Zdzisław Żygulski

Krasiński a Hebbel : szkic porównawczy

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 37, 114-149

1947

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

KRASIŃSKI A HEBBEL

SZKIC PORÓWNAWCZY

Porównywanie poetów bliskich sobie epoką i rodzajem twórczości należało do ulubionych metod dawniejszych badań literackich. Zestawiano tedy chętnie Eurypidesa z Sofoklesem, Racina z Corneillem, Schillera z Goethem, Słowackiego z Mickiewiczem... Metoda ta została w ostatnim trzydziestoleciu zarzucona. Wytykano jej słusznie nieuwzględnianie odrębności psychicznej porównywanych autorów, podkreślanie powierzchownych, często czysto zewnętrznych podobieństw i różnic, nieuzasadnione należycie wartościowanie. Potępiając zapominano jednak o tym, że tego rodzaju zestawienia odpowiednio przeprowadzone mogą być też i pouczające i dać ciekawe naświetlenia zarówno badanych indywidualności twórczych, jak i ich dzieł.

Szkic niniejszy nie ma bynajmniej na celu wskrzeszania zarzuconej już metody. Idzie w nim raczej o wykazanie podobieństw pewnych zjawisk niezależnie od siebie w danej epoce powstałych, a płynących z duchowego pokrewieństwa osobowości i światopoglądów obu poetów, polskiego i niemieckiego. Okaże się, że Krasiński i Hebbel, żyjący w tym samym czasie wyrażali w swych utworach pewne idee współczesnej filozofii niemieckiej i że Krasiński uczynił to o kilka lat wcześniej niż jego rówieśnik będący w Niemczech najwybitniejszym reprezentantem filozofii absolutnej w poezji.

Tragedia niemiecka rozwijała się w latach 1750—1850 w ścisłym związku z rozwojem niemieckiej filozofii. Dramatyczni autorzy niemieccy zastanawiają się głęboko nad istotą tragizmu i tworzą — oparci o wyniki aktualnej filozofii — swe własne systemy estetyki, aby potem zastosować zasady swych teoretycznych poglądów w praktyce poetyckiej. Ten ścisły związek między teorią estetyczną a praktyką poetycką jest jedną z charakterystycznych cech literatury niemieckiej.

Lessing, właściwy twórca nowoczesnego dramatu niemieckiego, uważał jeszcze Arystotelesa za główny autorytet w kwestiach dotyczących estetyki tragizmu. W swej *Hamburskiej Dramaturgii* dał interpretację arystotelesowej definicji tragedii i zwalczał klasycyzm francuski w imię „dobrze zrozumianego" Arystote-

lesa [1]). Jednocześnie jego własne utwory dramatyczne, w szczególności ostatnie, tj. *Emilia Galotti* i *Natan Mędrzec* są przepojone duchem racjonalistycznej filozofii oświecenia. Oświeceniu zaś przyświecały dwa etyczne ideały: ideał samoutwierdzenia się (Selbstbehauptung; termin Selbstbehauptung jest trudny do przetłumaczenia. Radzono mi oddać go wyrazem: ostanie się) oraz ideał wewnętrznej wolności (swobody) człowieka, zbliżony do ideału antycznego mędrca ze szkoły stoickiej. W imię praktycznego zrealizowania tych ideałów w życiu walczą bohaterowie sztuk Lessinga. I tak major Tellheim (*Minna von Barnhelm*) walczy o samoutwierdzenie się w dziedzinie męskiego honoru, a Emilia Galotti o swą wewnętrzną swobodę w dziedzinie życia miłosnego. Natan Mędrzec zaś przenosi tę walkę w sferę zagadnień uniwersalnych broniąc wolności człowieka wobec narzuconych mu norm religijnych i przesądów [2]).

Podczas gdy dramaty Lessinga przepojone były jeszcze atmosferą racjonalistycznej epoki fryderycjańskiej, to następna generacja niemieckich pisarzy, pokolenie lat siedemdziesiątych, tzw. okresu „burzy i naporu", stała już pod wyraźnym wpływem irracjonalistycznych poglądów Jana Jerzego Hamanna.

Hamann występował — podobnie jak Rousseau — przeciw jednostronności poglądów oświecenia. Lubił on zanurzać się w chaos zjawisk, a intensywne przeżywanie tego chaosu uważał za istotną treść życia. Słowo „namiętność" było jego ulubionym wyrazem. Tylko dzięki namiętnościom poznajemy życie i jego tajniki. Zagadki bytu otwiera przed człowiekiem ekstaza, a nie suche i chłodne rozumowanie... Dramaty pisarzy „burzy i naporu" urodziły się z ducha Hamannowskiego irracjonalizmu. Piętno jego nosi zarówno *Faust* Goethego jak i utwory jego „rozgenialnionego" rówieśnika Klingera oraz innych młodych poetów owej doby. Hamannowski irracjonalizm wydał jeszcze *Zbójców* Schillera, późne, a tak popularne dzieło przemijającej epoki... Schiller jednak — podobnie jak Goethe — wydobył się dość szybko z owego okresu zamętu i zmierzając ku klasycznym formom poezji stał się twórcą monumentalnej tragedii niemieckiej. Dzieła jego z tego drugiego okresu twórczości stoją pod silnym wpływem filozofii Kanta. Studium to wypełniło Schillerowi lat kilka, a owocem ich był szereg estetyczno-filozoficznych rozprawek, w których jednym z głównych problemów był właśnie problem tragizmu. Poecie chodziło przede wszystkim o ustalenie, na czym polega przyjemność, jakiej doznajemy na widok tragedii. Zdaniem Schillera polega ona na odczuciu swobody naszego ducha moralnego, który odnosi zwycięstwo nad cierpieniami naszej natury zmysłowej. Od stosunku, w jakim znajduje się zmysłowa natura człowieka do jego natury moralnej, zależy też stopień swobody, który dany człowiek może

[1]) *Hamburska Dramaturgia*, nr 35, 36 n., 73 n.

[2]) Por. Unger Rudolf, *Von Nathan zu Faust. Zur Geschichte des deutschen Ideendramas.* Bazylea 1916, s. 16.

osiągnąć w stanie afektu. Gra afektów sprawia nam zawsze przyjemność, gdy znajdujemy się w poczuciu naszej swobody duchowej. Na tym też polega, wedle Schillera, przyjemność jaką znajdujemy we współczuciu. Budzi ono w nas poczucie moralnej aktywności naszego rozumu, a tym samym wprowadza nas w stan, który jest dla nas najbardziej celowy i co za tym idzie, najbardziej zadowalający. Celem tragedii jest tedy wzbudzenie wzruszenia i współczucia, a suma środków służących do tego celu jest formą tragedii.

Swe rozważania nad istotą tragizmu zebrał Schiller raz jeszcze w rozprawie *O wzniosłości* (1793), której ostatni rozdział, później ogłoszony, nosi tytuł *O patetyczności*. W studium tym zastosował Schiller Kantowskie pojęcia wzniosłości do rozwiązania zagadnienia tragizmu. Wzniosłym nazywa Kant to, co swą wielkością wychodzi poza wszelkie możliwe porównania. Rozróżnia on dwa rodzaje wzniosłości: matematyczną i dynamiczną. Matematycznie wzniosłe jest zjawisko, wychodzące poza zakres naszej wyobraźni, np. wszechświat; dynamicznie wzniosłe, takie zjawisko, jakie przewyższa wszelką zdolność naszego oporu, np. katastrofy kosmiczne, trzęsienie ziemi, lawina itp. Na widok takich zjawisk czujemy się zrazu mali, niebawem jednak budzi się w nas reakcja. W chwili gdy nasza natura zmysłowa ulega, podnosi się natura duchowa. Widok rzeczy wzniosłych budzi w nas ideę nieskończoności. Nieskończoności nie możemy widzieć, ale możemy ją pomyśleć. Dzięki temu nawet największa rzecz mierzona naszym rozumem wydaje się mała. Móc pomyśleć rzecz wzniosłą dowodzi wolności umysłowej, która przekracza wszelką miarę zmysłową. Właśnie dlatego, że czujemy się mali jako istoty zmysłowe, czujemy naszą wielkość jako istoty rozumne.

Na tych to wywodach Kanta oparł Schiller swą teorię tragizmu. Człowiek jest w zależności od natury, ale dzięki swemu rozumowi staje się niezależny od niej i to zarówno w teorii jak w praktyce. Schillerowska teoria tragizmu opiera się na zasadniczym poglądzie poety na dualizm natury ludzkiej, która składa się ze „zmysłowości" podległej prawom natury i z „intelligibilijnego ja", od tych praw niezależnego. Zaatakowani w naszej naturze zmysłowej i pozbawieni wszelkiej pomocy fizycznej, uciekamy się do *palladium* naszej moralnej swobody. Stosując Kantowskie pojęcie wzniosłości do tragedii, wprowadził Schiller pojęcie patetycznej wzniosłości w przeciwieństwie do wzniosłości kontemplacyjnej. Patetycznie wzniosłym jest jednak tylko przedstawienie cudzego cierpienia połączone z afektem naszego współczucia, które prowadzi nas do poczucia naszej moralnej swobody. Tylko widok cudzego cierpienia może robić wrażenie estetyczne; cierpiąc sami, nie jesteśmy zdolni do estetycznej refleksji. Stojąc na stanowisku wolnej woli człowieka żądał też poeta bezwzględnej odpowiedzialności za jego czyny. Z poczuciem odpowiedzialności zaś łączy się poczucie winy. „Zmysłowość" popycha jego bohaterów do czynów ego-

istycznych i zbrodniczych; wtrącony w niepomierne cierpienia, odnajduje jednak bohater swe moralne ja i oczyszcza się z winy, składając swą istotę fizyczną w ofierze istocie moralnej [1]).

Romantycy niemieccy — a zarazem przeciwnicy Schillera — hołdowali znów, podobnie jak poeci „burzy i naporu", irracjonalizmowi. Zaznacza się to zwłaszcza u Henryka Kleista. Jego Pentesilea działa w stanie zupełnego zamroczenia świadomości i pomieszania uczuć, a zatem w momencie patologicznym. O zwycięstwie natury moralnej nad zmysłową nie ma u niej mowy. — Podobnie irracjonalny charakter mają i inne utwory Kleista jak *Käthchen von Heilbronn* i *Książę z Hamburga*.

Irracjonalne momenty tkwią też w dziełach dramatycznych Ludwika Tiecka, Achima v. Arnim, Zachariasza Wernera (twórcy tzw. „tragedii przeznaczenia") i innych romantyków niemieckich. Z Hamannem łączył ich kult ekstazy i entuzjazmu. Na poglądy ich oddziałali też silnie Fichte oraz F. Hemsterhuis, głoszący zasadę doskonalenia się i zbliżenia do bóstwa [2]).

W latach dwudziestych ub. stulecia zapanowała w Niemczech niepodzielnie filozofia Hegla. System jego zarysował się wyraźnie już w latach 1802/3. W ogłoszonym wówczas artykule pt. *Wiara i wiedza* określił młody myśliciel filozofię Kanta i Fichtego jako filozofię refleksji, dla której skończoność i nieskończoność, byt i myślenie, tworzą przeciwieństwa, podczas gdy prawdziwa filozoficzna spekulacja uważa je za identyczne. W r. 1806 wykończył Hegel swą *Fenomenologię ducha*, w latach 1812—16 swą *Logikę*, w r. 1821 *Filozofię prawa* obejmującą prawo naturalne i tak ważną dla jego poglądów naukę o państwie. W Heglu znalazł niemiecki idealizm filozoficzny swój wyraz ostateczny. Wedle niego jest b y t zrealizowaną m y ś l ą, a świat rozwojem myślenia. A b s o l u t czyli i d e a l o g i c z n a egzystuje najpierw jako system przedwiecznych pojęć, wstępuje potem w nieświadomą sferę natury, budzi się jako świadomość w człowieku, realizuje swą treść w instytucjach społecznych (przede wszystkim w państwie), aby wreszcie w religii, sztuce i wiedzy, bogatsza i doskonalsza, powrócić do siebie i przejść w wyższy stopień absolutu. W przeciwieństwie do Schellinga podporządkowuje Hegel naturę duchowi. Natura jest tylko jedną fazą w rozwoju absolutu, ideą w „innobycie" (die Idee in ihrem Anderssein). Duch przejść musi przez naturę, aby uzyskać swą świadomość. Cały ten proces rozwoju absolutu ujmuje Hegel — idąc za Fichtem, a po części i za Schellingiem — w r y t m i e t r i a d y c z n y m, jako tezę, antytezę

[1]) Tak jest z Marią Stuart, która idzie na śmierć oczyszczona z wszelkiej „zmysłowości" i odnosi triumf moralny nad swą przeciwniczką. Podobnie ma się rzecz z Dziewicą Orleańską i z Don Cezarem w *Oblubienicy z Messyny*.

[2]) Por. B u l l e F., *F. Hemsterhuis und der deutsche Irrationalismus des 18 Jahrhunderts*. 1911.

W a l z e l O., *Deutsche Romantik*, I. s. 18, 20 n, 24 n, 33 (*Aus Natur und Geisteswelt*, nr 232).

i syntezę. Jest to jego tzw. metoda dialektyczna, którą rozwijał konsekwentnie. Przedmiotem filozofii nie jest świat zjawisk, ale absolut pojęty nie jako spoczywająca substancja, lecz jako żywy podmiot rozpadający się na przeciwieństwa i z nich powracający znów do tożsamości. Absolut jest procesem, rzeczywistość przedstawieniem tego procesu. Czynnikiem rozwoju jest tedy przeciwieństwo (Gegensatz, Widerspruch). Bez niego nie byłoby ruchu, nie byłoby życia. Dlatego w każdym przeciwieństwie tkwi sens logiczny. Przeciwieństwa muszą zostać „zniesione" (aufgehoben). Dzieje się to w ten sposób, że dwa przeciwne pojęcia — teza i antyteza — przechodzą w trzecie, wyższe pojęcie, w syntezę, a ta z kolei staje się znów tezą, której przeciwstawi się pewna antyteza itd. Dopiero dzięki tej metodzie dialektycznej odpowiada filozofia żywej rzeczywistości, którą ma zrozumieć, a spekulacja nie staje się tylko dowolną igraszką myśli.

Rozwój ducha, wzniesienie go na wyższy stopień absolutu, dokonywa się w człowieku, a raczej w ludzkości. Rozwój ducha jest rozwojem wolności. Jak duch wznosi się do niej i do coraz pełniejszego samopoznania, to przedstawia historia. Rozwój ludzkości jest tedy rozwojem „ducha świata", a poszczególne narody służą kolejno temu wielkiemu celowi. Każdy wyższy stopień tego rozwoju zawiera w sobie stopień poprzedni, który nie ginie, ale trwa w wyższej wartości.

