcę Amadisa, Don Kichot wierzy święcie we wszelkie czary, a w szczególności nie może się obejść bez tego, by go nie prześladował jakiś wróg mu, złośliwy czarownik. Jego psotami tłumaczy sobie te wszystkie nieporozumienia, na które naraża go omówiony iluzjonizm. Czarnoksiężnikiem musi być też autor jego awanturniczych dziejów, który posiadał wszystkie jego tajemnice¹⁾. Te same wybitnie prześladowcze objawy okazuje w wysokim stopniu Gustaw:

Księżu! A to są czary! sztuka niepojęta!
Musi posiadać czarodziejskie sztuki,
Albo też nas podsłuchał i wszystko pamięta.
Wszak ja od niej słyszałem też same nauki!

O podsłuchanie posądza jeszcze fantastyczniej ukrytego w krzaku robaczka świętojańskiego.

f) Podobnie jak Don Kichot w momentach ostrych swojej paranoi wykonywa przeróżne rycersko-fantastyczne praktyki (n. p.

¹⁾ „Czy można od tak dawnego czasu, jak jesteś ze mną, żebyś jeszcze tego nie pojął, iż wszystkie czynności rycerzów błędnych zdają się na pozór dziwactwa, nieroztropności i szaleństwa, i opacznie się okazują, nie dlatego, żeby takowe były w istocie, ale że między nami znajduje się mnóstwo czarowników, którzy przemieniają i przewracają wszystko przeciwnie do swojej woli, jak chcą komu pomódz albo zaszkodzić...” (I, 381/2) „...są tam i inne rzeczy, co się tylko między mną a WPanem działy; i nie wiem, skąd u dyabła je wyrwał ten piśmiennik». »Musi być zapewne, odpowie Don Kiszot, jakiś mądry czarnoksiężnik, który to uskutečnił przez czary, te dzieje wyrażając, bo takowym osobom nic nie jest tajnego. (III, 35; dalej rozwodzi się na ten temat na str. 37).

wyprawa do jaskini Montesinos), tak Gustaw w jednej z faz tak zwanego przez Mickiewicza w uwagach scenicznych „pomieszania“, t. j. w chwili ostrego ataku obłądu, odbywa swe praktyki z duchem, które są tu poważnie traktowanym elementem jego poważnej, romantycznej donkichotady.

g) Religia miłości dwornej jest duszą obłądu amadisowego Don Kichota. O jej filiacji z rousseau'izmem i wogóle nigdy i do dzisiaj nieprzedawnionych prawach była już mowa. Tu zauważę tylko, że dla Mickiewicza był *Don Kichot*, obok Dantego, Petrarcki i Ariosta, niewątpliwie równie znakomitem, bezpośrednio z epoki rozkwitu czerpiącym źródłem jej znawstwa¹⁾.

Najpełniejszy wykład jej zasad znajdziemy w dalszym ciągu w samoobronie „i samoobóstwieniu Marcelli, tu przytoczę tylko garść cytatów, związanych z osobami porównywanych bohaterów²⁾.

1. „Donna angelicata“: „Niewiem, odpowie D. K. westchnąwszy serdecznie, jeżeli ta miła nieprzyjaciółka moja przyjmie to dobrze lub źle, aby o tem wiadano, iż ja jej sługą jestem, ale to wiem dobrze, iż się nazywa Dulcynea... i że jest przynajmniej księżniczką, ponieważ jest Panią Wielowładną moich myśli. Co do jej urody jest to cud piękności, gdzie wszystko, co po etowie wymyślili niepodobnego i nadzwyczajnego na wychwalenie swych kochanek, znajduje się istotne w niej słowo w słowo. Jej włosy są złociste, twarz ma ozdobę i słodycz pół Elizejskich, brwi jak tęcze, a oczy jak słońca prawdziwe...“ (I, 153). „Wszyscy po etowie, którzy wysilali się na pochwały dam wierszami pod nazwiskami wymyślanemi według ich upodobania, nie są przez to prawdziwymi ich kochankami. Czy myślisz, że Sylwie, Filidy, Dianny, Amaranty, co w wierszach i na widowiskach śpiewają o nich, były stworzenia z ciała i kości złożone, i ulubione tych, co je wysławiali? Nie, z a p e w n e s ą t o

¹⁾ Por. wyżej uwagę: Morel Fatio o italianizmie Cervantesa.

