Janina Kulczycka-Saloni

Geneza literacka "Faraona"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 40, 93-128

1952

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

GENEZA LITERACKA „FARAONA"

Analiza warsztatu pisarskiego Bolesława Prusa, która była tematem poprzednich rozdziałów mojej pracy [1], wykazała najwyraźniej, że nie zamierzał on bynajmniej pisać powieści historycznej czy archeologicznej. Przeciwnie, jak to trafnie zauważyli i krytycy i czytelnicy współcześni mu, egipskość była tylko maską, tylko stylizacją, poprzez którą przemówiły treści najbardziej współczesne i najbardziej aktualne.

Naturalnie, przyjmując to zasadnicze twierdzenie, nie mam zamiaru szukać „klucza" do powieści rozglądając się po świecie, w którym żył Prus, i wynajdywać pierwowzory jego bohaterów w postaciach, które faktycznie istniały.

Sprawa ta jest znacznie bardziej skomplikowana; należy tu bowiem rozszyfrować znaczenie symbolów powieściowych, czyli znaleźć tę problematykę społeczną czasów prusowskich, która w tych symbolach doszła do głosu.

Aby tej interpretacji „Faraona" dokonać, trzeba odpowiedzieć na dwa pytania: pierwsze, dlaczego tej stylizacji szukał. Do tego będzie potrzebna analiza i ocena sytuacji społecznej, w jakiej u schyłku stulecia znaleźli się ideologowie burżuazji polskiej, pozytywiści warszawscy, stając wobec przeciwieństw i kryzysów okresu przedmonopolistycznego, wobec rozwoju kapitalizmu w Polsce, który zaprzeczył całkowicie ich młodzieńczym marzeniom. Rozważenie tej sytuacji, prześledzenie twórczości końcowej innych pozytywistów da na to pytanie dostateczną odpowiedź.

Drugim z kolei pytaniem jest sprawa, dlaczego właśnie w Egipcie szukał Prus maski dla tego, co chciał powiedzieć. Odpowiedzi na to pytanie szukać należy w dwóch dziedzinach: ówczesnych stosunków politycznych oraz literaturze, która te stosunki wyrażała.

---

[1] Rozprawa stanowi fragment większej całości.

Rozdział niniejszy stanowi wprowadzenie w dziedzinę literatury, próbuje ustalić genezę literacką „Faraona"; drogą do tego ustalenia prowadzącą jest próba prześledzenia dziejów Egiptu jako wątku literackiego i powiązanie tych dziejów z ogólnymi sprawami politycznymi Europy. Próbuje wyjaśnić sprawę, co Prus poprzednikom swoim zawdzięcza, pod jakim względem poszedł wydeptanymi przez nich ścieżkami, zostawia natomiast otwartą do dalszych rozdziałów sprawę, do jakich własnych celów posłużył się gotowymi zdobyczami poprzedników i w jaki sposób te zdobycze wykorzystał.

Aby należycie wprowadzić w zagadnienie „Egipt jako temat literacki" muszę tu poczynić pewne zasadnicze zastrzeżenia. Przede wszystkim samo sformułowanie jest prowizoryczne i czysto robocze. W toku dalszych rozważań postaram się pokazać, jaki jest zakres i celowość mojej roboty, a równocześnie oczywista się stanie trudność posłużenia się tutaj bardziej precyzyjną terminologią historyczno-literacką.

Drugim z kolei zastrzeżeniem jest, że naturalnie zdaję sobie sprawę z niemożności wyczerpania tematu i wszystko, co na temat Egiptu napisano przed przełomową dla mojego zagadnienia wyprawą egipską Napoleona, traktuję tylko jako tło porównawcze dla charakterystyki literatury okresu późniejszego.

Omawiając literaturę tego wcześniejszego okresu ograniczę się także tylko do zajmowania się Egiptem jako motywem literackim, przy czym rozumiem oczywiście, że mógł on wyrażać i wyrażał rozmaitą treść społeczną, że inne było podłoże gospodarczo-społeczne historii o siedmiu mędrcach, inne zaś utopii księdza Terrasson. Rozważanie tej sprawy zaprowadziłoby mnie zbyt daleko i oderwało od zasadniczego tematu.