Państwo, jedność rodziny i społeczeństwo, jest dokonaną rzeczywistością wolności. Siłą tworzącą jego rozwój jest duch świata, a jego narzędziami są duchy narodów i wielcy mężowie. Poszczególny naród jest wyrazem tylko pewnego momentu ducha ogólnego. Gdy spełnił swe zadanie, traci rację bytu i ustępuje miejsca innemu narodowi. Takie wybitne jednostki są tylko narzędziami sił wyższych, których cele mają wypełnić, choć sądzą, że działają dla własnych interesów. Istotny sens ich czynów pozostaje im nieznany. Hegel nazywał to „podstępem rozumu", który zużytkowuje namiętności ludzkie dla swoich celów... Już w tych twierdzeniach wyczuć można tragizm tkwiący w heglowskiej koncepcji filozofii dziejów. Ani naród cały, ani jednostka nie mogą dokonać całkowitej realizacji Idei i ta jej niedoskonałość jest przyczyną jej tragicznej zagłady.

Filozofia historii jest jednym z najcenniejszych rozdziałów systemu Hegla. Była to istotnie wspaniała próba „pojęcia" historii i wykrycia praw rządzących rozwojem narodów. Toteż zasadnicze myśli heglowskiej filozofii stały się niebawem własnością ogółu badaczy. Również dla poetów, w szczególności dla pisarzy dramatycznych, otwierała filozofia Hegla szerokie perspektywy, wskazując im nowe ujęcie roli poszczególnych postaci i narodów oraz całych procesów dziejowych. Podczas gdy Schiller, stojąc na gruncie filozofii Kanta, zajmował się tylko kwestią zwycięstwa natury moralnej swych bohaterów nad zmysłowością, a nie interesował się zbyt samymi procesami dziejowymi służącymi za tło

jego dramatów, to pisarze ze szkoły Hegla mieli przed sobą trudne, lecz nęcące zadanie przedstawienia w ramach sztuki tragicznego procesu dziejowego, w którym zarówno jednostki jak i całe narody zostają użyte dla wyższych celów ducha świata... U Schillera los miażdży jednostkę, ale równocześnie wynosi ją moralnie, u heglistów jednostka ginie nieświadoma swej istotnej roli w dialektycznym rozwoju ducha świata.

Jednym z pierwszych, którzy usiłowali przenieść idee Hegla na grunt poezji dramatycznej, był epigon minionej wielkiej epoki poezji niemieckiej, Karol Immermann († 1840). Uczynił to w swym filozoficznym poemacie dramatycznym pt. *Merlin* (1832), napisanym jako *sui generis* „antyteza" do *Fausta* Goethego.

Merlin miał wyrazić zasadniczą niedolę całej ludzkości, którą autor widział w „tragedii przeciwieństw". „Rzeczy boskie" — powiada Immermann — „wszedłszy w sferę zjawisk załamują się, dekomponują. Nawet uczucie religijne ulega temu prawu. Tylko w pewnych granicach nie przechodzi ono w karykaturę... Wątpię, aby istniał jakiś święty wolny od śmieszności"[1]).

Merlin, syn szatana i czystej dziewicy, popada w poszukiwaniu Boga w „najhaniebniejsze szaleństwo"... Szatan, pan świata i zmysłowości płodzi Merlina, aby przez niego zawładnąć światem. Ale przez swą czystą matkę należy Merlin też do Boga. Tak w piersi jego żyją dwa wrogie sobie popędy, podobnie jak i w każdym poszczególnym człowieku. Merlin usiłuje uwolnić świat od tego przeciwieństwa, zharmonizować zmysłowość z moralnością, ducha z materią. Na drodze tej ulega jednak bezmyślnej zmysłowości — symbolizowanej w poemacie przez nimfę Nimienę — gubi siebie i ludzi, którzy zaufali jego słowu.

Nietrudno dopatrzyć się w tym utworze myśli zaczerpniętych z filozofii Hegla. Immermannowi brakło jednak sił twórczych do stworzenia dzieła stojącego na wysokości samego pomysłu. Jego *Merlinowi* brak siły dramatycznej i głębszego tchnienia poezji. Poszczególne postaci uginają się pod „rusztowaniem metafizycznym", jak to przyznał sam autor. Tak ta pierwsza próba zużytkowania myśli Hegla w wielkiej koncepcji dramatycznej zawiodła. Dopiero w osiem lat później udało się innemu, znacznie młodszemu i oryginalniejszemu poecie zrealizować to, o co napróżno pokusił się autor *Merlina*.

Poetą tym był Fryderyk Hebbel (1813—1863). Urodzony w ostatniej fazie wojen napoleońskich należał do generacji, która doszedłszy do głosu z końcem lat trzydziestych ub. stulecia przezwyciężyła epigonizm ciążący na poprzednim pokoleniu i wniosła do literatury niemieckiej nowe pierwiastki twórcze. Droga, na jakiej Hebbel zetknął się z filozofią Hegla i doszedł do swego światopoglądu, nie jest łatwa do określenia. Była to droga autodydakty, który ucząc się w sposób niesystematyczny, przyswajał sobie różne

[1]) *Düsseldorfer Anfänge* z r. 1840 (rozdział czwarty).

wiadomości i urabiał na podstawie chaotycznej lektury, zasłyszanych rozmów i własnych rozmyślań poglądy filozoficzne, nie orientując się dobrze w ich źródłach. Uzyskawszy dzięki materialnej pomocy kilku opiekunów możność kształcenia się na wyższych uczelniach udał się Hebbel najpierw do Heidelbergu, a następnie do Monachium, gdzie uczęszczał na wykłady Schellinga. Tu wzbudziło się w nim żywe zainteresowanie dla spekulacji filozoficznej, tym bardziej, że już poprzednio, na podstawie własnych rozważań, doszedł do pewnych myśli zgodnych z poglądami Schellinga. W jego słynnym *Dzienniku* zaczynają pojawiać się coraz częściej filozoficzne aforyzmy. Wybitne stanowisko, jakie Schelling w swym systemie przyznawał poezji, odpowiadało poglądom początkującego twórcy. Próbował też wówczas — acz bez rezultatu — zaznajomić się z *Fenomenologią* Hegla. Nie posiadał jeszcze należytego przygotowania do tej lektury. Nie mniej nabył stopniowo wprawy w spekulacyjnym filozofowaniu. Później twierdził nawet, że jego światopogląd był już wówczas, tj. w latach 1838/39 zupełnie skrystalizowany. Na silne analogie między swymi poglądami a filozofią Hegla zwrócił dopiero później uwagę. W każdym razie już w roku 1839 powstał jego pierwszy wielki dramat *Judyta*, poczęty z ducha systemu heglowskiego. Niebawem zapoznał się też z estetyką Hegla i z pismami reprezentantów „lewicy" heglowskiej, jak Dawid Strauss i Bruno Bauer... Otrzymawszy stypendium na wyjazd za granicę udał się Hebbel do Paryża, gdzie przebywał dużo w otoczeniu zapalonych heglistów, jak Arnold Ruge i Feliks Bamberg, tocząc z nimi namiętne dyskusje filozoficzne, których tematem była przede wszystkim filozofia Hegla. Tu napisał też Hebbel przedmowę do swej tragedii *Maria Magdalena*, przepojoną silnie duchem heglowskim [1]). Mimo to nie uważał się ani wówczas, ani też później za heglistę i przeczył nawet, jakoby Hegel wpłynął na jego światopogląd. Widocznie jako samouk nie zdawał sobie należycie sprawy ze swej zależności od autora *Fenomenologii ducha*.

Punktem wyjścia dla światopoglądu Hebbla było poczucie nie dającego się wyrównać wewnętrznego rozdwojenia, jakie wyczuwał w samym sobie, a jednocześnie obserwował w otaczającym go świecie. Rozdwojenie to nazywał dualizmem i widział w nim odbicie rozdwojenia Idei. Pod wpływem, pośrednim czy też bezpośrednim, Hegla hipostazował bowiem pojęcie Idei i identyfikował ją z Absolutem lub, jak to określił w przedmowie do *Marii Magdaleny*, z wszystko warunkującym „moralnym centrum", którego istnienie w organizmie wszechświata musimy przyjąć, już choćby ze względu na jego samoutrzymanie się. Tak pojęta Idea stanowi jedność wszystkich różnorodnych zjawisk na świecie. Nie jest to tylko spoczywająca substancja, lecz żywy podmiot rozpadający się na przeciwieństwa i z nich powracający znów

[1]) Przedmowa ta nosi tytuł *Mein Wort über das Drama*.

do jedności. To rozpryskiwanie się jedności na sprzeczne zjawiska stanowi właśnie istotę dualizmu, którego przejawów doszukiwał się Hebbel skwapliwie we wszystkich dziedzinach (życie — śmierć, doczesność — wieczność, monoteizm — politeizm itp.). Te sprzeczne zjawiska sprowadzał poeta do zasadniczego przeciwieństwa między powszechnością a jednostkowością (das Allgemeine und das Besondere). W tym zasadniczym dualizmie widział „odwieczne przeciwieństwo", a rodzące się z niego konflikty uważał za odwieczny, tragiczny konflikt świata. Konflikt ten powtarza się z metafizyczną koniecznością, bez niego bowiem nie byłoby ruchu, zamarłoby życie, a świat popadłby w chaos. W praktyce widział Hebbel ten konflikt przede wszystkim w walce jednostki ze społeczeństwem. Jednostka usiłuje przeciwstawić się ogółowi, oderwać się od całości. To jej dążenie wzbudza reakcję ze strony społeczeństwa. Zaczyna się nieuchronny konflikt tragiczny, aż przez zniszczenie jednej ze stron walczących naruszona równowaga zostaje znów przywrócona. Następuje tu tzw. „samopoprawka Idei" („Selbstkorrektur"). Człowiek widziany z tego stanowiska jest tedy kontynuacją aktu stworzenia, tworem zawsze stającym się, nigdy nie gotowym, który zapobiega końcowi świata, jego „stężeniu i zahamowaniu" [1]). To nieruchome dążenie jednostki do przeciwstawiania się Idei uważał Hebbel za jej „winę tragiczną" daną już z życiem samym. Jednostka ma wszelkie prawo dążyć do „samoutwierdzenia się" (sich selbst zu behaupten). Jest to nie tylko jej prawem, ale i warunkiem życia. Ogół jednak ma również prawo przeciwstawić się działaniu jednostki. W ten sposób powstaje tragiczna walka „równych uprawnień" („Kraft gegen Kraft, in Gott ist die Ausgleichung" — pisał poeta w liście do swej przyjaciółki Elizy Lensing, dnia 18. X. 1838, przy czym słowo „Gott" zastąpić należy słowem „Idea", stosownie do zwykłej terminologii, jaką posługiwał się poeta).

Obserwując tragiczny konflikt jednostki z ogółem nie zwracał Hebbel bynajmniej swych sympatii ku walczącej jednostce. Przeciwnie, stał — zwłaszcza w drugim okresie swej twórczości po roku 1848 — po stronie ogółu. (Zdaniem jego Ateńczycy mieli ze swego stanowiska rację skazując na śmierć Sokratesa, podobnie jak jego książę Ernest ma ze swego stanowiska słuszność wydając wyrok na Agnieszkę Bernauer). Los indywiduum jest rzeczą obojętną; idzie tylko o to, by świat mógł się rozwijać dalej. Za swe cierpienia nie może jednostka żądać „odszkodowania".

Jeśli heglowskie pojęcie Idei i dualizmu zjawisk zostało w ten sposób użyte przez Hebbla w jego koncepcji tragizmu, to równie ścisłą styczność wykazują poglądy obu w dziedzinie filozofii historii oraz w nauce o roli i znaczeniu państwa. Myśli Hegla zastosował tu Hebbel i w swych poglądach teoretycznych, i w prak-

[1]) Słowa te zapisane w swym *Dzienniku* pod datą 28. XI. 1838 określił Hebbel później jako „najgłębszą uwagę" w swych zapiskach.

tyce jako pisarz dramatyczny. Zgodność tych poglądów wystąpiła szczególnie w drugim okresie dramatycznej twórczości Hebbla Wielkie przewroty „wiosny ludów" pouczyły go o doniosłym znaczeniu organizacji państwowej. Nie zapoznając wielkiego znaczenia jednostek (notatka w *Dzienniku* z dn. 25. XII. 1851) stał się gorącym rzecznikiem supremacji państwa nad prawami jednostki. Indywiduum, choćby najszlachetniejsze, musi podporządkować się woli ogółu reprezentowanej przez państwo, ponieważ w nim żyje cała ludzkość, a w jednostce rozwija się tylko pewna jej część. Tę „grubą prawdę" stwierdza, zdaniem Hebbla, cały przebieg dziejów. Poglądowi temu zaś dał wyraz artystyczny w napisanej z początkiem lat pięćdziesiątych sztuce pt. *Agnieszka Bernauer.*

Nie od razu wszedł Hebbel w dziedzinę twórczości dramatycznej. Najpierw próbował swych sił na niwie liryki i nowelistyki, bez większego powodzenia. Dopiero w miarę pogłębiania się swego światopoglądu uświadomił sobie, że właściwym polem jego działalności powinna być tragedia. Już w roku 1837, w Monachium był pełny napięcia twórczego i prosił „odwieczną moc", by wskazała mu odpowiedni temat, godny wielkości jego dramatycznych koncepcji. Wybór padł ostatecznie na historię biblijnej Judyty. (Bezpośrednim impulsem do podjęcia biblijnego tematu stał się dlań prawdopodobnie świeżo ogłoszony dramat Gutzkowa pt. *Saul*). Porwany natchnieniem twórczym rozpoczął pracę nad swym dziełem w październiku 1839 roku, a w styczniu roku następnego tragedia była już gotowa. Po nieudałym *Merlinie* Immermanna jest *Judyta* Hebbla pierwszą „heglowską" tragedią literatury niemieckiej w wielkim stylu. Stosownie do swych założeń chciał Hebbel połączyć w jednej sztuce dramat historyczny, filozoficzny i społeczny [1]). W *Judycie* (a później i w *Genowefie)* dał próbę takiej syntezy wszystkich trzech aktualnych kierunków dramatycznych [2]). Widząc w historii wielki proces rozwoju „ducha świata", odbijający się w pochodzie ludzkości szukał momentów dziejowych przewrotów, w których, wśród tragicznej walki, jeden okres likwiduje się na rzecz drugiego, a zakłócona tym równowaga zostaje znów przywrócona dzięki „samopoprawce Idei"... Taki moment widział Hebbel w wysnutej — historycznie zresztą niepewnej — relacji o zetknięciu się pogańskiego politeizmu z żydowskim monoteizmem. Pierwszy przedstawiony jest w osobie Holofernesa, wodza assyryjskiego, krwawego zdobywcy, tyrana i okrutnika, drugi w osobie żydowskiej wdowy Judyty. Poetę nęciło przedstawienie psychologicznego rozwoju obu tych postaci, a w ich konflikcie widział przejawy podwójnego dualizmu. Holofernes jako mężczyzna i Judyta jako kobieta przedstawiają najpierwotniejszy dualizm: rozdwojenie i walkę płci, równocześnie zaś są przedstawicielami ogólno-dziejowego przeciwieństwa jako reprezentanci

[1]) *Mein Wort über das Drama* (Dzieła IX, 8 n.).
[2]) Tamże, s. 9.