²⁾ W analizie i ugrupowaniu pierwiastków teorii miłości dwornej, do których nieustannie powracać nam tu przyjdzie, głównym a znakomitym przewodnikiem było studium prof. E. Porębowicza: *Teoria średniowieczna miłości dwornej*. (Studia do dziejów literatury średniowiecznej, Lwów, 1904). Z niego też wyłącznie czerpać będziemy w dalszych rozdziałach niezbędne dla zestawień cytaty, zachęteni niezwykłą jasnością i jednolitością wykładu, w którym z rzadkiem powodzeniem połączono historyczny i systematyczny punkt widzenia. Na przewodnika w poszukiwaniu tak odległych od źródła i nie tyle przetworzonych, ile raczej w ramy nowych syntez ujętych pierwiastków wspomnianej teorii, nadawało się to dzieło tem bardziej, że jest ono zarazem przeglądem i oceną bogatej literatury zawilego problemu. Snadnie więc wybrać się w niem dało możliwie najbardziej wyraziste a niepodlegające dyskusji formuły i motywy prowansalsko-włoskiej doktryny.

wynalazki poetów, którzy dla zakazania się z rozumem i przydania wierszom ich zaszczytu, aby wierzano, gdy są zakochani, iż muszą być ludzie uczeni i zacni, (motyw „cor gentil“) tak udawali... W tym cię uwiadomić chcę, Sanszo, jeżeli nie wiesz, iż rzeczy, które nas najwięcej zakochują, są cnota i uroda, i te się znajdują w tak wysokim stopniu w Dulcynei, iż jest bez wszelkiej wątpliwości najpiękniejsza i najpocziwsza na świecie. Słowem, tak sobie głowę nabiłem, iż to wszystko jest w istocie, jak mówię najmniejszej rzeczy nie brakując. To ułożenie przedsięwzięłem uścić według mojego życzenia, i tak ją sobie przed oczy wystawiam, iż Heleny, Lukrecye i wszelkie bohaterki greckie, łacińskie i innych narodów nie zrównają jej się...“ (I, 393—5). „Jednakże, jeżeli można wierzyć dziejom... twierdzą te, że WPan nigdy w życiu nie miałeś widzieć Jejmości Dulcynei; ma to być dama tylko wymyślona i przywidziana, której niemasz w istocie, tylko w jego uprzedzonym umyśle, której przydajesz jakie mu się podoba doskonałości i kształności... (Księżna do Don Kichota, III, 479).

Związłe a treściwie wyłożona w tych ustępach (które pomnożyłby można długim szeregiem innych) dworna koncepcja wymarzonego ideału „kobiety-aniola“, posługująca się też często motywami i rysami Madonny, ziszcza się w precudnem bogactwie obrazu wymarzonej kochanki Gustawa, tak przedewszystkiem w cytowanym fundamentalnym dokumencie jego „szału romansowego“, jak w szeregu innych wyznań, opromieniających ją blaskami nadziemskiej piękności i wzniosłej, cudotwórczej cnoty. Tem tragiczniej przeciwstawia się im później z innych, choć pokrewnych źródeł płynące, a psychologią „biegunowości uczuć“ znakomicie umotywowane przekleństwo i bluźnierstwa Gustawa przeciw odnalezionemu i utraconemu bóstwu, w chwilach przejścia z „amadisowej“ ekstazy w szal „orlandowy“ Cervantesowskiego Cardenia, o czem w c. d. będzie mowa.

Boską kochankę, „której na podświetnym nie bywało świecie“, przybraną w tym słynnym ustępie w motyw Afrodyty-Anadyomene („na falach wyobraźnej pianki...“), charakteryzując następujące najściślej „dworne“ przymioty nadludzkiej „uzacniającej“ cnoty i nadziemskiej urody:

- (Ksiądz:) Jak z zapalem kochałeś, tak naśladowaj godnie
Myślenia i uczucia niebieskiej istoty.
Zbrodniarz ją kochający wróciłby do cnoty...¹⁾
- (Gustaw:) „Jej serce równie święte, jak powabne lice...“

¹⁾ Chiaro Davanzati: *Veggendo lei emenda le peccata*; cyt. E. Porębowicz, o. c. str. 28.

(Gustaw:) »Słuchaj ty... jeśli kiedy obaczy... Pewna nadludzka dziewica... kobieta...«

(Gustaw): »Na szczęście Bóg mnie zrobił poddanym anioła...«

Rysy powyższe kulminują niewątpliwie w subtelnie zresztą potrąconej, imieniem Maryi zapośredniczonej stylizacji kochanki, jako Madonny:

Co to jest, mówi do mnie żeś taki pobożny?
Modlisz się przez noc całą, wzdychasz nieustannie.
I litanie mówisz o Najświętszej Pannie.

Adorację kochanki w formie litanii, czy innej stylowo-mo-dlitewnej postaci, stosuje nabożnie Don Kichot: „O Pani moja, Dulcyneo z Toboso, wyrzekął głosem smutnym i miłosnym, udzielna damo piękności i wdzięków, zbiorze roztropności, względności i łaskowości, skarbie nieoszacowany przymień i powab składzie nieporównany, wszystkich cnót i przymiotów przykładzie, wyobrażenie wszelkich doskonałości, cokolwiek jest przedniego, szacownego i najmiłszego na świecie!“ Podobnie modli się do damy swojej przed wyprawą do jaskini Montesinos (zob. III, 324). Ten „trącający bałwochwalstwem“ zwyczaj rycerski potępia pasterz Vivaldo (I, 149).