Przy poszukiwaniach tego typu sięgnąć wypadnie aż do Herodota, który przekazał nam pierwszą informację o Egipcie. On także jako autor siedmiu nowel opartych na tematyce egipskiej wskazał, że Egipt to nie tylko pole ciekawych obserwacji i odkryć dla podróżnika, ale także niewyczerpana kopalnia pomysłów dla romansopisarza. Od tego czasu kraina faraonów ze swymi nieczytelnymi hieroglifami, kryjącymi tajemnice wieków przed oczyma licznych najeźdźców, którzy przeszli przez dolinę Nilu, stała się silną podnietą dla wyobraźni pisarzy zarówno starszych jak nowszych czasów. Ujmując sprawę w grubszych zarysach stwierdzić musimy, że spotkamy ogólnie dwa typy potraktowania. Pierwsze „historyczne", naturalnie używam tu tego wyrazu z uwzględnieniem wszystkich wahań

i przemian znaczeniowych, którym podlegał. To zainteresowanie się Egiptem dotyczyło przede wszystkim dwóch punktów, w których historia kraju faraonów skrzyżowała się z dziejami ludów kulturalnie bliższych Europie średniowiecza i renesansu. Należy tu Egipt biblijny, Egipt, z którego Mojżesz wywiódł lud izraelski, a który wspomniany jest nawet w dekalogu. Drugi to Egipt, znany z historii Rzymu, a więc przede wszystkim z dziejów egipskiej wyprawy Cezara i drugiego triumwiratu. Wystarczy tu przypomnieć „Cezara i Kleopatrę“ Szekspira, podłoże literackie, na którym dramat ten wyrósł, oraz to potomstwo i naśladownictwa, które następnie wywołał.

Oprócz tych dwóch punktów Egipt to „terra ignota“, po której szaleć może bezkarnie wyobraźnia pisarzy, to drugie, ale znacznie rzadziej spotykane Indie, gdzie wszystko zdarzyć się mogło.

Tu przykładem może być przez Juliana Krzyżanowskiego zbadana „Powieść o siedmiu mędrcach“, w których jedna nowela „Vaticinium amici“ oparta jest na tematyce biblijnej. Choć oczywisty jest rodowód biblijny niektórych pomysłgw, nowelę musimy jednak potraktować tylko jako fantazję na tematy egipskie w wersji biblijnej. Pewien młodzieniec, imieniem Aleksander, którego porzucają rodzice, rzucony zostaje w morze. Ratuje się mimo to, dostaje się na dwór króla egipskiego, wyjaśnia mu jak biblijny Józef, co znaczą jego sny, zostaje następnie jego ulubieńcem i kandydatem do tronu i ręki jego córki. Poślubiona przez niego królewna egipska zdradza go jednak i sprowadza na niego trąd. Z nieszczęścia ratuje go ofiara przyjaciela, król karze niewierną żonę i jej kochanka, odebrawszy zaś im broń pojmuje za żonę siostrę wiernego przyjaciela.

Na specjalne omówienie ze względu na udział polski w tej sprawie zasługuje romans Heliodora „Aethiopica“ albo „Teagenes i Chariklea“. Osnowę stanowią dzieje młodej księżniczki egipskiej, którą zaraz po urodzeniu porzuciła jej matka, Persina. Zabrano ją do Delf i tam wychował ją Grek, Kolliokles. Pokochała ona i wzajemnie została pokochana przez pięknego Tessalczyka Teagenesa. Aby usłuchać wyroczni porzucają oni pod przewodnictwem mędrca egipskiego Kalasirisa Delfy i po wielu przygodach zostają wyrzuceni przez burzę na brzeg egipski przy ujściu Nilu. W Egipcie stają się oni naprawdę igraszką losu. Autor pokazuje ich nam w rękach dzikiego plemienia pasterskiego, żyjącego w bagnach Delty Nilowej. Los dzieli kochanków lub zbliża ich do siebie, naraża ich na tysiączne niebezpieczeństwa, z których największe stanowi Arsacea, żona „satrapy“ Egiptu, zakochana namiętnie w Teagenesie. Ale kochankowie szczęśliwie