dwóch ludów zasadniczo różnych religią i kulturą. Judyta jest — wedle słów samego Hebbla — „zawrotnym szczytem żydostwa", a Holofernes „przekoziołkowującym się" pogaństwem (das sich überstürzende Heidentum). W jego osobie politeizm doprowadza sam siebie do absurdu. Holofernes, upojony swymi okrutnymi czynami i krwawymi zwycięstwami, dochodzi do przekonania, że celem ludzkości jest wydanie z siebie boga i sam zaczyna się za boga uważać. W zaślepieniu swym natrafia niespodziewanie na fanatyczny żydowski monoteizm Judyty i ginie z jej ręki, podstępnie zgładzony po upojnej nocy miłosnej. Idąc do obozu okrutnika z niejasnym zamiarem ratowania ojczystego miasta oblężonego przez Assyryjczyków, słucha Judyta wewnętrznego nakazu, który uważa za głos swego Boga czyniącego z niej narzędzie ocalenia ludu wybranego i powołanego do wielkich przeznaczeń dziejowych (wydanie chrześcijaństwa). Podstęp „rozumu świata" sprawia, że to narzędzie jest tak kruche, iż budzi w Holofernesie, marzącym o spotkaniu z jakimś nadczłowiekiem równym mu siłą, tylko pogardę. Judyta nie jest atoli jedynie fanatyczną zabójczynią, lecz także młodą kobietą o nierozbudzonych zmysłach. Holofernes, „śmiejący się lew", budzi w niej pożądanie, a zarazem dziwne uczucie złożone z miłości, nienawiści, zachwytu i strachu. Zbezczeszczona przez na pół pijanego Assyryjczyka, mści się przede wszystkim za własną krzywdę, a potem dopiero uświadamia sobie, że czynem swym uratowała swych ziomków od niechybnej zagłady. Tak „narzędzie Idei", zgodnie z teorią o podstępie „rozumu świata", działa pozornie dla własnych celów i własnych namiętności, a w rzeczywistości służy wyższym, nieznanym mu bliżej sprawom. Świadomość, że działała dla pomszczenia swej osobistej krzywdy, a nie dla zabicia wroga, wytrąca Judytę zupełnie z równowagi i wpływa rozkładczo na jej wolę. Czuje się teraz zupełnie sama i opuszczona. Geniusz dziejów pobrał od niej należną mu „daninę". I złamana wewnętrznie kobieta nie przyjmuje — w przeciwieństwie do biblijnej Judyty — podziękowań od swych ziomków, lecz ma do nich tylko jedną prośbę: żąda, aby ją zabili, gdyby miała Holofernesowi urodzić syna. W ten sposób zdaje się powtórnie, z właściwym sobie fatalizmem na wolę nieba, autor zaś na końcu ostatniej perspektywy ukazuje „cień Boga", to znaczy nieskończoność, tajemnicę...

Podkład ideowy i technika dramatyczna *Judyty* są tak charakterystyczne dla całej twórczości Hebbla, że wymagają dokładniejszego omówienia. Tragedia łączy w sobie — stosownie do zapowiedzi autora — trzy kierunki dramatu. Jest historyczna, gdyż przedstawia moment dziejowy o niezmiernych perspektywach, rozkład pogańskiego politeizmu, który sam doprowadził się do absurdu i ulega żydowskiemu monoteizmowi, jako wyższemu szczeblowi w rozwoju ludzkości. Jest filozoficzna, gdyż metafizyka wypływa

w niej z życia, a nie życie z metafizyki [1]). Jest wreszcie społeczna, przedstawia bowiem walkę płci, odwieczną walkę kobiety z mężczyzną. Wszystkie te trzy kierunki udało się poecie zrównoważyć tak, że żaden z nich nie wysuwa się na pierwszy plan i nie przysłania sobą innych. Bardzo znamienne jest pojęcie historyczności w tym dramacie. Historia jest — znów wedle własnych słów Hebbla — „wehikułem służącym do ucieleśnienia Idei, a poeta nie jest wcale aniołem wskrzesicielem" [2]). Innymi słowy zadaniem poety piszącego dramat historyczny nie jest sceniczne demonstrowanie pewnych wydarzeń dziejowych, tylko ujmowanie momentów zwrotnych w rozwoju ludzkości i pokazywanie wyników wielkich procesów dziejowych. Toteż dla Hebbla „historyczność" osoby Holofernesa i Judyty jest sprawą drugorzędną. Widzi on w nich tylko symbole wielkich sił zmagających się w procesie dziejowym. Prowadzi nas to do uwag nad techniką dramatu Hebbla. Posługuje się on w nim symboliką tak skonstruowaną, że postaci i wydarzenia reprezentujące siły poza nimi ukryte nie tracą swego samodzielnego znaczenia [3]). Sama Judyta ma tylko bardzo niejasne pojęcie o swej misji, a jest przede wszystkim pożądającą i poniżoną kobietą, mszczącą się za swoją krzywdę. A Holofernes też tylko w pewnych momentach wypowiada przypuszczenia, że jest oczekiwanym przez ludzkość bogiem. Tego rodzaju symbolika sprawia, że każdy dramat Hebbla ma — podobnie jak każdy nasz sen — swą treść jawną i ukrytą. Tragedie jego można by też porównać do zegarów, u których widzimy tylko tarczę i wskazówki, podczas gdy właściwy mechanizm pozostaje zakryty. Przystępując do pisania tak skonstruowanej tragedii podjął się Hebbel nader trudnego zadania , którego — mimo całej pasji, z jaką ten dramat pisał — nie rozwiązał bez reszty. Jego Holofernes, mało działający, a za to pławiący się w przechwałkach i bezgranicznym samouwielbieniu, sprawia chwilami wrażenie nie tyle straszne, co śmieszne, tak jak gdyby autor chciał był na żywym przykładzie stwierdzić prawdziwość znanego aforyzmu Napoleona, że „du suprème au ridicule il n'y a qu'un pas". Natomiast postać Judyty udała się poecie doskonale. Łączy ona w sobie cały szereg cech składających się na pełną kobiecość, więc zmysłowość i wstydliwość, dumę i pokorę, naiwność i przebiegłość, miłość i nienawiść. Postacią tą zapoczątkował Hebbel cały zastęp świetnych figur kobiecych w swych tragediach.

I w dalszych tragediach — Hebbel napisał ich, prócz *Judyty*, dziewięć — pozostała na ogół ta sama problematyka i konstrukcja ideowa. W r. 1844 sięgnął po temat współczesny i napisał *Marię Magdalenę*, tragedię mieszczańską.

Poczynając od XVIII wieku, od *Emilii Galotti* Lessinga, da-

[1]) *Mein Wort über das Drama*, s. 10.
[2]) Tamże, s. 9.
[3]) Por. Irzykowski Karol, *Hebbel jako poeta konieczności*, s. 22.

wały niemieckie tragedie mieszczańskie z reguły obrazy konfliktu tzw. sfery średniej z wyższymi, podówczas uprzywilejowanymi, warstwami społeczeństwa. Hebbel świadomie porzucił tę drogę i dał tragedię opartą na konflikcie powstałym wewnątrz samej warstwy mieszczańskiej. Jego *Maria Magdalena* jest dramatem patriarchalnych stosunków rodzinnych, dramatem despotycznej władzy ojcowskiej. Główną postacią sztuki jest stolarz, majster Antoni, ciasny pedant uczciwości i nieubłagany tyran domowy. Jego surowość i bezwzględność ciąży na całej rodzinie i łamie życie jego dzieciom: Klarze i Karolowi. Cały splot drobnych, ale w następstwach swych fatalnych wypadków, omotuje biedną dziewczynę i pcha ją ku nieuchronnej zgubie. Wzajemny stosunek głównych osób działających oraz stopień ich „winy" jest tu jeszcze bardziej skomplikowany niż w innych tragediach Hebbla. Majster Antoni, człowiek twardy i bezwzględny, ma jednak pewną słuszność po swej stronie ceniąc honor swój i swego domu ponad wszystko. Staje się on w ten sposób stróżem moralnego porządku całej grupy społecznej i działa z całą konsekwencją. Wina Klary jest, po ludzku rzecz biorąc niewielka (oddała się przed ślubem niekochanemu człowiekowi, który ma zostać jej mężem). Zawiniła jednak, gdyż upadkiem swym podkopała zasady rygorystycznej mieszczańskiej cnoty. Naruszona przez nią równowaga moralna zostaje przywrócona przez jej śmierć, a władza patriarchalna reprezentowana przez jej ojca doznaje wstrząsu i w umyśle majstra rodzi się niejasne przeczucie zbliżającej się przemiany społecznej. Reprezentantem tego nowego, innego świata jest brat Klary, Karol, który przy końcu sztuki opuszcza dom rodzicielski, aby zamienić ciasne stosunki małomieszczańskie na wolne życie marynarza. Należy przy tym podkreślić, że charaktery i wydarzenia w *Marii Magdalenie* trzeba rozumieć symbolicznie. Symboliczny jest „upadek" Klary, symboliczna postać Karola i jego decyzja opuszczenia środowiska, w którym wzrósł i rozpoczęcia nowego, wolnego życia. *Maria Magdalena* jest przede wszystkim tragedią społeczną. Element socjalny wysuwa się w niej na pierwszy plan. „Historyczna" jest zaś o tyle, iż został w niej przedstawiony moment wielkiej przemiany obyczajowej: likwidacja tradycyjnej *patriae potestatis* na rzecz nowej, liberalniejszej struktury życia rodzinnego.

Tragedią tą zamknął Hebbel pierwszy okres swej twórczości dramatycznej. W następnych latach próbował — bez powodzenia — kontynuować pisanie sztuk o charakterze społecznym (*Tragedia sycylijska*, *Julia*). Wydarzenia roku 1848 zwróciły jego uwagę ku zagadnieniu państwowości oraz utwierdziły go w przekonaniu, że żyje w dobie doniosłych przemian historycznych, na które patrzał oczywiście pod kątem heglowskiej filozofii dziejów. Wszedł teraz w nowy okres twórczości i napisał w ciągu lat piętnastu pięć wielkich tragedii, z których trzy obracają się w sferze

idei wyrażonych już w dziełach pierwszego okresu [1]), jedna zajmuje się kwestią stosunku jednostki do państwa [2]), a jedna — niewykończona [3]) — wychodzi poza zakres sztuk poprzednich.

Herod i Mariamna (1850) jest niewątpliwie najdoskonalszym dziełem Hebbla. W żadnym innym nie osiągnął takich wyżyn tragizmu, żadnemu innemu nie nadał tak monumentalnego kształtu. I tu mamy znów moment zwrotny w dziejach ludzkości: zmierzch starożytnego pogańsko-żydowskiego świata i brzask nowej epoki, epoki chrześcijaństwa. Z tego stanowiska rzecz biorąc możemy w *Herodzie i Mariamnie* widzieć jakby dalszy ciąg *Judyty*. Tam upadek pogańskiego politeizmu na rzecz żydowskiego monoteizmu, tu rozkład późniejszego, ortodoksyjnego i fanatycznego judaizmu na rzecz chrześcijaństwa. Król Herod podejmuje próbę zreformowania zacofanego żydostwa i przystosowania go do ówczesnych stosunków panujących w świecie grecko-rzymskim. Jako silna indywidualność pragnie całą zbiorowość nagiąć do wymagań swej woli. Władza jednak doprowadza go do tyranii i okrucieństwa. W zaślepieniu narusza pietyzm, jaki winien jest swej ukochanej żonie Mariamnie traktując ją nie tylko jako swą własność, ale po prostu jako rzecz, którą można dowolnie rozporządzać. Udając się na niebezpieczną wyprawę wydaje rozkaz potajemny zabicia żony, na wypadek gdyby nie wrócił, nie chce bowiem, by Mariamna w razie jego śmierci została żoną innego mężczyzny. Ona dowiedziawszy się przypadkiem o tym rozkazie, oburza się na postępek męża, nie chce bowiem dopuścić do tego, by ją w ten niegodny sposób traktował. Jako kobieta chce uwolnić się od ciągłej zależności od mężczyzny. W ten sposób wstępuje na nowy szczebel w rozwoju obyczajowości i wysuwa — mówiąc językiem nowoczesnym — żądanie równouprawnienia obu płci. Herod tkwiący w tradycjach Wschodu i traktujący żonę po haremowemu nie może jej zrozumieć i w swym zacietrzewieniu ponawia w analogicznej sytuacji fatalny rozkaz. Mariamna dotknięta do żywego mści się na nim w sposób rafinowany. Ściąga rozmyślnie na siebie podejrzenie o wiarołomstwo i zostaje przez oszalałego z bólu i gniewu Heroda skazana na śmierć. Dopiero po jej skonie dowiaduje się Herod, że skazał niewinną. Fakt ten zamienia go ostatecznie w okrutnika i gdy symboliczni „trzej królowie" zwiastują mu narodziny mesjasza, rozwścieczony władca Judei daje rozkaz do rzezi betlejemskiej.

Podobnie jak *Judyta* ma także ta tragedia swój pierwszy i drugi plan. I tu i tam wysuwa się na pierwsze miejsce dualizm płci, odwieczna walka między mężczyzną a kobietą. Tu walka ta toczy się w ramach małżeństwa, między mężem a żoną. Herod szuka swego potwierdzenia w Mariamnie, dąży do bezwzględnej jed-

[1]) Są to: *Herod i Mariamna, Gyges i jego pierścień* oraz *Nibelungi.*
[2]) *Agnieszka Bernauer.*
[3]) *Dymitr Samozwaniec.*

ności z nią i dlatego żąda absolutnego dowodu jej miłości. Mariamna nie dostarcza mu tego dowodu, a raczej nie może go dostarczyć (dowodem absolutnym mógłby być tylko jej czyn), stąd powstaje między nimi z konieczności konflikt tragiczny nie do rozwikłania... Jednocześnie zaś są oboje reprezentantami dwóch różnych światopoglądów: on tradycyjnej władzy mężczyzny nad kobietą, ona zaś dążenia do samookreślenia się kobiety i jej niezależnej woli... Z tego stanowiska rzecz biorąc możemy w Mariamnie widzieć istotę wyczuwającą już świt nowej epoki, zmieniającej stopniowo społeczny stosunek kobiety do mężczyzny. Moment ten podkreśla fakt, że królowa żydowska czyni przed śmiercią decydujące wyznania nie komuś z Izraelitów, ale dowódcy wojsk rzymskich, więc człowiekowi obcemu, do którego ma widocznie więcej zaufania niż do swych fanatycznych ziomków.