Charakter zaś miłości, natchnionej taką „urodą i cnotą“, określają, obok jej wybitnie imaginacyjnego, konstruktywnego i mistycznego kolorytu, następujące dwie cechy uczuć dwornie zakochanego ¹⁾:

2. Unicestwienie się w adorowanym ideale, którego formułą akt wiary Don Kichota: „Ta (Dulcynea) we (sic!) mnie ożywia, wojuje i otrzymuje zwycięstwa, jak ja w niej żyję i oddycham, od niej trzymam jestestwo i życia właściwość“, obok której należy postawić równie zasadnicze sformułowanie tegoż stanu, w przestrodze finalnej Gustawa, zawierającej morał jego donkichotady:

Kto nad świeckiego życia wylatując krańce,
Duszą i sercem gubi się w kochance,
Jej tylko myśli myślą, jej oddycha tchnieniem...

oraz cały szereg innych enuncyacji w tym duchu.

3. Platonizm miłosny, którego credo znajdujemy w słowach Don Kichota: „Jestem zakochanym miłośnikiem, acz tylko tyle, ile rycerza błędnego. obowiązek do tego mnie zachęca, czystym sercem, duszą i umysłem, tak będąc nie z tych kochanków nie-

¹⁾ Zaznaczam tu tylko luźne pierwiastki miłości dwornej w egzaltacji romansowej bohaterów. O tem, jaki z nich składa się system i jakim ulegają filiacjom i modyfikacyom u Mickiewicza, będzie mowa w ostatnim rozdziale.

rzędnych liczby, którzy tylko lubieżność za cel swoich pożądliwości zakładają, ale raczej lubości, przywiązania Platona naśladowcą, bez zamysłów natarczywych i nieczystych, cnotę obrażających“.

Czystość swojej miłości kilkakrotnie podkreśla Gustaw :

Grzechy ? i proszę jakież moje grzechy ?
Czyliż niewinna miłość wiecznej godna męki ?

a w szczególności w tem przepięknem, w duchu donkichotady niesłychanie przesadnem, wyznaniu :

Ach! ja tak ją na martwym ubóstwiam obrazku,
Że nie śmiem licem skazić jej bezbronych ustek,
I gdy dobranoc daję przy księżycu blasku,
Albo jeśli w pokoju jeszcze lampa płonie,
Nie śmiem rozkryć mych piersi, z szyi odpiąć chustek,
Nim jej listkiem cyprysu oczu nie zasłonię!

(zawierającym zarazem powyżej omówione zastosowanie stylowego emblematu: cyprysu).

4. Objawy przedmiotowe obłędu romansowego, wynikające z zetknięcia się chorych z otoczeniem.

a) Znamiona obłędu są widoczne i zwracające uwagę. Otaczający Don Kichotą na każdym kroku konstatują jego anormalność. Na obłędzie Gustawa poznaje się ksiądz wprędce, konstatuje go kilkakrotnie i od razu obiera pewien sposób postępowania z szaleńcem, który żywo przypomina pewne lecznicze zabiegi dobrego i mądrego proboszcza z Manczy, kierującego całą zorganizowaną akcją w celu uzdrowienia Don Kichotą. Sęk cały w tem, jak naśladowcę Amadisa zatrzymać w jego skromnem domostwie. To byłby już początek uleczenia. Wobec ideałów błędnego rycerstwa bezbronny, korzysta ksiądz z opłakanego stanu, w jakim hidalgo powrócił z pierwszej swej wyprawy, by zwrócić jego uwagę na zgubne dla zdrowia skutki jego „hechos“: „Ale nie myślijmy teraz, tylko o zdrowiu W Pana. Musisz być mocno znużony, jeżeli nie raniony“, i w tym perswazyjnym tonie wtórują mu gospodyni i siostrzenica Don Kichotą, starając się przy każdej sposobności pieczołowitością swą przykuć go do domowego ogniska. Tę samą metodę łagodnej perswazyi stosuje stale i na wielką skalę mickiewiczowski pleban wobec Gustawa, apelując nieustannie do jego skołatanej również włóczęgą pseudo-cielesnej powłoki, by przez to odwrócić bieg jego szaleńczych myśli: „Kiedy tak chwalisz mój dom i kominek, Patrz oto ogień służąca nakłada, Siądź i pogrzej się;

tobie potrzebny spoczynek...“ „Ja swoje, a on swoje... Jednak do nitki przemoczony wszystek, Zbladłeś, przeziąbłeś strasznie...“ „Trzeba z nim widzę innego sposobu...“ „Dlatego jesteś znużony i chory, Posil się...“ „Lecz nie traćmy nadziei. . No, potem o tem: teraz zajrzyjmy do misy...“ Wogóle, podobnie jak pleban z Manczy, ma książdz w *Dziadach* jak najlepsze a równie bezskuteczne chęci wobec swego gościa, („Młodzieńcze, ja głęboko czuję, co cię boli“) i poważne zamiary lecznicze, jak świadczą całkiem po lekarsku brzmiące słowa: „...są różne sposoby... Słuchaj, czy ty od dawna doświadczasz choroby?“

b) Don Kichot miewa co chwila ostre starcia z trzeźwym otoczeniem w obronie ideałów i rzeczywistości błędnego rycerstwa, oraz nietykalnej świętości Dulcynei. Wierze w pełen czarów świat amadisowy u Don Kichota odpowiada u Gustawa romantyczna wiara w cudowność, — kult ubóstwionej kochanki jest im wspólny. To też w porównawczej symptomatyce wspólnego im obłędu romansowego, wygłoszona przez Gustawa obrona rzeczywistości duchów, odpowiada zupełnie wielkiej apologii błędnego rycerstwa i świata czarów, którą Don Kichot wygłasza wobec sceptycznego kanonika. Wyzwanie, na które ta rozdział cały wypełniająca obrona jest odpowiedzią, przypomina znowu dziwnie atak Śniadeckiego, skierowany przeciw „dubom smalonym“ romantyzmu, co mogłoby być interesującym, skoro się zważy, że *Don Kichot* tak elastyczny w swych zastosowaniach, był, zgodnie zresztą ze swą historyczną genezą, ulubioną lekturą racjonalistów wieku oświecenia i sprzymierzeńcem w walce z wszelakim zabobnem. Z tego względu warto przytoczyć tych parę zdań kanonika: „Chciałbym wiedzieć, skądęście wyczytali, że byli kiedy kawalerowie błędni na świecie, tym mniej aby się teraz znajdowali? W których miejscach i okolicach Hiszpanii oglądaliście olbrzymów, czarowników, przeszkody i Dulcyneę zamamioną, i te mnóstwo dziwołagów, co macie niemi głowę zaprątnioną?“ (III, 460).

Daremnyms usiłowaniam Don Kichota, by w przyziemnym mózgu Sancza zaszcześcić mistyczny kwiat kultu Dulcynei, odpowiada wyrzut Gustawa pod adresem prozaicznych przyjaciół:

A moi przyjaciele!... Żałuję pospiechu...
 Jeden, gdy ubóstwienie w oku mojem czyta,
 Ledwie zgryzioną wargą nie upuścił śmiechu,
 I rzekł ziewając: at sobie kobieta!
 Drugi przydał: jesteś dziecko!

Dla wszelkich takich idealistyczno-realistycznych konfliktów stała się para Don Kichot-Sanczo uświęconym od czasów Fiel-
 dinga i tylekroć naśladowanym symbolem. Zużytkowanie tego

niewątpliwie autobiograficznego motywu w donkichotadzie Gustawa jest nawskróś stylowe.

W powyższych punktach streszcza się charakterystyka porównawcza obłędu romansowego Don Kichota i Gustawa. Ponieważ istotą donkichotady, jak już parokrotnie zaznaczono, jest transpozycja metody Cervantesa na aktualny materiał treściowy, przeto rzecz jasna, że z „rycerskich“ cnót Don Kichota tylko jego koncepcja miłości, zgodna z postacią Gustawa, mogła być recypowana. Jedynym refleksem wędrówek rycerskich Don Kichota jest w ustach Gustawa owa metafora idealistycznych bujań młodzieńczych: „goniąc i błędząc, w błędach niezużony goniec; Wreszcie napróżno zbiegłszy kraj daleki, Spadam...“, co się z całą dosłownością daje zastosować do dziejów błędnego rycerza z Manczy. Niejaki związek z niemi mogą mieć w dziecięcym wieku zupełnie zresztą naturalne, choć jako objaw „górných lotów“ przytoczone i na wzorach literackich (Goffred) oparte, igraszki rycerskie Gustawa. W stylu donkichotowskiej autostylizacji jest niewątpliwie utrzymane to określenie minionej fazy „górności“: „Natychniaś umarł we mnie Goffred i Jan Trzeci“.