W napisanej w pięć lat później tragedii: *Gyges i jego pierścień* zamierzał Hebbel początkowo raz jeszcze opracować temat Mariamny. I królowa Lidii Rodope występowała — wedle pierwotnej koncepcji dramatu — przeciw temu, aby uważać ją za rzecz. Ale pierwotna koncepcja uległa w drugiej redakcji zasadniczej zmianie i główną postacią stał się mąż Rodope, król Kandaules, a dramat jego jest dramatem niewczesnego reformatora, pragnącego przezwyciężyć przestarzałą, formalistyczną moralność swej żony. Symbolem postaci jest welon królowej, zasłaniający stale jej twarz przed wzrokiem obcych. W swym nowatorskim zapale pozwala sobie jednak Kandaules na krok obrażający głęboko cześć Rodope i grzeszący przeciw pietyzmowi, jaki mąż powinien okazywać żonie. Wbrew jej wiedzy i woli pokazuje ją odsłoniętą swemu przyjacielowi Gygesowi, posiadającemu pierścień czyniący go niewidzialnym. Czyn ten musi Kandaules okupić życiem, ale i Rodope umiera nie mogąc przeżyć swego poniżenia i mężowskiego wiarołomstwa, a koronę Lidii otrzymuje Gyges jako następca Kandaulesa, a zarazem zwiastun nowej, helleńskiej epoki dziejów, wyzwolonej z ciasnych poglądów ery Rodope i Kandaulesa. Na krótko przed śmiercią ukończył Hebbel wielką trylogię dramatyczną pt. *Nibelungi.* Metoda jego przy koncypowaniu tak ogromnego dzieła pozostała niezmieniona. Idzie znów o uchwycenie zwrotnego momentu w dziejach, tym razem ludów germańskich. Świat w *Nibelungach* obraca się między pogaństwem a chrześcijaństwem. Czuje się to wyraźnie już w starym eposie, w *Pieśni o Nibelungach*, właściwym źródle literackim Hebbla, choć autor eposu nie uświadamiał sobie tego faktu... Bez skomplikowanej symboliki otwiera się w trylogii Hebbla ogromna perspektywa dziejowa, a ideę tragedii wypowiadają jasno osoby biorące w niej udział. W pierwszej i drugiej części likwiduje się pragermański świat olbrzymów reprezentowanych przez Zygfryda i Brunhildę. Zygfryd jest — podobnie jak Holofernes — jednostką, która dzięki swej nadzwyczajnej sile wyłamuje się spod praw rządzących światem i staje w przeciwieństwie do całej ludzkości. Brunhilda należy

do tego samego plemienia. Ze związku ich narodziłoby się pokolenie olbrzymów zagrażających ludzkości. Dlatego inna kobieta (Krymhilda) urokiem swej niewinnej piękności odwieść musi bohatera od demonicznej olbrzymki i świat zostaje znów uratowany na tysiąc lat. W ten sposób rywalizacja obu królowych, w eposie czysto kobieca, nabiera tu głębokiego znaczenia. Są one przedstawicielkami dwóch różnych światów walczących o człowieka — olbrzyma, z którego losem związany jest los świata. Poganka Brunhilda, obdarzona demoniczną siłą niszczycielską, współzawodniczy z Krymhildą pół-chrześcijanką, daleką jednak jeszcze od czystego chrystianizmu i dlatego też skazaną na zagładę. Zygfryd ginie z ręki nienawidzącego go Hagena. Od niego zaczyna się w tragedii „samopoprawka Idei"... A w ostatniej części trylogii likwiduje się półpogański świat germański z czasów Attyli, świat Hagena i Krymhildy i ustępuje miejsca nowemu, prawdziwie chrześcijańskiemu okresowi. Przedstawicielem tego ostatniego jest Dytrych von Bern. Toteż z jego ręki zginąć musi półpoganin Hagen i jemu oddaje złamany nieszczęściem Attyla swe korony, aby władał „w imieniu tego, który zmarł na krzyżu".

Oprócz tych wykończonych tragedii pozostawił Hebbel w swej literackiej puściźnie mnóstwo planów i fragmentów dramatycznych, wśród których na szczególniejszą uwagę zasługuje *Moloch*, utwór mający przedstawić ideę religii jako czynnika kulturalnego. — Hiram, srogi kapłan kartagiński, przybywa po upadku swego miasta, z posągiem bożka Molocha do północnego kraju zamieszkałego przez dziki lud barbarzyński, nie znający dotąd jeszcze żadnych bogów. Hiram zamierza wychować barbarzyńców na mścicieli Kartaginy. Narzuca im tedy kult Molocha wykorzystując zręcznie ich podświadomą tęsknotę za czymś wyższym, nieznanym. Moloch jednak, symbol religii i kultury, wyrasta ponad niego samego i staje się wyższym ideałem, odmiennym od tego, jaki przyświecał jego kapłanowi. Hiram ustępuje tedy, a dziki lud wchodzi w stadium nowego, doskonalszego rozwoju.

W dziełach Hebbla osiągnęła tragedia niemiecka raz jeszcze wyżyny, na jakie wyniósł ją poprzednio geniusz dramatyczny Schillera. Na nim też zakończył się stuletni okres jej wspaniałego rozwoju, zapoczątkowany w połowie XVIII wieku przez Lessinga. Z upadkiem niemieckiej filozofii idealistycznej zaniknął też ten typ poezji dramatycznej, a następne generacje odwróciły się stopniowo od monumentalnej tragedii hołdując sztuce innego typu. Jednak mimo zmienione poglądy i warunki życia utwory Hebbla zachowały swą żywotność — odczuwamy to zwłaszcza w obecnej dobie wstrząsających przewrotów dziejowych — a od dzieł jego wiedzie droga do wielu wybitnych dramatopisarzy z drugiej połowy XIX wieku, przede wszystkim do Ibsena i do Wyspiańskiego. Hebblowskie elementy można wykryć z łatwością w *Cesarzu i Galilejczyku* wielkiego norweskiego poety, w *Brandzie*, *Peer Gyncie*, w *Norze* i w *Upiorach*. I Ibsen uważał — podobnie jak Hebbel —

że praca pisarza dramatycznego zaczyna się dopiero tam, gdzie jest jakiś problem. I Ibsen ma skłonność do przedstawiania konfliktów małżeńskich i rodzinnych oraz do posługiwania się symboliką celem wyrażenia przewodnich myśli swych utworów, jednak technika używania symbolów jest u obu autorów odmienna.

Także Wyspiański w swych dramatach historycznych nie starał się odtworzyć wydarzeń minionych, tak jak one się ongiś odbyły, tylko — podobnie jak Hebbel — dawał wyniki wielkich procesów dziejowych, ujęte w potężne skróty i symbole (*Legion*, trzeci akt *Bolesława Śmiałego*, *Skałka*).

Tragedia polska rozwijała się w sposób zgoła odmienny od niemieckiej. W drugiej połowie wieku XVIII i w początkach wieku XIX nie wyszła poza typ pseudoklasyczny. Wobec braku rodzimych, oryginalnych myślicieli wpływ filozofii na jej rozwój był minimalny. Stosownie do atmosfery duchowej panującej u nas w dobie stanisławowskiej i napoleońskiej ówczesny dramat polski przepojony był płytkim racjonalizmem oświecenia. W dziedzinie tragedii brakło nam zresztą wówczas wybitniejszych talentów. Nowoczesną tragedię w wielkim stylu dał naszej literaturze dopiero romantyzm. W latach trzydziestych ub. stulecia przyszedł jej nagły rozkwit, a zetknięcie się naszych wielkich poetów z romantyką angielską i niemiecką — następnie i z francuską — oraz oddziaływanie potężnych duchem myślicieli niemieckich przyczyniło się do wytworzenia nowego, nieznanego u nas przedtem, typu dramatu. Tak powstał dramat nie tylko o charakterze patriotycznym i historycznym, ale także społecznym i metafizycznym, dramat o głębokich problemach i dalekich perspektywach. Jednym z jego najwybitniejszych przedstawicieli był Zygmunt Krasiński. U żadnego może z naszych wielkich twórców nie zaznacza się tak ścisły związek między poezją a filozofią, jak u niego. Pod tym względem przypomina żywo Krasiński wielkich poetów niemieckich wcielających myśli filozoficzne w kształty literackie. Istnieje też niewątpliwie podobieństwo między jego indywidualnością twórczą a indywidualnością Schillera i Hebbla. Z Schillerem łączy go szlachetny idealizm, skłonność do egzaltacji, do retorycznego patosu i koturnowej wzniosłości; z Hebblem głęboka skłonność do refleksji, do wnikania w istotę procesów dziejowych i przemian społecznych, do śledzenia stosunku jednostki do ogółu, wreszcie przewaga idei nad formą artystyczną. Nad dziełami obu unoszą się myśli Hegla i Krasiński konkretyzuje je w dramacie na kilka lat wcześniej od autora *Judyty* zdobywając sobie tym samym zaszczytne stanowisko w dziejach nowoczesnej poezji dramatycznej. I Krasiński był — podobnie jak Hebbel — mimo całej różnicy pochodzenia i wychowania — też samoukiem w dziedzinie filozofii i on chłonął ją od wczesnej młodości z niemniejszą intensywnością jak autor *Marii Magdaleny*. Właściwy zwrot do filozofii dokonał się u Krasińskiego w roku 1830 w Genewie. Tu oddzia-

łali na niego w tym kierunku profesorowie Bonstetten oraz Pellegrino Rossi, który pierwszy zaszczepił w umyśle osiemnastoletniego Zygmunta tendencję szukania w procesach dziejowych praw nimi rządzących i przygotował w ten sposób młodego poetę do recepcji idei Hegla. Na razie nie było jednak jeszcze mowy o systematycznych studiach filozoficznych. Krasiński zaznajomił się z nią raczej na drodze niesystematycznej lektury i częstych rozmów, prowadzonych z nowym serdecznym przyjacielem Henrykiem Reeve, dlatego też trudno z całą pewnością ustalić, kiedy i w jaki sposób przyswoił sobie tę czy ową myśl filozoficzną. Po raz pierwszy zetknął się też w Genewie z poezją i filozofią niemiecką. Pomostem stała się tu dla niego *Historia literatury starożytnej i nowożytnej* Fryderyka Schlegla, która w roku 1829 ukazała się w przekładzie francuskim. O książce tej pojawiła się też pochlebna wzmianka w czytywanej przez Krasińskiego *Bibliothèque universelle*. Pismo to interesowało się filozofami niemieckimi: Kantem, Fichtem, Schellingiem, z których nazwiskami zetknął się wówczas Krasiński zapewne po raz pierwszy [1]). Do Fryderyka Schlegla pociągał go też jego chrystianizm ceniący wyżej piękno duchowe niż cielesne. Było to zresztą ogólne stanowisko romantyków niemieckich przeciwstawiających się „poganizmowi" poprzedniej generacji Winckelmanna, Heinzego i Goethego. Kultura filozoficzna Krasińskiego zaczęła się pogłębiać. Młody poeta okazuje skłonność do myślenia antytetycznego, próbuje definicji pojęć, zastanawia się nad rolą jednostki, jej przeznaczeniem i posłannictwem. Tak wszedł zwolna w krąg zagadnień, które nie przestały go interesować przez lata całe i zbliżył się do problemów, którymi zajmował się przede wszystkim nieznany mu jeszcze bliżej system Hegla.

Poetą dramatycznym uczyniły go z początkiem lat trzydziestych dwa potężne wstrząsy jakich doznał: powstanie listopadowe w Polsce i zaburzenia społeczne we Francji po rewolucji lipcowej. Pierwszy z tych wstrząsów stał się osobistą tragedią poety, postawionego — jak Szczęsny Kossakowski Słowackiego — między walczący o wolność naród a ojca — odstępcę, drugi otworzył mu oczy na niebezpieczeństwo grożących przewrotów społecznych o następstwach nie dających się przewidzieć. W Krasińskim, dotąd autorze kilku romantycznych powieści w stylu Byrona i Waltera Scotta, obudził się tragik obejmujący orlim wzrokiem najpotężniejsze konflikty dziejowe i społeczne. Już w styczniu 1833 r. dojrzewa pierwsza redakcja *Irydiona*, a równocześnie rodzi się pomysł *Nieboskiej*. Na kształtowanie się tych dramatycznych problemów wpłynęli też wyraźnie pisarze francuscy, przede wszystkim Quinet, który w swym *Ahaswerze* próbował w szeregu syntetycznych rysów ująć rozwój dziejów. Szkic Quineta pt. *L'avenir des religions*, przedrukowany w roku 1831 w *Revue de deux mon-*

[1]) Kleiner J., *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, I, s. 30.

des przedstawiał historię jako rozwój idei Boga w różnych formach i miejscach. Styczność tych poglądów Quineta z poglądami Hegla jest niewątpliwa. W innym artykule (*De l'Allemagne et de la Revolution* [1]) mówił Quinet o konieczności walki monarchizmu z demokracją i przeczuwał upadek obu, aby wypełniły się wszystkie fakty społeczeństwa nowożytnego i wyczerpały wszystkie rozwiązania i by na gruzach wszystkich form ugruntował się porządek nowy, nad którego wyłonieniem świat pracuje, a którego obecnie nikt nie potrafi ani określić ani przewidzieć [2]). Jednocześnie narasta i wpływ filozofii niemieckiej. W jej kręgi wprowadza Krasińskiego coraz intensywniej Reeve, studiujący w owym czasie w Monachium, gdzie słuchał wykładów Schellinga. Krasiński zaczyna, na podstawie relacji przyjaciela, obserwować wpływ Schellinga i „innych Germanów" na myśl francuską, ba, obwiniać nawet takich pisarzy jak Cousin i Ballanche o plagiat [3]).

Powstałe z tych przeżyć i rozmyślań poematy dramatyczne: *Nieboska* i *Irydion* ukazały się ostatecznie w latach 1835 i 1836. Pierwszy z nich zajmuje się — w części trzeciej i czwartej — problemem społecznym, drugi w odległą epokę przeniesionym problemem walki narodu uciemiężonego i zemsty na nieprzyjacielu. Bez względu na te czy owe wpływy na koncepcji tych dzieł ciążące i bez względu na brak dokładniejszej znajomości filozofii Hegla wszedł Krasiński w obu utworach w krąg zagadnień zajmujących tego myśliciela oraz wyznawców jego systemu i zastosował w swych dramatach schemat, jakiego o kilka lat później użył też Hebbel w swoich tragediach. I tak w obu utworach mamy przedstawiony przełomowy moment dziejowy, w obu likwiduje się pewna epoka na rzecz nowej, w obu pewien światopogląd ustępuje miejsca drugiemu, w obu toczy się zacięta walka między reprezentantami dawnego i nowego świata, w obu walczące strony mają za sobą pewne racje uprawniające ich stanowisko, w obu dokonywa się, aby użyć terminologii Hebbla, „samopoprawka Idei", w obu zarysowuje się przy końcu nowa, nadchodząca epoka. Już w pisanym poprzednio *Agaj-Hanie* dał Krasiński obraz ginącego świata, ginącej epoki. Z tego stanowiska widziany, romans ten stanowi niejako przejście od utworów powieściowych pierwszego okresu twórczości do dzieł dojrzałych, napisanych w formie dramatycznej, do *Nieboskiej* i *Irydiona*.