Zasadniczą różnicą między Gustawem a Don Kichotem we wspólnym im obłędzie romansowym jest to, że Gustaw, jakkolwiek skutki jego w dalszym ciągu ponosi, to jednak posiada świadomość swego stanu i jego przyczyn. Z tego względu psychopatologia dzisiejsza określiłaby stan jego jako neurozę¹⁾, gdy choroba Don Kichota zasługuje w całej pełni na miano paranoi. Dzięki tej koncepcji Mickiewicza opowieść Gustawa nabrała najpełniejszego realizmu, przerywanego tylko od czasu do czasu znaczeniem świadomości, gdy przeciwnie dzieje Don Kichota są nieprzerwaną seryą jego urojeń i szaleństw i mają dzięki temu charakter wybitnie fantastyczny²⁾. Nietkniętą u Rycerza Ponurej Twarzy jest tylko zdolność rozumowania w dziedzinie abstrakcji. Z tej też przyczyny typową dla donkichotady, potępiającą krytykę „niebezpiecznej literatury“, która w pierwotnym wzorze jest powierzona najbliższemu otoczeniu bohatera i najpełniej występuje w owym słynnym rozdziale³⁾ o srogim sądzie nad biblioteką Don Kichota, dokonanym przez proboszcza i balwierza, (poczem gospodyni spełnia rolę kata pałac przeklęte romanse, które taką krzywdę wyrządziły dobremu jej panu), — Mickiewicz powierzył samemu Gustawowi, podobnie jak to uczynił Rousseau w donkichotadzie Zofii. Przekleństwa, których ochmi-strzyni Don Kichota nie szczędzi nieszczęsnym książkom⁴⁾, odbiły się może echem w Gustawowej kłatwie: „książki zbójcekie!“

1) Z typową »Grübelnsucht« na temat przyczyn choroby.

2) Zwraca na to uwagę Rousseau w przedmowie do »N. Heloizy«.

3) T. I. rozdz. VI.

4) T. I. str. 55—56.

W stosunku do kardynalnego momentu jego donkichotady, systemu miłości idealistycznej o pierwiastkach wybitnie „dwor-nych“, zachodzi u Gustawa nieustanna oscylacja, liczne nieprawidłowości i pozorne sprzeczności, w przeciwieństwie do stałej ekstazy Don Kichota. Do wyjaśnienia jej natury potrzebny jest cały materiał, którego dostarczy porównanie dzieł omawianych.

Na tem kończę uwagi, dotyczące najogólniejszych elementów donkichotyzmu czyli motywów t. z. donkichotady w znaczeniu ściślejszem w postaci Gustawa, by przejść do wątków specjalnych, stylowych i anegdotycznych.

II. OBŁĘD MIŁOSNY DON KICHOTA.

Romansowy obłęd donkichotowski zredukowany jest zrazu w *Dziadach*, jak już wyżej zaznaczono, do predyspozycyi o charakterze egzaltacyi idealistycznej i miłosnej, której następstwem dopiero doszczętne zwichnięcie równowagi duchowej, obłęd, wywołany katastrofą miłosną. Pierwiastki tej predyspozycyi trwają oczywiście w całej pełni w tej zaostrożonej fazie choroby, a raczej może występują dopiero na jej tle w całej pełni. Tak więc, gdy obłęd Don Kichota wywołała lektura romansów sama przez się (pomysł groteskowy), u Mickiewicza z całą prawdą psychologiczną wprowadzony został czynnik realny i wstrząsający, który zwichnięcie umysłu przeobraził w obłęd. Lektura jest pośrednią przyczyną Gustawowego obłędu, który przedstawia się zatem jako kombinacja manii donkichotowskiej z obłędem na tle erotycznym. Subtelna tę różnicę trzeba mieć nieustannie na oku w ciągu dalszych rozważań na ten temat. Ze stanowiska historii donkichotady od Fieldinga począwszy, mamy w *Dziadach* jedną z interesujących a znakomitych prób ropsychologicznienia „burleskowej“, zdaniem Fieldinga, koncepcyi Cervantesa. Do zastosowanej w tym celu przez Mickiewicza powyżej określonej kombinacyi znalazły się, jak już wspomniano, liczne, w samym *Don Kichocie* tkwiące pierwiastki.

Nader łatwy do skombinowania z „romansowym“ obłęd miłosny znajdujemy w dziele Cervantesa w czterech, względnie pięciu odmianach. Przedewszystkiem w osobie bohatera, jako jedną z licznych faz jego manii zasadniczej, a więc w odwróconym w porównaniu z *Dziadami* porządku: u Gustawa miłość zamienia predyspozycję romansową w obłęd, u Don Kichota na tle obłędu romansowego występuje jego wariant miłosny. Don Kichot mianowicie, znalazłszy się wśród skał Sierra-Morena, zachęcony stosownością miejsca, postanawia wykonać nowy akt „naśladowania Amadisa“ i uczcić Dulcyneę „pokutą miłosną“. Pokuta owa jest to wielce stylowa, na „klasycznych“ w swoim rodzaju wzorach oparta, komedia rozpaczy miłosnej i utraty zmysłów, jako najoczywistszych i szczytowych dowodów miłości

i wzniosłości uczuć. Uważając ją za artykuł kardynalny rycerskiego rytuału miłosnego, Don Kichot postanawia wykonać ją najściślej według dwu nieśmiertelnych wzorów: Amadisa i Orlanda Szalonego. Zasadniczymi momentami szału erotycznego tych rycerskich kochanków są: 1) ucieczka w odludne miejsce (u Orlanda połączona z dziką włóczęgą); 2) odpowiednie ukostyumowanie się (Orlando obnaża się zupełnie w przystępie szału, Amadis rozdziera szaty); 3) różne inne psychiczne i fizyczne objawy szału (u Orlanda w formie ostrej, u Amadisa w formie melancholii).

W poniższym wykładzie teorii i metody miłosnego szaleństwa w oryginalności swej nieprześcignionym, Don Kichot rozważa uczenie nad wyborem rodzaju i akcesoriów szału, do jego położenia zastosowanych. Jest to zarazem mimowolny wykład stylizacji postaci literackiej na podstawie tradycyjnych, stylowych wątków. Po dłuższym wywodzie na temat naśladowania znakomitych wzorów, jako najlepszej drogi do doskonałości, tak konkluduje ¹⁾: „Tak właśnie kto chce pozyskać zaszczyt cierpliwego i stałego, powinien brać przykład z Ulissesa... I tak Wirgiliusz nam podaje w osobie Eneasza widok doskonały miłości synowskiej ku ojcu i wraz męznego bohatera roztropność, każdy z nich opisując tych walecznych mężów może nie tak, jak byli, ale raczej, jak być powinni; tymże kształtem Amadis z Galii, gwiazda północna, jutrzenka i słońce odważnych i miłosnych junaków będąc, jego powinniśmy naśladować wszyscy, co jesteśmy wojujący pod chorągwiami miłości i rycerstwa błędnego. ...Przeto jedna rzecz, w której najwięcej wielki Amadis dał poznać swojej rozważności i odwagi, stałości i miłości skutków, była zapewne ta, iż się udał na Ubogą Skalę, aby tam odprawił pokutę pod nazwiskiem Pięknego Ciemnego (Beltenebros), imię zapewne wielce znaczące i przyzwoite sposobowi życia, które chciał prowadzić ...Ale Mci Panię, zawoła Sanszo, cóżto WPan zamyślasz robić w tak okropnej pustyni? Hej, czym ci nie powiedział, że chcę czynić na wzór Amadisa, udającego człowieka bez zmysłów, w rozpacz, w zapalczywość zostającego, na podobieństwo także Rolanda walecznego dokazywać głupstwa różne, gdy się dowiedział, że Angelika tak zdradliwie się oddała w ręce Medorowi, co go tak srodze zmartwiło, że ogłupiał, wyrwał drzewa z korzeniami, mącił wody w rzekach, bydło i owce mordował, zabijał pasterzów, palił ich chaty, zabierał stada, i tysiąc innych zbytków wyrządzał, godnych wiekopomnej pamięci, i chociaż nie jestem nakłoniony zupełnie naśladować Rolanda, Orlanda, czyli Rotolanda, bo te wszystkie miał nazwiska, w swoich szaleństwach, przynajmniej chcę wybrać

¹⁾ Cytaty przytoczone w tym rozdziale czerpano z o. c. T. I, str. 376—406, (Cz. I, R. XXIV i XXV).

treść ich, i te, co za prawowierne uchodzą. Może przestanę tylko na postępowaniu przykładem Amadisa, który nie czyniąc dziwów zbyt znacznych i szkodliwych, acz tylko wyrzekania i jęczenia, nabył tak siłą pochwał, iż więcej nie trzeba. Zdaje mi się Mci Panie, rzecze Sanszo, iż rycerze, którzy te dziwactwa i pokuty odbywali, mieli jaką pobudkę do tego, ale WPan jaką masz przyczynę stać się nieroztropnym? Co za dama WPanem pogardziła?... Otóż to jest sęk i ta wyborność mojego przedsięwzięcia, rycerz obłąkany (=błędny) aby został głupim bez powodu; ten jest węzeł i znakomitość dzieła, stracić rozum bez przyczyny; i przez to dać poznać swojej damie, czego być mogę zdolny w zdarzeniu, gdy to wszystko podejmuję, nic mnie do tego nie naglą; ale na koniec tak długi czas, przez który oddalonym zostaję od nieporównanej Dulcyniei, czy mi nie sprawuje dosyć pobudków do tego, jak słyszałeś od pasterza Ambrozego, iż odległość daje obawiać się i poczuwać wszelkich złych skutków. Dlatego bracie Sanszo, nie trać darmo czasu, aby mnie chcieć odciągnąć od tak rzadkiego i chwalebego tym bohaterom równiennictwa. Jestem ogłupiały i chcę nim być, póki ty nie powrócisz z odpisem na list, co ci chcę dać, abysż zawiózł do Jejmi Dulcyniei; jeżeli ją znajdziesz przychylną mojej wierności, odpowiadającą wzajemnością, przestanę zaraz być głupim i pokutować zaniecham. Acz jeżeli nie będzie łaskawą i niezmiernie zakochaną we mnie, zostanę w szaleństwie koniecznym, w tym stanie nic poczuwać nie będę....“ W dalszym ciągu tej sceny, pełnej niesamowitości, komizmu najsubtelniejszego, a także liryzmu, będącej zarazem próbką znakomitą owej uczonej autostylizacji Don Kichota, o której była mowa, rycerz Posępnej Twarzy, wśród wspaniałych uniesień lirycznych, sławiących piękno górskiej ustroni, którą obrał sobie za miejsce jedyne w swoim rodzaju obrzędu miłosnego, wśród hymnów pochwalnych na cześć Dulcyniei i dalszych uczonych wywodów i rozważań, rozpoczyna swe szaleńczo-rytualne praktyki. Po dłuższych debatach nad zastosowaniem do jego sytuacji stylowem ukostumowaniem (czy mianowicie ma poprzestać na rozdarciu szat, czy też obnażyć się zupełnie), obrawszy niejako drogę pośrednią, postanawia rozebrać się do koszuli. W tym obrzędowym stroju wykonywa zrazu kilka sakramentalnych „szalonych skoków“, poczem raz jeszcze zastanawia się głęboko: „czy naśladować Rolanda w jego zapalczywości, czyli Amadisa w smutnych dziwactwach“. Uznaje wreszcie naśladowanie Amadisa za jedynie zgodne ze swoim położeniem. Ubliżyłby bowiem Dulcyniei, zestawiając ją z rozpustną Angeliką, która o szalę przypawiła Orlanda. „Amadis z Galii, nie tracąc rozumu i nie przewodząc głupstw znakomitych, tyleż zachwał nabył w miłości, jak tamten: bo, według uwiadomienia o nim, nie miał inszej pobudki czynić tego, co wyrabiał, jak że się widział pogardzonym od Oriany, która