Nieboska jest pierwszym wielkim dramatem społecznym literatury europejskiej XIX wieku. Zagadnieniami socjalnymi zajmował się Krasiński pilnie już od swego pobytu w Genewie i bystrym wzrokiem dostrzegł zarysowujące się, a dla wielu współczesnych jeszcze nieuchwytne, przemiany w strukturze społecznej, widział nabrzmiewającą namiętnościami walkę klas, zrozumiał jej doniosłość i nieuchronne następstwa. Fermenty porewolucyjne wśród

[1]) *Revue de deux mondes* z roku 1832.
[2]) Kleiner, *l. c.* I, s. 137.
[3]) *Correspondence*, II, s. 26.

ludu francuskiego, zaburzenia robotników w Lyonie, epizod z dziewczyną w Ferney, a przede wszystkim działalność saintsimonistów przekonały go o bliskości nowych, a decydujących przewrotów społecznych. Wydarzenia w Polsce w czasie powstania listopadowego, rola „klubów" i radykalnych ugrupowań, wreszcie skrajne wystąpienia pisma emigracyjnego *Nowa Polska*, które głosiło hasło powszechnego przekształcenia Europy oraz bliskość „sądu ostatecznego" nad szlachtą i zapowiadało świt dnia „naprawienia historycznych zbrodni" popełnionych na ludzie, utwierdziły go w przekonaniu, że właśnie Polska jest niedaleka od socjalnej rewolucji i ogólnego przewrotu. Krasiński uważał tedy — podobnie jak Hebbel — że żyje w epoce przejściowej i podzielał mniemanie saintsimonistów, iż porządek dotychczasowy w gruzy się rozpada, ale nie wierzył — jak ci ostatni — że ludzkość dojdzie na drodze pokojowego rozwoju do lepszej przyszłości. „Ja wiem — pisał do Gaszyńskiego dnia 17. I. 1834 — że cywilizacja nasza ma się ku końcowi, wiem, że bliskie czasy, w których zbrodnie nowe przyjdą karać stare, a same się potępić w obliczu Boga — ale wiem, że one nic nie utworzą, nie zbudują, dopiero to, czego nikt nie zna, nie pojmuje, nadejdzie, wywinie się z chaosu i świat nowy z woli Boskiej, z przeznaczenia rodu ludzkiego zbuduje, — ale wtedy i twoje i moje kości próchnem gdzieś będą".

Jako urodzony tragik, a przy tym człowiek skłonny — zwłaszcza podówczas po bolesnych przejściach osobistych i ogólnych — do pesymizmu, uważał, że wobec braku pierwiastków żywotnych zarówno w starym jak i w nowym pokoleniu, wszystko dojść musi do ruiny zupełnej, a wtedy dopiero możliwe będzie odrodzenie skłóconych społeczeństw. Na razie był przekonany, iż walka przeciwnych pierwiastków w społeczeństwie musi wzmagać się i przybrać formy najostrzejsze. Kiedy miało przyjść do decydującego konfliktu między tymi, którzy posiadali znaczną część bogactw ziemskich, a tymi, którzy pragnęli je im odebrać, tego dokładnie określić nie umiał. Z powyżej przytoczonego listu wynikałoby, że ostatecznej „rozgrywki" nie przewidywał już za swego życia, a raczej w dalszej przyszłości. Pewien zwrot w *Nieboskiej* mógłby nawet wskazywać na datę bardzo odległą, bo dopiero na czas około roku 2000 naszej ery. W decydującej rozmowie między hr. Henrykiem a Pankracym, ten ostatni powiada o Chrystusie: „Niechże się (ludzkość) cieszy takim zbawieniem, nędzą dwóch tysięcy lat upływających od Jego śmierci na krzyżu"... Gdybyśmy się ściśle trzymali tych słów, to akcja *Nieboskiej* rozgrywałaby się dopiero z końcem XX wieku. W każdym razie była ona dla Krasińskiego dramatem przyszłości, której jednak dał rysy swej własnej epoki. — Dnia 27. I. 1832 pisał do Reeva: „Ja sądzę, że saintsimoniści spełnią swe przeznaczenie, a przeznaczeniem ich jest stanąć kiedyś na czele wielkiego ruchu proletariuszów; wtedy przyjdą dni próby, które zachwiałyby nawet wybranych, jeśliby

Bóg nie przyśpieszył ostatniego dnia świata“ [1]). Słowa te parafrazujące znaną przypowieść ewangeliczną odnoszącą się do zburzenia Jerozolimy i końca świata rzucają też snop światła na koncepcję i ideę *Nieboskiej*. Krasiński przeniósł się myślą w owe nadchodzące „dni próby“, kiedy to, zdaniem jego, saintsimoniści „spełnią swe przeznaczenie“ i wywołają ogólną rewolucję proletariuszów przeciw dotychczasowemu porządkowi rzeczy. *Nieboska* jest tedy dramatem wyczarowującym fantastyczną wizję zbliżających się dni przewrotu [2]). Do walki stają dwa światy: stary, feudalny i nowy, świat proletariuszów, których Krasiński nazywa demokratami. Walka toczy się na śmierć i życie. Jedni bronią swej dotychczasowej egzystencji uświęconej tradycją wieków, drudzy obalają znienawidzony ustrój społeczny w imię radykalnych haseł socjalnych zidentyfikowanych przez poetę z hasłami wielkiej rewolucji francuskiej i teoriami saintsimonistów. W walce tej ulega świat stary i likwiduje się na rzecz nowego, ale i ten nowy świat nie ma dość sił żywotnych, aby zapanować na ziemi i zrealizować swe hasła. I jego też czeka zagłada — usymbolizowana w dramacie przez śmierć Pankracego po odniesionym zwycięstwie — a umierającemu wodzowi ludu jawi się postać Chrystusa jako zapowiedź dalszej, lepszej i szczęśliwszej epoki (względnie jako zwiastunka dnia ostatecznego).

Schemat zastosowany przez Krasińskiego w *Nieboskiej* odpowiada też w ogólnych zarysach schematom stosowanym w kilka lat później przez Hebbla w *Judycie* i *Marii Magdalenie* oraz w dziełach z drugiego okresu twórczości. Epoka feudalna tworzy tu niejako tezę, demokratyczna antytezę, a z chaosu wyłoni się dopiero jakaś trzecia epoka jako synteza obu poprzednich. Synteza ta nie przedstawiała się jednak poecie jasno, jak to sam wyznał w cytowanym powyżej liście pisanym do Gaszyńskiego dnia 17. I. 1834 roku. Miał jednak widocznie nadzieję, że przyjdzie dzień, w którym miłość znów „weźmie górę“ [3]). Przyszła epoka miałaby tedy wskrzesić czysto chrześcijańskie zasady społeczne, oparte na miłości bliźniego, a potępiające nienawiść, krzywdę, fałsz i obłudę. Walczące ze sobą światy reprezentowane są u Krasińskiego — podobnie jak u Hebbla — przez niezwykłe jednostki, w których wcielają się myśli i pragnienia całych klas społecznych. Jak Judyta jest „zawrotnym szczytem żydostwa“, tak hr. Henryk uchodzić może za zawrotny szczyt świata feudalnego; jak Holofernes jest „przekoziołkowującym się“ pogaństwem, tak Pankracy ucho-

[1]) *Correspondence*, I, s. 432—33.

[2]) I tu znów nasunąć by się mogło przypuszczenie, że postać Chrystusa jawiąca się Pankracemu jest zapowiedzią nadchodzącego końca świata. Wskazywać by na to mogły też przedśmiertne słowa wypowiedziane do Leonarda: „Plotły kobiety i dzieci, że się tak zjawić ma, lecz dopiero w ostatni dzień“. Z tą koncepcją nie zgadzają się jednak wynurzenia samego poety w listach, z których wynika, że przewidywał nadejście trzeciej, doskonalszej epoki dziejów.

[3]) *Correspondence*, II, s. 29.

dzić może za przekoziołkowującego się trybuna ludu. W ich postaciach usymbolizowane są dwie wrogie sobie siły ścierające się w śmiertelnej walce. Bohaterowie Hebbla walczą zwykle ze swym otoczeniem, z ogółem i giną w tej walce. Podobny los przypada też w udziale hr. Henrykowi i Pankracemu. Każdy z nich stacza walkę podwójną: jedną z obozem przeciwnika, a drugą z własnym. Hr. Henryk ma do pokonania nie tylko zastępy demokratów, ale i nikczemność oraz tchórzostwo ostatnich feudałów, na czele których wystąpił do boju; Pankracy nie tylko szturmuje symboliczne okopy św. Trójcy, ale musi też walczyć z ciemnotą i oporem tłumów idących za nim, które go nie rozumieją, choć mu są — na razie — posłuszne. Dualizm przenikający wedle Hebbla wszelkie zjawiska świata, zaznacza się i u Krasińskiego z całą siłą. I podobnie jak w hebblowskim schemacie tragedii, tak i w *Nieboskiej* mają obie strony walczące swoje racje uzasadniające słuszność ich stanowiska, tak że i tu mówić można o tragedii „równych uprawnień" („Kraft gegen Kraft, in Gott ist die Ausgleichung"). Mimo silnie arystokratycznych przekonań nakazujących mu sprawę obozu feudalnego uczynić swoją własną [1]), nie odmawiał Krasiński uprawnienia rewolucji i uważał ją za uzasadnioną [2]). Z drugiej strony jednak widział w niej przede wszystkim rozpasanie dzikich instynktów oraz brak zdolności twórczych. Ten pogląd sprawił, że w *Nieboskiej* zwycięża chwilowo demokracja, lecz nie może trwale zapanować nad światem i stworzyć nowego ładu społecznego. Tu tkwi też tragizm jej wodza Pankracego, podczas gdy tragizm hr. Henryka leży w tym, że mimo osobistej dzielności, energii i odwagi nie może wlać nowego życia w zamierający organizm swej kasty. Dla należytego uwypuklenia stanowiska obu głównych przeciwników kazał poeta stanąć im oko w oko i wypowiedzieć swe racje. W dramatycznie potężnej scenie ścierają się poglądy obu wodzów. W hr. Henryku tkwią jeszcze dodatnie cechy feudalizmu: jego rycerskość, wiara, poetyczność, umiłowanie sławy i tradycji; w Pankracym zaś skupia się siła myśli i woli warstwy dotąd upośledzonej i dopiero dobijającej się władzy nad światem. Hr. Henryk reprezentuje „przeszłość", Pankracy „teraźniejszość"; hr. Henryk broni przeszłości i pragnie jej trwanie przedłużyć, Pankracy zaś pragnie tę przeszłość zniszczyć i imię jej pogrążyć w niepamięci [3]). W decydującej chwili, w nastrojowej scenie przed rozmową z przeciwnikiem, wzywa hr. Henryk ojców swoich, by natchnęli go tym, co ich panami świata uczyniło, tak jak poprzednio w rozmowie z symbolicznym orłem pragnął, by broniona przez niego przeszłość wcieliła się w niego. („Przeszło-

[1]) Krasiński solidaryzował się w imię przeszłości i tradycji rodowych z arystokracją, ale znał jej słabość i przewidywał zagładę (List do Reeva z dn. 26. X. 1831).

[2]) Por. K l e i n e r, *Dzieje myśli*, s. 124—25, 168—69, 172.

[3]) Podobnie u Hebbla bronią przeszłości majster Antoni, Rodope, ks. Ernest, a niszczycielami starych form są Karol i Kandaules.

ści, bądź mi ku pomocy — a jeśli duch twój wrócił do łona Boga, niechaj się znów oderwie, wstąpi we mnie, stanie się myślą, siłą, czynem"). Wie, że za chwilę stanie przed nim człowiek, bez imienia, bez przodków, co wydobył się z nicości i zacznie może nową epokę, jeśli go Henryk w tył nie odrzuci... Ale w Henryku tkwią obok dodatnich stron przeszłości też jej strony ujemne: ciasny egoizm kastowy, niepomierna pycha i żądza sławy. I na nim, jak na całej jego kaście, ciąży już znamię degeneracji — usymbolizowane w postaciach Żony i Orcia — i w jego sercu jest już tylko „próżnia grobowa". Na próżno pracował lat wiele nad odkryciem ostatniego końca wszelkich wiadomości, myśli, rozkoszy, próżno ścigał zwiewną marę poezji. Pozostała mu tylko poza Hamleta, samotność i gorycz Manfreda. Dlatego trudno nawet zrozumieć, skąd w walce z przeważającymi siłami demokratów czerpie jeszcze otuchę i nadzieję zwycięstwa, tym bardziej, że o strupieszałości i nikczemności swoich jest aż nadto dobrze przekonany. Więc i tę pewność siebie, jaką okazuje w okopach św. Trójcy i podczas rozmowy z Pankracym można by też uważać za pozę romantycznego bohatera, pragnącego naśladować swoich rycerskich antenatów[1]).

Jego przeciwnik jest wcieleniem „teraźniejszości" („Un homme de génie sorti de l'obscurité" — mówi o nim sam poeta). Wiarą jego jest niedola i nędza ludu, dążeniem bezwzględne zniszczenie dotychczasowego ustroju i stworzenie nowego porządku rzeczy, mającego zapewnić całej ludzkości dobrobyt materialny i pomyślniejsze warunki bytu. Obaj przeciwnicy pragną przed ostateczną rozprawą poznać się i przeniknąć. Jeden szuka drugiego. Jest to moment nader ważny w dramacie. Pankracy gardzący arystokracją czuje instynktownie, że hr. Henryk jest indywidualnością niepospolitą, wyrastającą wysoko ponad znikczemniały tłum otaczających go feudałów. „Czyż duch mój napotkał r ó w n e g o s o b i e i na chwilę się zatrzymał?" — pyta sam siebie. Stąd chęć poznania przeciwnika, a nawet — *malgré tout* — ocalenie go za cenę moralnej i militarnej kapitulacji. Podobnie i Judyta Hebbla czuje instynktowną chęć zobaczenia Holofernesa, a Brunhilda — Zygfryda. Jest jednak rzeczą ciekawą, że Hebbel nie dał w żadnym ze swych dramatów sceny podobnie skonstruowanej i równie potężnej, jak ta decydująca rozmowa obu wodzów w *Nieboskiej*. Toteż niezwykłość i dramatyczna siła tej sceny u Krasińskiego spotkała się z ogólnym uznaniem i zachwytem. Doniosłość jej świetnie ocenił Mickiewicz w *Kursach literatur słowiańskich*, zestawiając obu rywali z Mariuszem i Sullą. „Postawić naprzeciw siebie dwa systemy wcielone w dwie osoby, jest to oryginalny i wspaniały pomysł... Istotnie dzieje się zawsze nie inaczej; pierwej

[1]) Pierwotnie zamierzał Krasiński zrobić z hr. Henryka poetę, który „wzięty jako człowiek, w sferze wypadków jest wiecznie zerem". Miał on nawet w chwili przewrotu grać „bardzo zabawną rolę" i „trochę na arlekina zakrawać". Myśl tę porzucił jednak, gdyż nie odpowiadała ideowym założeniom dramatu w jego obecnej postaci.

rozstrzyga się wszystko w duchu, nim zwycięstwo urzeczywistni się na ziemi"... „Prawdy" — ciągnie dalej — „nie masz w żadnym obozie, unosi się ona nad obydwoma. A tak zwycięstwo żadnej stronie nie pójdzie na korzyść".

Te uwagi Mickiewicza są nader trafne, a jednocześnie potwierdzają — bez wiedzy ich autora — fakt podobieństwa zachodzącego między dziełem Krasińskiego a tragediami Hebbla. „Postawić naprzeciw siebie dwa systemy wcielone w dwie osoby" — to przecież stała metoda Hebbla. Tak Judyta staje naprzeciw Holofernesa, Mariamna naprzeciw Heroda, Rodope naprzeciw Kandaulesa, Hagen naprzeciw Dytrycha. W żadnym jednak z dramatów niemieckiego poety — poza *Judytą* i *Nibelungami* — sytuacja nie zarysowuje się tak ostro i nie urasta do takiego napięcia dramatycznego, jak w rozmowie Pankracego z hr. Henrykiem, w żadnym bowiem wielki przełom dziejowy nie zaznacza się z taką siłą i nie jest nam tak bliski, jak przełom dokonywujący się w *Nieboskiej*. Rozmowa ich — to, jak mówi Kallenbach w swej monografii o Krasińskim [1]), „walka dwu równych i godnych siebie sił, dwu namiętnych tytanów". „W obu tych ludziach" — ciągnie dalej — „nie ma już prawie nic ludzkiego, urośli do dwu niszczących się nawzajem symbolów; przeczą jeden drugiemu... i nie mogą się zrozumieć" [2]).

W swych wywodach o *Nieboskiej* podniósł Mickiewicz też fakt, że „prawdy nie masz w żadnym obozie", że „unosi się ona jedynie nad obydwoma". Znaczy to innymi słowy, że przeciwnicy — jak to bywa też stale w tragediach Hebbla — mają słuszność ze swego stanowiska, ale nie mają jej wobec Idei (rozumu świata) w jej dialektycznym rozwoju. Krasiński podkreślił dobitnie, nie tylko w tej scenie, ale i w całym dramacie, to, w czym obaj przeciwnicy racji nie mają, albowiem oba światy, które reprezentują, skazane są na zagładę. Jeden jest już istotnie zmurszały i rozsypujący się w gruzy, a drugi jeszcze zbyt pogrążony w grubej cielesności, skutkiem czego żaden nie ma możliwości dalszego trwania. Obu przeciwników obwiniał poeta — jak i całą swą epokę — o „brak serca", tj. o brak chrześcijańskiej miłości i wiary. Pogląd na niesłuszność stanowiska obu wrogich obozów sformułował później przyjaciel poety Konstanty Danielewicz w następujących słowach: „Jedna (strona) usiłuje zatrzymać ludzkość na jednym, tylko na jednym stanowisku, druga chce iść dalej, ale po ruinach przeszłości, obie bezbożne, gdyż jedna przeczy Bogu w tym, co być ma, w druga w tym, co było. Obie się zetrzeć i zginąć muszą i powinny i odżyją dopiero w trzecim, jeszcze do wynalezienia kierunku" [3]). Sformułowanie to, ogłoszone w siedem lat po wyjściu *Nieboskiej* i nacechowane w zupełności duchem filozofii Hegla,

[1]) II, s. 118.
[2]) II, s. 119.
[3]) Danielewicz K., *O odbiciu się historii w poezji*, *Bibl. Warsz.*, 1842, t. I, s. 563.

odpowiadało niewątpliwie poglądom samego poety i pokrywało się z tym, co chciał wyrazić w swym dramacie.

Do porozumienia się między oboma wodzami dojść tedy nie mogło. Ostatni akt dramatu kończy się śmiercią obu i wizją nowej epoki. Posługując się terminologią Hebbla można by powiedzieć, że dokonała się tu „samopoprawka Idei". „Rozum świata" posłużył się podstępnie Pankracym jako narzędziem dla zrealizowania swych wyższych celów, tak jak to czyni zawsze w odniesieniu do wybitnych jednostek, tzw. wielkich ludzi, mniemających błędnie, iż służą sobie i samym celom, a spełniającym tylko pewną, z góry określoną rolę, w dialektycznym rozwoju dziejów. Natomiast odmiennie od Hebbla pojmował Krasiński tragiczną winę swych bohaterów. U Hebbla wina dana już była z życiem samym [1]). Każde własnowolne dążenie jednostki określał on już jako „winę", ale w sensie raczej metafizycznym, a nie etycznym, szło mu bowiem przede wszystkim o jej stosunek do Idei. Krasiński, stojący mocno na gruncie etyki chrześcijańskiej, potępił zarówno hr. Henryka jak i Pankracego. Winą obu jest brak serca, tj. brak chrześcijańskiej miłości bliźniego. Obaj są ludźmi jednostronnymi. Pierwszy rozpoetyzowanym egoistą, zajętym wyłącznie sobą, drugi brutalnym fanatykiem idącym przez morze krwi i ogrom zniszczenia ku swym celom, obu dosięga też ramię sprawiedliwości Bożej, obaj zostają potępieni ze stanowiska moralności Chrystusowej, którą Krasiński uważał za jedyne kryterium obowiązujące przy ocenie czynów ludzkich.

Hebbel lubił w swych dramatach wprowadzać postaci „przejściowe", tj. stojące na pograniczu dwóch epok. Taką postacią jest np. Gyges, u Krasińskiego zaś epizodycznie występujący Blanchetti „kondotier ludów". Tkwi w nim materiał na przyszłego wojskowego dyktatora, gardzącego tłumem i gotowego objąć nad nim władzę nie liczącą się z hasłami wpierw głoszonymi. Natomiast niesłusznie dopatrywał się Juliusz Klaczko w Leonardzie następcy Pankracego i „pojednawcy" przyszłych pokoleń [2]). Leonard nie jest wcale postacią przejściową, noszącą w sobie zarodki dalszego rozwoju, ale raczej fałszywym prorokiem, krwawym i okrutnym, a w gruncie rzeczy nie rozumiejącym Pankracego.

W swoim, parokrotnie już wspomnianym, artykule *Mein Wort über das Drama* rozróżniał Hebbel we współczesnej literaturze dramat historyczny, filozoficzny i społeczny, przy czym zaznaczył, że dążeniem jego było połączenie tych trzech rodzajów w jednym utworze i mniemał, iż dokonał tego w swej *Judycie*. Na kilka lat wcześniej stworzył Krasiński w *Nieboskiej* dramat zarówno historyczny jak filozoficzny i społeczny. *Nieboska* jest dramatem historycznym właśnie w hebblowskim zrozumieniu rzeczy, przedstawia bowiem ważny przełom dziejowy czyli wynik

[1]) *Mein Wort über das Drama*, s. 30.

[2]) *La Poesie polonaise au dix-neuvième siècle et le poète anonyme. Revue de deux mondes* XXXVII, 1862.

wielkiego procesu dziejowego, w konkretnym wypadku likwidację systemu feudalnego na rzecz nowotworzącego się ustroju demokratycznego, opartego na kartach rewolucji francuskiej i saintsimonizmu. Jest dalej *Nieboska* dramatem społecznym w najściślejszym tego słowa znaczeniu, przedstawia bowiem walkę klas na tle ekonomicznym i politycznym, wreszcie jest dramatem filozoficznym, w którym — również według postulatu Hebbla — metafizyka wynika z życia, a nie życie z metafizyki. Dodać wreszcie należy, że w swych pierwszych częściach jest *Nieboska* także dramatem rodzinnym, podobnie jak *Maria Magdalena* i *Julia* Hebbla, odpowiada tedy w zupełności, zarówno pod względem ideowym jak strukturalnym, typowi tragedii hebblowskiej.

Podobnie ma się sprawa i w *Irydionie*, chociaż schemat jego różni się od schematu *Nieboskiej*. I w tej dramatycznej „powieści" likwiduje się jedna wielka epoka dziejowa na korzyść drugiej, jeden światopogląd ustępuje miejsca drugiemu. Pogański, cesarski Rzym kończy się i ginie w konwulsjach, aby zrobić miejsce narastającemu chrześcijaństwu i barbarzyństwu napływającemu od północy i północnego wschodu ku granicom słabnącego imperium Cezarów. Sytuację kreśli jasno *Wstęp* do poematu zaczynający się od słów: „Już się ma pod koniec starożytnemu światu".

Zniknął już dawny Rzym patrycjuszowski i republikański. Nie masz w nim już dawnych „ukrócicieli" Italii i Kartaginy, ani westalek wstępujących w milczeniu, z ogniem świętym, na schody Kapitolu, ani żołnierzy legionów z twarzą spiekłą od słońca, ochładzaną znojem, rozjaśnioną połyskami mieczów. „Wszyscy zniknęli jedni po drugich — przeszłość ich zagarnęła i jak matka tuli do łona. — Nikt ich nie wydrze przeszłości. A na ich miejsce weszły nowe, dziwaczne postaci z wiankami na czole, z pucharami w dłoni, oddane rozpuście i zbrodni, miotające się wśród pieśni i jęków, ryku hien i nawoływań gladiatorów... Śmiech z takiego życia! — Ono p r z e j ś c i e m tylko, ono nic nie utworzy, nic nie zostawi po sobie, prócz krzyków kilku i sławy marnego skonania". A dalej kreśli poeta obraz bóstw obcych napływających do Rzymu. „Naprzód bogi i ludzie! — szalejcie do woli — ostatni to szał, ostatnia to gonitwa wasza, a Fatum was się urąga, krzyż godłem swoim wzięło i wszyscy wcześniej czy później padniecie pod krzyżem".

Więc też przełomowy moment dziejowy i znów pewne analogie ze współczesnością. Konwulsje swej własnej konającej epoki przeniósł Krasiński na obraz przeszłości i, tak jak w *Nieboskiej*, dał wizję groźnej przyszłości.

Epoką *Irydiona* jest III wiek po Chrystusie, czasy następców dziwnego i tajemniczego imperatora Septimiusa Sewera... „Stan państwa rzymskiego w tych latach był stanem konania — rozwiązywania się — dezorganizacji" — mówi poeta w przypiskach do *Wstępu*. Obok siebie stały trzy „systemata": p o g a ń-

stwo już bez życia, ale uzupełnione w Rzymie wszystkimi religiami przybyłymi ze Wschodu, jakby ciało pysznie ubrane leżące na marach: chrześcijaństwo, dotąd bez ciała prawie, bez kształtu, prześladowane, rosnące między ludem, — podobne do ducha potężnego w pracy wcielania się swego — i barbarzyństwo rozmaite, dzikie, ruchome jak morze wśród burzy, gwałtem zewsząd cisnące się ku Italii, pełne jakiejś niespokojności na wzór atomów, kiedy się zrosnąć i skupić mają, ale bez poczucia się, bez wiedzy żadnej, ślepe, straszne jak siły natury. Była to materia już wrząca, już gotowa stać się kształtem, przylgnąć jak ciało do ducha przechadzającego się w katakumbach — do chrześcijaństwa. Te trzy „systemata" — to trzy epoki dziejowe odzwierciedlone w *Irydionie*, z których pierwsza — choć zmurszała — ma jeszcze dość siły, by przeciwstawić się obu nadchodzącym i biorącym świat w posiadanie. Rzym pogański nie ustępuje z pola bez walki i obraz tej walki stanowi właśnie tło *Irydiona*. Sprawa jest tu bowiem znacznie bardziej skomplikowana niż w *Nieboskiej*. Tam chodzi przede wszystkim o likwidację jednego ustroju na rzecz drugiego, o gwałtowne usunięcie systemu feudalnego przez demokrację, tu natomiast zasadniczym tematem jest tragedia zemsty, mającej dla Krasińskiego znaczenie symboliczne i silnie osobiste. Wszak po upadku powstania „on sam się za syna zemsty uważał i zemstą przesiąkły wszystkie jego dawniejsze rojenia"[1]). Jego wrażliwość etyczna i głęboko chrześcijańskie sumienie nie pozwalały mu jednak na bezwzględne solidaryzowanie się z synem Amfilocha pragnącym zniszczyć Rzym, aby pomścić na nim krzywdę i upodlenie Hellady. Toteż pogłębił konflikt dramatyczny przez wprowadzenie do dramatu postaci szatana Masynissy i przez związany z tym bezpośrednio motyw walki o duszę Irydiona, walki zakończonej — podobnie jak w *Fauście* Goethego — ocaleniem bohatera. Wobec tego problemu schodzą kwestia upadku pogańskiego Rzymu i nadejście nowej epoki dziejowej na drugi plan, nie przestając zresztą bynajmniej stanowić integralnej części dramatu. Każda bowiem z jego licznych postaci należy do jednego z wyżej wymienionych „systematów" i ma swą ściśle określoną rolę nie tylko w stosunku do Irydionowego dzieła zemsty, ale i do wspomnianego już procesu dziejowego likwidacji pogańskiego Rzymu Cezarów na rzecz chrześcijaństwa i „barbarzyństwa". Metoda ugrupowania postaci dramatycznych zastosowana tu przez Krasińskiego odpowiada dokładnie metodzie stosowanej następnie przez Hebbla. Świat pogański schodzący już z areny dziejowej reprezentują Elsinoe, Heliogabal, Eutychian, Ulpianus, Lucius Tubero i Arystomachus. Każda z tych postaci odpowiada innej fazie rozwoju swego świata. W Elsinoe, córce Greka — poganina i germańskiej kapłanki, tkwi jeszcze antyczny heroizm, heroizm Elektry i Antygony w jednej osobie. Żaden blask łagodnej wiary Chry-

[1]) Kallenbach, II, s. 221.

stusowej nie pada jeszcze na tę duszę piękną, szlachetną, lecz na wskróś pogańską. Krasiński nie poszedł tu śladami tragedii Seneki, który tak chętnie przedstawiał kobiety ogarnięte furią zemsty, wcielone diablice, nieprzystępne żadnym uczuciom ludzkim. Jego Elsinoe ma chwile wahania się i słabości, wzdryga się przed hańbą, przed rolą, którą jej brat porucza; serce jej bije cichą, niewyznaną miłością do szlachetnego Aleksandra Sewera, kochającego ją też skrycie. Ale przezwyciężywszy te chwile słabości poświęca się cała włożonemu na nią zadaniu, a gdy je wypełniła, kładzie własną ręką kres swemu życiu i swej doli. Natomiast Heliogabal, którego postaci poeta tyle poświęcał uwagi, reprezentuje degenerację i szaleństwo wynaturzonego poganizmu, który — podobnie jak w *Judycie* Hebbla — doprowadził już sam siebie do absurdu. Krasiński uważał, że od niego (Heliogabala) zaczął się zwrot ostateczny w dziejach cesarskiego Rzymu, „od niego albowiem zwycięstwo Chrystusa staje się coraz pewniejszym, przez niego pogaństwo zeszło na najniższy szczebel, przez niego ukazało się oczywiście, że ono spróchniałe, że owocu już żadnego nie wyda".

Obok tego zdegenerowanego Cezara, który mimo swego pięknego lica jest już tylko żywym trupem, stoi Eutychian, wcielenie upodlonego dworactwa, jeden z tych służalców napełniających pałace cesarzy, którzy gotowi są do każdej nikczemności, do każdej zbrodni, byle tylko czas jakiś utrzymać się przy wpływach i władzy. W przeciwieństwie do tych znikczemniałych kreatur, z których jedna jest Syryjczykiem, a druga Grekiem, występuje grupa „ostatnich Rzymian": Ulpianus, mąż konsularny, stoik i wyznawca starorzymskiej cnoty, nieugięty obrońca państwa, wierzący jeszcze w żywotne siły jego organizmu, pragnący wytępić pleniące się wokół zło, wreszcie dwaj wojskowi, proste żołnierskie natury: Lucius Tubero i Arystomachus. I jest faktem bardzo znamiennym dla koncepcji dramatu, że w toku wydarzeń właśnie Ulpianus staje się głównym przeciwnikiem Irydiona i odbywa z nim w chwili przełomowej decydującą rozmowę, będącą odpowiednikiem rozmowy hr. Henryka z Pankracym w *Nieboskiej*. Oto główne postaci likwidującego się świata pogańskiego Rzymu.