mu zabroniła, aby nie pokazywał się w jej obecności, póki by go nie przywołała. To była prawdziwa i jedyna przyczyna jego schronienia się na Ubogą Skałę z jednym pustelnikiem, gdzie obfite łyzy wylewał, aż niebo się nad nim zlitowało, pomoc mu zesławszy w najcięższym jego utrapieniu i w pośród ostrej pokuty. I to będąc prawdą tak, jak wiem dowodnie, za cóż ja sobie zadaję ciężkość biegając tak goły? mam mścić się na drzewach, co mi nic nie winny? i mięszać wody tych strumieni spokojne, które mi będą potrzebne? Niech żyje pamiątka Amadisa i niechaj będzie naśladowany od Don Kichota z Manszy we wszystkim, co będzie mógł potrafić i aby o mnie mówiono, co o tamtym powiedziano, że chociaż nie dokazał wielkich rzeczy, acz niedługo umierał z chęci rozpoczynać je; bo na koniec, jeżeli nie jestem odrzucony ani pogardzony od Dulcinei, czyli nie dosyć na tem, abym był od niej oddalony? nie traćmy tedy ochoty i imiejmy się dzieła lepszego. Powracajcie do mojej pamięci, wyborne czyny Amadisa, i natchnijcie mię, skąd mam zaczynać wstępować w jego ślady... gdyż ja jestem Amadis tego wieku, jak tamten był dawniejszego". „Co czyniło trudność naszemu pokutnikowi, to że nie miał przy sobie pustelnika, któryby go mógł pocieszać", (gdyż to psuło stylowość jego pokuty). „Jednakże ze swojemi myślami się rozwódził, przechodząc się po łące, pisząc palcem na piasku i na korze drzew wyrzynając wiersze, przystosowane do smutnego stanu jego życia i na pochwały Dulcinei..."

Jest rzeczą wielce prawdopodobną, że ten uczony, „porównawczo-literacki" wykład rytuału niedoli miłosnej jest sprawcą przybrania Gustawowego ducha w podwójną maskę: pustelnika-pokutnika i obłąkańca, oraz dodania mu spotkanego wśród samotniczej wędrówki po polach i lasach stylowego pocieszyciela, gdyż do tej funkcji ogranicza się rola księdza w IV Cz. *Dziadów*, wzbogaconą zresztą i wskazanymi już rysami proboszcza z Manczy (jak znawstwo ksiązek świeckich, spec. sentymentalnych, zabiegi lecznicze) i w chorej wyobraźni Gustawa rysami prześladowanego czarnoksiężnika, i motywami pastorałkowego „słuchacza miłosnej spowiedzi" (w którejto roli spotkamy też proboszcza z Manczy, pocieszyciela strapionych kochanków) i wreszcie wskazanymi już dawniej rysami Mistrza z *Emila*.

Przemawiają za przypuszczeniami powyższemi dwa względy: teoretyczny i historyczny.

Przytoczony rozdział o pokucie Don Kichota, dzięki stylizacji swojej w duchu humorystycznie stosowanej, ale i rzeczwiście zarazem uczoności, apeluje u czytającego go artysty bezpośrednio do rozmysłu twórczego, uczy po prostu kształtowania postaci, czy wogóle tematu, przy pomocy wątków, których związku organicznego z pewną treścią psychiczną i ideową dowodzi wiekowa tradycja literacka, twórczyni form i stylów. Jeżeli ustęp

ten, ze stanowiska teoretyczno-literackiego rozumiany, daje się z całą niemal dokładnością zastosować do kompozycji Gustawa, w której zgodnie z sytuacją połączono amadisową melancholię z ostrzejszymi wybuchami orlandowego szału, w której w duchu stylu tylokrotnie podkreślono dziwaczność stroju (o jego szczegółach była już i będzie jeszcze mowa kilkakrotnie), to ze stanowiska ogólniejszego pojęty, dla poety o tak niesłychanie rozwiniętym poczuciu stylowości i techniki tworzenia, jakim był Mickiewicz, mógł stać się ten rozdział zawiązkiem płodnych rozważań nad techniką tworzenia. Tkwi bowiem w tym ustępie, jak wogóle w całym *Don Kichocie*, który jest nieustannie historycznie komentowaną, przed oczyma czytelnika dokonywaną kompozycją postaci z najcharakterystyczniejszych wątków romansu rycerskiego, — eksperymentalna jakoby, czy pogładowa, historyczna poetyka, nauka budowania stylowo doskonałych, bogatych w charakterystykę zewnętrzną i wewnętrzną postaci. Poetyka w najściślejszym tego słowa znaczeniu naukowa, polegająca na odszukiwaniu w dziejach literatury najskuteczniejszych połączeń treści i formy, na sumowaniu jak największej ilości rozprószonych, jednorodnych elementów w coraz bogatsze całości. Że taka metoda jest podstawą i istotą pracy kompozycyjnej Mickiewicza, dowodzą najoczywiściej badania nad genezą wszystkich bez wyjątku większych jego utworów, tak znakomicie uzupełnione cytowaną rozprawą prof. Windakiewicza¹⁾.

Że rozdział omawiany zasługuje na szczególniejsze zaakcentowanie ze względu na Mickiewicza, tego dowodzi wspomniany już list jego z Moskwy do Czeczota i Zana, w którym omawiając rodzaje miłosnej służby rycerskiej w metaforycznym zastosowaniu do miłości ojczyzny, ten właśnie epizod jako jeden z typowych podkreśla: „Ta kochanka (ojczyzna) jest zazdrośną. Miłość naszą do niej okazywać będziemy nie jak Don Kichot, stojąc na gościńcu i wszystkich wyzywając bez braku, albo siedząc w pustyni Czarnej góry, ale jak Karol Wielki rozkazał rycerzom swoim zasługiwać na miłość Angeliki“. Ustęp ten, pomysłany skądinąd zupełnie w duchu donkichotowskiej autostylizacji na wzorach rycerskich, świadczy zarazem o tem, że Don Kichot głęboko wniknął w umysłowość Mickiewicza, skoro stał się dlań symbolem nie tylko owej zbanalizowanej „donkiszoteryi“ czyli „walki z wiatrakami“, ale w epizodzie Sierra-Morena także symbolem bezpłodnego, dobrowolnego męczeństwa, co jest niewątpliwie oryginalną a niezmiernie trafną koncepcją Mickiewicza w duchu romantyczno-patryotycznej ideologii polskiej. List powyższy dowodzi zarazem, że ten epizod w genialnej groteskowości

¹⁾ Tę fundamentalną cechę twórczości M. ujął pierwszy, z właściwą sobie ścisłością i głębokością sformułował i zilustrował świetnie obranym przykładem Prof. W. Bruchnalski: *Mickiewicz-Niemcewicz*, s. 30.

niezrównany, szczególnie silnie do jego wyobraźni i umysłu przemówił.

O ile epizod obłądu miłosnego Don Kichota zdaje się mieć niezwykle wartość programowo-teoretyczną (obok anekdotycznej) dla charakterystyki Gustawa, o tyle trzy nowele wtrącone dostarczą bezcennych wprost analogii charakterystycznych, anekdotycznych i kompozycyjnych z treścią IV i II Części *Dziadów*.

Wszystkie trzy obracają się około zasadniczych wątków **szalu** miłosnego i pustelnicstwa, tym razem na tle egzaltacji arkadyjskiej, pastoralnej. Obłąkani kochankowie-pustelnicy są oczywiście także i poetami.

W pierwszej z nich znajdujemy zasadnicze motywy psychologiczne, dekoracyjno-nastrojowe i ideowe bądź tylko IV, bądź też i II Cz. *Dziadów*. W odniesieniu do tej ostatniej przedewszystkiem całą koncepcję i fabułę Zosi-pasterki. Ze względu na ważność całej osnowy tej noweli wtrąconej podaję tu obfite cytaty, połączone streszczeniem, przyczem zestawiam odpowiednie miejsca z *Dziadami*. Tem schematycznym zestawieniem tekstów poprzedzam analizę i ugrupowanie materiału porównawczego, którego metody trzymać się będę i przy następnych dwu nowelach.

Lwów.

(Dokończenie nastąpi).