Drugą grupę stanowią postaci „przejściowe", tj. te, które dopiero szukają drogi wiodącej od pogaństwa ku nowemu, chrześcijańskiemu światopoglądowi. Są nimi: sam Irydion, dalej Mamea i Aleksander Sewerus. Już Kallenbach w swej monografii o Krasińskim [1]) zwrócił uwagę na to, że trzy imiona bohatera (Irydion, Sygurd, Hieronim) są „jakby wykładnikami trzech prądów nierównej siły, przenikających jego duszę". Jest on po ojcu Grekiem, po matce Germaninem, a w toku wypadków zostaje chrześcijaninem pod nowym imieniem Hieronima. Po ojcu Greku dziedziczy chytrość, po matce Germance skłonność do refleksji, jako chrześcijanin zaś ma przyjąć zasady nowego światopoglądu

[1]) II, s. 226 n.

etycznego, tak bardzo odmiennego od zasad świata pogańskiego, zwłaszcza w epoce upadku. Chrystianizm Irydiona jest jednak tylko jedną z jego wielu masek, które wkłada bądź to dla omamienia wroga, bądź to dla pozyskania sojuszników. Ducha nowej wiary nie odczuwa i nie pojmuje, a z chrześcijan chce zrobić tylko swe narzędzie w walce z Rzymem, któremu zemstę zaprzysiągł. Nie przemienia go wewnętrznie nawet miłość Kornelii, ale jej wstawiennictwo ratuje jego duszę ze szponów Masynissy i umożliwia mu drugi, pokutny żywot na ziemi „mogił i krzyżów".

Sam poeta zresztą, w liście pisanym do Gaszyńskiego, zupełnie wyraźnie określił Irydiona jako postać okresu przejściowego. Irydion należy — wedle słów tegoż listu — do typu ludzi „świętych uczuciem i wielkich męstwem", których błędem tylko to było, że „nie wymiarkowali czasu, sił, zasobów, słowem całego mechanizmu i matematyki życia". Giną oni bezsławnie i leżą w grobach bezpomnikowych, bo przeczuwali tylko daleką zorzę, ale jej nie mogli ujrzeć i zginęli przez to, że raczej w przeczuciu żyli, w żądzy swojej, niż w rzeczywistości faktów ziemskich. Tak tedy trud Irydiona jest przedwczesny i daremny i w tym tkwi przede wszystkim jego tragedia podobna *mutatis mutandis* do tragedii hebblowskiego Kandaulesa, człowieka, który też przyszedł za wcześnie. I w *Irydionie* mamy — podobnie jak w tragedii Hebbla — konflikt jednostki z otoczeniem, przy czym Irydion jest tym tragiczniejszy, iż prowadzi walkę na dwa fronty, z jednej strony z cesarskim Rzymem, a z drugiej z biernością chrześcijan nie chcących mieszać się do spraw ziemskich i do bojów o władzę w państwie, w myśl zasady, iż królestwo ich jest nie z tego świata... I podobnie jak w dramatach Hebbla zaznacza się w konflikcie Irydiona z Romą walka równych uprawnień, której poeta dał iście klasyczny wyraz w scenie decydującej rozmowy bohatera z Ulpianem. Scena ta jest pod względem dramatycznym jeszcze efektowniejsza od analogicznej sceny między hr. Henrykiem a Pankracym. Gdy w *Nieboskiej* obaj przeciwnicy są sami i rozmawiają bez świadków, tu spotkanie odbywa się na tle wyniosłego łoża dźwigającego zwłoki Elsinoe, a stojąca w głębi grupa gladiatorów i niewolników Irydiona stanowi jakby chór antycznej tragedii. I wobec tego chóru ciska Irydion zdumionemu konsulowi w oczy skargi na krzywdy, jakich doznały ludy podbite przez Rzymian. „Powiedzcie głuchemu i ślepemu, powiedzcie, o bracia, kto was odpędził od bitej drogi człowieczego rodu i przymusił stąpać ścieżkami ciemności — kto od kolebki wycisnął wam na czołach znamię pragnienia i głodu — kto w latach późniejszych nie dał wam ukochać niewiasty i zasiąść w świetle domowego ogniska?". A chór za każdym nowym pytaniem odpowiada: „Roma!". Na to zaś replikuje Ulpianus: „To miasto od pierwszych dni swoich żyło uśmiechami bogów. — Ono było drugim Fatum świata. Czy nie wiesz, że Fortuna, jak niewolnica niosąc ostatki strzaskanego koła, szła za wozem jego triumfalnym. Czy nie wiesz, że słabi padli twarzą

na ziemię, że co było upartych i wściekłych, zniknęło z powierzchni ziemi?". A potem: „Słaby śmiertelniku! ty nie przemienisz tego, co mądrze i święcie opatrzyły nieśmiertelne wyroki! I komuż berło oddać miały, jeśli nie miastu wytrwałości i czynów? Może przedajnej Afryce, może rozwiązłej Seleucji lub igrającej, śpiewającej Helladzie?"

I podobnie jak między hr. Henrykiem a Pankracym, tak i między Irydionem a Ulpianem nie może przyjść do porozumienia. Jak hr. Henryk tak i Irydion odrzuca z oburzeniem propozycje poddania się i porzucenia swoich.

W ścisłym związku z ideą poematu jest postać Masynissy, „szatana wszystkich wieków i społeczeństw", wiecznie walczącego i wiecznie pobitego. Dzięki tej postaci wchodzi dopiero do utworu w całej pełni pierwiastek metafizyczny i otwierają się ogromne perspektywy dziejowe, a to: upadek pogańskiej Romy, Rzym chrześcijański, który „pochwyci w powietrzu zlatującą purpurę Cezarów", wreszcie epoka, w której „cień krzyża spieką się wyda narodom" i ludy odpadną od niego mówiąc: „nie służymy więcej".

Obok samego Irydiona są jeszcze Mamea i Aleksander Sewerus postaciami epoki przejściowej. Oboje idą drogą wiodącą od pogaństwa do chrześcijaństwa. Ona usiłuje połączyć naukę Platona z nauką Chrystusa, on jest niejako antycypacją Konstantyna Wielkiego i otrzymuje błogosławieństwo od biskupa Wiktora ze słowami: „Synu, nie spodziewaj się tego sam domarzyć, kiedy świat cały żyć będzie wedle nauki Chrystusowej, — bo każdemu dostała się jedna fala w nieskończoności, pęd jej słabszy lub silniejszy, ale ona płynie dni kilka tylko. Żyj więc — i przemiń jak reszta braci twoich, ale działaj wedle światła zlanego na ciebie. — Stań się pocieszycielem, abyś mógł kiedyś stać się wybranym na lewicy Chrystusa i patrzeć, jak inni natchnieni kończyć będą przez ciąg wieków, co zacząłeś w pokorze i miłości Ducha". — Słowa te określają dokładnie dziejową rolę Aleksandra Sewera jako postaci okresu przejściowego. Biskup Wiktor, Kornelia, Symeon reprezentują świat chrześcijański, a więc nową fazę procesu dziejowego świata. I ta grupa jest jednak również już zróżnicowana. Gdy stary biskup Wiktor przedstawia pierwotne chrześcijaństwo odwrócone od spraw doczesnych, a zapatrzone jedynie w zaświaty, to młody Symeon pragnie przyśpieszyć gwałtownymi środkami panowanie chrześcijaństwa i pomścić się na nieprzyjaciołach krzyża; dlatego też wzywa swych współwyznawców, by chwycili za broń i poparli zamiary Irydiona, który wstąpił do katakumb i stał się chrześcijaninem celem pozyskania dla swej sprawy biernych dotąd Nazarejczyków. To wystąpienie Irydiona i Symeona, których popiera Kornelia, omamiona przez „brata Hieronima", wywołuje wśród chrześcijan, dotąd zgodnych i karnych, zamęt i rozłam. Wprawdzie Wiktorowi udaje się udaremnić zamiary „buntowników" i powstrzymać rwących się do boju, ale raz wzniecony ferment pozostawi już i na przyszłość zarzewie niezgody i sprawi,

że „młodzi" pójdą odmiennymi drogami niż „starzy". Z duchowego pokolenia Symeona powstanie kiedyś ten kościół, który — wedle słów Masynissy — „zlatującą purpurę Cezarów podchwyci w powietrzu", ten kościół, w którym żyć będzie „niestartą puścizną" zdrada senatu i okrucieństwo ludu rzymskiego.

Podobny schemat zastosował w dwadzieścia kilka lat później Hebbel w swych *Nibelungach.* I w tej tragedii mamy dwa zwrotne punkty dziejów. Jak w *Irydionie* świat pogański ustępuje miejsca światu chrześcijańskiemu, a jednocześnie i w obrębie samego chrześcijaństwa zarysowuje się już nowa faza rozwoju symbolizowana przez Symeona, tak w *Nibelungach* dawny świat herosów (Zygfryd, Brunhilda) ulega pół-chrześcijańskiemu światu Hagena, a ten z kolei ulegnie Dytrychowi, przedstawicielowi prawdziwego chrześcijaństwa. Symbolika *Nibelungów* jest równie przejrzysta, jak symbolika *Irydiona.*

Podobnie jak tragedia Hebbla jest i *Irydion* dramatem idei. Sam Krasiński to stwierdził mówiąc, że w dziele jego „idee więcej się ruszają niż ludzie". Odczuwa się to szczególnie w *Dokończeniu* niezwiązanym organicznie z całością utworu, a stanowiącym jego ideową nadbudowę [1]).

Jest też *Irydion* — podobnie jak *Nieboska* i tragedie Hebbla — dramatem historycznym, filozoficznym i społecznym. Historycznym, bo przedstawia wielki przełom dziejowy, filozoficznym, gdyż i tu „metafizyka wynika z życia, a nie życie z metafizyki", społecznym, przedstawia bowiem w swej istotnej części bunt warstwy uciśnionej (niewolników, gladiatorów, barbarzyńców) przeciw ciemiężcom wyzyskującym ich siły i pracę. Motyw ten zaznacza się bardzo silnie w całym dramacie. (Stosunek Amfilocha i Irydiona do barbarzyńców żebrzących po mieście, scena z Gladiatorem mającym zabić Irydiona, rozmowa tego ostatniego z Ulpianem etc.).

Jest też w *Irydionie* jeszcze jedna charakterystyczna wzmianka, dowodząca, że poeta pisząc swój dramat znał już idealistyczną filozofię niemiecką. W pierwszej części mianowicie odpowiada Filozof Eutychianowi, prefektowi pretorium, na pytanie, jakie zasady wyznaje: „Bogiem moim jedność w jedności jednością poczęta, wszystkim niejednościom z konieczności przeciwna, zawarta sama w sobie, wzierająca w siebie samą!" Na to prefekt: „Satis est — tą nauką nie przewrócisz państwa. Chyba go Tyresiasz w piekle zrozumie". Oczywiście, iż wyznanie wiary Filozofa jest drwiną z filozofii niemieckiej, dowodzi jednak równocześnie, że jej duch nie był już wówczas obcy Krasińskiemu.

Zachodzi wreszcie też ciekawe pokrewieństwo tematyczne między *Irydionem* a jednym z dramatów Hebbla, mianowicie *Molochem.* Oba dzieła zawierają motyw zemsty na Rzymie ciemiężącym ludy świata. U Hebbla kartagiński kapłan Hiram przybywa

[1]) Kleiner, *l. c.* I, s. 221.

po upadku swego miasta na północ, do Thule, aby narzucić barbarzyńskiemu plemieniu, ziemię ową zamieszkującemu, kult swego boga i wychować je na przyszłego mściciela Kartaginy; u Krasińskiego Grek Amfiloch udaje się do Chersonesu Cymbrów, skąd przywozi kapłankę Grimhildę, aby stała się matką przyszłego mściciela Hellady, mającego na czele barbarzyńców zniszczyć Rzym. Wprawdzie analogiczny ten motyw rozwinięty został przez obu poetów odmiennie, to jednak podobieństwo obu koncepcji jest tak duże, iż można by przypuszczać, że Hebbel znał utwór Krasińskiego wyszły na rok przed rozpoczęciem jego pracy nad *Molochem*. Aliści niemiecki przekład *Irydiona* pióra dra Jochmusa ukazał się dopiero w r. 1846, a pochwalna wzmianka o poemacie Krasińskiego u Teodora Mundta (*Geschichte der Litteratur der Gegenwart*) pochodzi z roku 1842, podczas gdy Hebbel pracował nad *Molochem* już w r. 1837. Wpływ Krasińskiego jest tedy wykluczony; nie ma zresztą w ogóle danych, aby Hebbel i później poznał utwór naszego poety, istnieje natomiast wspólne źródło pokrewnego pomysłu, mianowicie dzieło angielskiego historyka Gibbona *The history of the decline and fall of the Roman Empire* (1776), gdzie w rozdziale X czytamy opowieść o Odynie, którego autor uważa za twórcę religii Germanów, za „Mahometa północy". Wedle fantastycznego przypuszczenia miał on być wodzem barbarzyńskiego plemienia osiadłego nad Lacus Maeotis. Gdy Pompejusz zagroził tym okolicom, Odyn ustępując Rzymianom, poprowadził swój lud na północ, do Skandynawii z zamiarem, aby w tym niedostępnym kraju stworzyć nową religię i wychować lud na przyszłego mściciela na ciemiężcach rodu ludzkiego (Rzymianach). Mścicielami tymi zostali później Gotowie. Ten ustęp Gibbona, znany zarówno Krasińskiemu jak Hebblowi, stał się źródłem zasadniczego motywu ich dramatów, co zresztą potwierdza tylko jeszcze ich bliskie pokrewieństwo duchowe [1]).

Zarówno tedy *Nieboska* jak i *Irydion* są jakby antycypacjami tragedii Hebbla odpowiadając im zarówno pod względem ideowym jak i schematycznym. Jednocześnie należą oba te dzieła w swej koncepcji niewątpliwie do tego typu tragedii, jaki rozwinął się w literaturze europejskiej pod wpływem heglizmu. Zjawisko to stanowiło podówczas *novum* w naszej poezji dramatycznej i pozostało dość odosobnione.

Jest rzeczą ciekawą, że gorliwsze zajęcie się poezją i filozofią niemiecką, w szczególności zaś heglizmem, przyszło u Krasińskiego dopiero po wykończeniu obu omówionych dramatów tj. *Nieboskiej i Irydiona*. Stało się to w drugiej połowie roku 1835,

[1]) Hebbel czytał dzieło Gibbona w przekładzie niemieckim w r. 1836 i przytoczył pewne urywki z niego w swym *Dzienniku*. Z Gibbona wypisał też sobie temat dramatu o cesarzu Maksyminusie, którego jednak nie wykonał. Na Gibbona, jako źródło *Irydiona* wskazał Sinko w swym wstępie do wydania Bibl. Narodowej (s. XXVII n.), natomiast niemieckim badaczom Hebbla źródło to pozostało dotąd nieznane.

w związku z antyheglowską polemiką toczącą się wówczas w Niemczech. Krasiński studiuje w owym czasie Schellinga (dzieła z pierwszego okresu twórczości, gdyż późniejsze ukazały się dopiero po roku 1840 i to wbrew woli autora), rozczytuje się w dziełach Jean Paula i Novalisa. Pierwszy z wymienionych zapłodnił licznymi poetyckimi pomysłami jego wyobraźnię; drugi — sam natura wybitnie myślicielska — dostarczył mu sporo myśli filozoficznych. Z kolei poznał też *Estetykę* Hegla *(Vorlesungen iiber die Aesthetik*, wydane w latach 1836—38). Dzieło to wywarło silne wrażenie na umysłowości Krasińskiego, w nim bowiem — wedle słów Kleinera [1]) — odbiła się „najjaśniej, najszlachetniej idealność systemu Hegla, jego wzbicie się nad zmienność, przypadkowość, niepełność bytu obecnego". *Estetyka* wskazała mu w formie najczystszej i najprostszej nowe pojęcie rzeczywistości, tworząc przez to epokę w jego rozwoju i dała mu sformułowanie ideału, które zachował poeta na zawsze [2]). Teraz dopiero stał się Krasiński świadomie heglistą i przejął z systemu niemieckiego filozofa zarówno cały szereg pojęć, jak pojęcie rzeczywistości, rozwoju ducha wraz z metodą spekulacji filozoficznej i ujmowania zjawisk historycznych. W ten sposób filozofia Krasińskiego stała się jednym z odgałęzień heglizmu i pozostała nim nawet wtedy, gdy poeta wyrzekał się Hegla [3]). W *Modlitwach*, pisanych w kwietniu 1837 roku, wyraził Krasiński po raz pierwszy jasno heglowski schemat tezy, antytezy i syntezy [4]). Hegel rozumiał ten proces dialektyczny w ten sposób, że każdy stopień osiągnięty wywołuje swoje przeciwieństwo, a to łączy się z nim potem w nową całość, tak iż teza i antyteza zostają w syntezie „zniesione" (aufgehoben), jednocześnie atoli i „podniesione" oraz „przechowane", czyli mówiąc innymi słowy: stopień poprzedni nie ginie w następnym, ale trwa dalej w wyższej wartości. Teoria ta odpowiadała bardzo własnym poglądom Krasińskiego, albowiem w ten sposób i jednostka nie zostaje w zupełności unicestwiona, a na ostatecznym szczeblu rozwoju, duch zyskuje świadomość wszystkich poprzednich faz rozwojowych [5]).

Te poglądy Hegla na los jednostki i przechowanie osobistości duchowej w wyższej, ogólniejszej całości stały się podstawą *Syna Cieniów*, utworu wybitnie heglowskiego, a wchodzącego w skład *Trzech myśli Henryka Ligenzy*, razem ze *Snem Cezary* i *Legendą*. Niestety jednak, wielki okres twórczości dramatycznej Krasińskiego zamknął się z wydaniem *Nieboskiej* i *Irydiona*. Po roku 1836 nie stworzył już Krasiński ani jednego dramatu więcej, mogącego stanąć na wysokości tych dwóch dzieł, a choć powracał jeszcze i później do formy dramatycznej, to jednak z prób tych pozostały

[1]) *l. c.* I, s. 283.
[2]) *l. c.* s. 283
[3]) *l. c.* s. 311.
[4]) *l. c.* s. 280.
[5]) Hegel, *Fenomenologia ducha.* Zakończenie.

tylko dwa większe fragmenty: *Wanda* i *Niedokończony poemat*. Nad *Wandą* pracował Krasiński w roku 1837. Temat interesował go bardzo, mimo to utwór nie doczekał się wykończenia. Pozostał tylko akt pierwszy, nazwany przez poetę „pierwszą częścią", duży fragment aktu drugiego, szkice planu reszty aktu drugiego oraz części trzeciej. Konflikt dramatyczny w dochowanych częściach zarysowuje się wyraźnie. Katastrofę miała stanowić, zgodnie z podaniem, samobójcza śmierć Wandy, poprzedzona śmiercią Rytygiera. Jaki los czekał jednak dwóch innych bohaterów, Hamdera i Hardymira, trudno przewidzieć z pozostałych fragmentów. I w *Wandzie* mamy punkty styczne z dramatem hebblowskim: przełomowy moment dziejowy, — zbliżanie się nowej wiary do kraju Polan (Polanów), postawionych wobec trudnej decyzji przyjęcia go lub odrzucenia oraz przedstawienie świata starogermańskiego — Rytygier i jego dwór — podobnego temu, jaki później Hebbel odtworzył w swych *Nibelungach*. — Hamder zdaje się być — podobnie jak Irydion — postacią przejściową, poganinem, który pozornie przyjął chrześcijaństwo, a Wanda byłaby jeszcze wyznawczynią i obrończynią dawnych słowiańskich bóstw. Na styl, ciężki, zbliżony do stylu *Irydiona*, wpłynęła Edda.

Niemniej i we wspomnianych już *Trzech myślach Henryka Ligenzy* (1840), pisanych częściowo wierszem, a częściowo prozą poetycką, zachowany został schemat *Nieboskiej* i *Irydiona*, choć nie ujęty w formę dramatyczną. I w *Legendzie* (ostatniej części cyklu) mamy przedstawioną likwidację jednej wielkiej epoki na rzecz drugiej. Kończy się tu bowiem Kościół Syna Bożego, kościół Chrystusowy, aby zrobić miejsce nowemu kościołowi, epoce św. Jana, epoce ogólnej miłości i pokoju. Razem z kościołem Chrystusowym giną też ostatki szlachty polskiej, wiernej do końca katolicyzmowi. Polska zmartwychwstanie jednak w następnej epoce świata. W ten sposób *Sen Cezary* i *Legenda* są — podobnie jak *Irydion* — „tragediami o zakończeniu optymistycznym" wedle słów Kleinera, który też podkreśla dramatyczność tematu *Legendy*[1]). Poprzedzający zaś oba te utwory *Syn Cieniów* jest jakby poetyczną „fenomenologią ducha", w której Krasiński dał obraz dziejów każdego ducha ludzkiego, który jako istota zbiorowa (lub jako zbiór istot) wraca do Boga i poznaje tożsamość z nim. W koncepcji tej łączył Krasiński heglowski rozwój idei z wiarą w metempsychozę, przy czym jego „świat ducha" jest światem pluralnym. Poglądy te znalazły zresztą swe odbicie i w kilku innych utworach poety oraz w listach pisanych do Delfiny Potockiej.

Nie będziemy tu badali dalszych dziejów stosunku Krasińskiego do Hegla i stopniowego odwracania się autora *Trzech myśli* od poglądów niemieckiego filozofa, wychodzi to bowiem już poza temat niniejszej rozprawki. Poświęcimy tylko jeszcze słów parę ostatniemu utworowi dramatycznemu, jaki zajmował naszego po-

[1]) *l. c.* I, s. 322 n.

etę, tj. *Niedokończonemu poematowi*. Pomysł pochodził jeszcze z roku 1838 [1]). W utworze tym zamierzał Krasiński przedstawić młodość hr. Henryka, bohatera *Nieboskiej* i dać wizję „piekła ziemskiego" (podjętą z zarzuconej powieści pt. *Herburt*). W umyśle poety zarysował się z czasem plan trylogii dramatycznej (*Trzy myśli* pisane były w formie trylogii), w której *Niedokończony poemat* — kwestię tytułu tego utworu zostawiamy tu na boku — stanowić miał część pierwszą, a *Nieboska* część drugą. Część trzecia — nigdy nie wykonana — miała być poematem „woli i czynu", poematem przyszłości, opartym na filozofii Cieszkowskiego, tak bliskiego Krasińskiemu w owym czasie. I tu powracał schemat poprzednich utworów dramatycznych oraz *Legendy*, a więc schemat hebblowski, ale dostosowany już do poglądów wyłaniających się z idei syntezy, harmonii, wynikłej ze znalezienia formuły ewolucyjnej w heglowskim procesie dialektycznym [2]). Arystokracja i demokracja zużyły się na ziemi, ludzie westchnęli ku zgodzie i jedności. Wtedy Młodzieniec (hr. Henryk) wraca między ludzi i zostaje ich przewodnikiem. „On poezję lat młodych na rzeczywistość zamieni, on wszystkich podniesie, wywyższy, uszlachetni — a nikogo nie poniży! Wszyscy się urównają, ale na wysokości, nie na padole"... „W tej trzeciej (części) musi się wszystko przetworzyć, podnieść, pogodzić — religia, polityka, socjalność" [3]). Część ta, jak wiadomo, nigdy nie została wykonana, dochowały się natomiast znaczne fragmenty pierwszej części zamierzonej trylogii wydane z rękopisu pt. *Niedokończony poemat*. — Heglowsko-hebblowski motyw sprzeczności gra i tu wielką rolę. I tak wedle poety „chrześcijaństwo, żywa, boska Idea rozpadła się od wieków na dwie ostateczne jednostronności" [4]). Jedna z tych „jednostronności" stawia dogmat wyżej niźli ducha, druga tylko ducha uznaje, a dogmat lekceważy. (Jest to — nawiasem mówiąc — bardzo trafne ujęcie wielowiekowej walki „prawowiernego" kościoła z wszelkiego rodzaju odstępcami). W przyszłości ma powstać jednak nowy kościół ogólny. Przekonaniu temu daje wyraz Prezes w *Niedokończonym poemacie*. W scenie tej zużytkował poeta myśli wyrażone we wspomnianym liście do Delfiny Potockiej. Poemat miał przedstawić postęp idei w dziejach ludzkości. Myśl ta posłużyła za wątek wielkich scen *Podziemi weneckich* w *Niedokończonym poemacie*. Trudno oceniać utwór niewykończony, w każdym razie zauważyć należy, że natchnienie nie dopisało tu już poecie i *Niedokończony poemat* stoi znacznie niżej od *Nieboskiej*. Młodzieniec jest naiwnym, sentymentalnym i niedoświadczonym chłopcem, niczym nie zapowiadającym hamletyczno-manfredowskiej postaci Męża z *Nieboskiej*. Akcja dochowanych scen rozwija się ciężko

[1]) Por. Krasiński Adam, *Zygmunta Krasińskiego pomysł trylogii*. Prace b. uczniów St. Tarnowskiego, Kraków 1904.
[2]) Kleiner, *l. c.* I. s. 378.
[3]) Wydanie jubil. V, s. 355.
[4]) List do Delfiny Potockiej z dn. 5. II. 1842.

i powoli, większe napięcie dramatyczne budzi tylko wystąpienie chóru polskiego z Pankracym na czele, który zresztą też nie przypomina potężnego wodza ludów z poprzednio cytowanego poematu. Na pierwszy plan wysuwa się natomiast postać Aligiera, duchowego przewodnika Młodzieńca. I ta postać jednak, choć poeta poświęcił jej dużo uwagi, rysuje się dość blado. Brak jej ciała i krwi śmiertelnego człowieka. Idea, wykład światopoglądu poety, działa w dochowanych scenach przytłaczająco. Poglądów o zabarwieniu heglowskim nie brak i w tym poemacie. Przed oczami widza przesuwać się miały poszczególne stopnie doskonalenia się idei, od starożytnych Chaldejczyków i kapłanów egipskich, przez czasy starożytne i wieki średnie (chór Albigensów, chór Templariuszów), aż do czasów nowożytnych (Różokrzyżowcy, Wolnomularze). W scenach wtajemniczenia (inicjacji) Aligier, a po nim Prezes, wykładają Młodzieńcowi poglądy poety na rozwój ducha oraz zapowiadają przyjście — głoszonej już w *Trzech myślach* — epoki Ducha św., epoki miłości i doskonałości. Poeta występuje tu nawet — bezwiednie — przeciw ulubionej myśli Hebbla, gwałtownego usuwania jednej epoki przez drugą, potępia stąpanie epok następnych po trupach poprzednich [1]), potępia jednak i skostnienie, które siłą rzeczy gwałtowny przewrót sprowadzić musi, a opowiada się za stopniową ewolucją bez wstrząsów, wciąż płynną, wciąż wstępującą wyżej, „jak światła wschód nieskończony", i sądzi, że wobec tego wstępującego pochodu ducha, katastrofy polityczne i społeczne staną się zbyteczne. Scena w *Podziemiach weneckich* jest również momentem, w którym ludzkość staje u progu nowej epoki. Jej nadejście zostaje jednak powstrzymane przez gwałtowne wystąpienie Pankracego, naczelnika chóru polskiego, który zakłóca uroczysty obrzęd inicjacji Młodzieńca i wywołuje rozłam wśród zebranych, a tym samym opóźnia nadejście oczekiwanej epoki harmonii i doskonałości. Krok jego, wedle słów Prezesa, wstrzyma rozwój ludzkości i wieki przerazi, aż cofną się w tył. W tym oświetleniu, późniejsze czyny Pankracego (przedstawione w *Nieboskiej)* nie byłyby dalszym szczeblem rozwoju ludzkości, ale gwałtownym cofnięciem jej na szczebel niższy. Ponowne przywrócenie właściwego rozwoju dziejów miała przynieść dopiero — nigdy nie napisana — trzecia część zamierzonej trylogii.

Doszliśmy do końca naszych rozważań. — Znakomity myśliciel niemiecki, Wilhelm Dilthey zastanawiając się nad pojęciem generacji tak ją określił: „Ci ludzie, którzy w latach podatności (Empfänglichkeit) ulegają tym samym kierującym wpływom, tworzą jedną generację" [2]).

Krasiński i Hebbel, urodzeni niemal w tym samym czasie (Hebbel był o rok młodszy od naszego poety), ulegali w okresie

[1]) Myśl ta znajduje się już w *Psalmie żalu*. Por. Kleiner, *l. c.* II, s. 221.

[2]) *Preussische Jahrbücher*, 1886, s. 596.

podatności — aby użyć terminu Diltheya — tym samym wpływom: najpierw filozofii Schellinga, a potem Hegla; należą tedy obaj do tej generacji, która przyszła do głosu w latach trzydziestych ubiegłego stulecia i rozpowszechniła heglizm we wszystkich dziedzinach życia umysłowego. Rekapitulując poprzednie wywody możemy powiedzieć, że obaj przedstawiają jako twórcy pokrewne typy duchowe, gdyż obaj są poetami idei, naturami skłonnymi do refleksji filozoficznej, obracają się w kręgu podobnych problemów i niezależnie od siebie dochodzą do podobnych rezultatów. Obaj byli już heglistami, zanim jeszcze dokładniej zapoznali się z dziełami niemieckiego filozofa. Krasiński na pięć lat przed Hebblem wprowadził do dramatu współczesnego hebblowską koncepcję likwidacji jednej epoki dziejowej na korzyść drugiej. Dwa pierwsze dramaty Krasińskiego łączą w sobie, w sposób analogiczny do późniejszych tragedii Hebbla, dramat historyczny, filozoficzny i społeczny oraz antycypują ich schemat. Jako poeci idei posługują się obaj chętnie stylem koturnowo-patetycznym, a na niektórych ich utworach zaważył też styl starogermańskiej sagi, w szczególności *Eddy*. W ostatniej epoce życia obaj wypierają się heglizmu, co zresztą nie zmienia faktu, iż ich główne dzieła dramatyczne pozostały wyrazem tendencji filozofii Hegla w literaturze ubiegłego stulecia.

Zdzisław Żygulski