wychodzą cało z tych wszystkich niebezpieczeństw i przybywają do Etiopii, gdzie panują rodzice Chariklei; przybywają jednak tam jako nieznani nikomu jeńcy i dopiero wtedy, gdy mają być złożeni w ofierze bogu słońca, następuje rozpoznanie, które przynosi szczęśliwe rozwiązanie, jak to się zdarzało w wielu starożytnych utworach literackich, i ratuje bohaterów w ostatniej chwili przed ostateczną zagładą. Teraz akcja może się zakończyć małżeństwem kochanków, którzy we wszystkich tych perypetiach zachowują czystość ciała (co nb. stanowić ma specjalny, trochę „pornograficzny" smaczek romansu) i odzyskują należne sobie stanowisko.

Pozycję tę omówiłam szerzej dlatego, że oryginał Heliodora Stanisław Warszewicki odtworzył w pięknej łacinie. Polski zaś przekład „Historii o Teagenesie i Charyklei" pióra Andrzeja Zacharzewskiego, posługującego się nb. tekstem niemieckim, pojawił się w r. 1588.

Egipt stał się także tematem romansu utopijnego „Sethos" księdza Terrason, który Aleksander Świętochowski, nie wiem na jakiej podstawie, wymienił jako źródło „Faraona". Kompilacyjny charakter tej pracy pozwala przypuszczać, że tej, stosunkowo mało znanej, pozycji Świętochowski sam nie czytał, informację zaś zawdzięczał jakiemuś źródłowemu opracowaniu niemieckiemu, z których obficie czerpał materiał do swej pracy.

Tak po krótce można scharakteryzować „Egipt w literaturze" przed wyprawą Napoleona, która, jak to szerzej w innych rozdziałach mojej pracy omówiłam i jak to powszechnie wiadomo, stanowi moment narodzin egiptologii, nauki o starożytnym Egipcie.

Zainteresowanie francuskiej i angielskiej burżuazji Egiptem jako przyszłą kolonią oraz drogą, prowadzącą na Daleki Wschód, kazało im wysyłać swych uczonych, których już Aleksander Świętochowski nazywał „awangardą podboju", aby prowadzili swoje badania i aby pochwalić się mogli zasługą „kulturalną". Egiptologowie francuscy i angielscy np. gospodarowali w Egipcie najzupełniej swobodnie pod osłoną potęgi militarnej i ekonomicznej metropolii, a później sprzedawali znalezione skarby prawym ich właścicielom. Dokonali oni rzeczywiście wielkich odkryć i bez względu na to, jakimi pobudkami kierowali się ich mocodawcy, nie sposób zlekceważyć ich naukowego dorobku.

Tę rolę uczonych scharakteryzował w swojej pracy „Imperializm jako monopolistyczne stadium kapitalizmu" L. A. Leontiew. Analizując metody podbojów kolonialnych stosowanych szczególnie

przez imperializm przede wszystkim angielski i amerykański, Leontiew pisze: „Doniosłą rolę w zdobywaniu kolonii odegrali podróżnicy i badacze, wśród których niejeden dobrze przysłużył się nauce. Jednak państwa imperialistyczne wyzyskiwały rezultaty ofiarnych badań tych podróżników, by zagarnąć nowoodkryte terytoria w swoje ręce“ (s. 157).

Odkrycia te były przedmiotem powszechnego zainteresowania, były także jednym z motywów, który ściągał do krajów Lewantu liczne rzesze romantycznych turystów.

Pierwszym z nich, który nb. odbył swą pierwszą podróż do Afryki północnej jeszcze przed wyprawą egipską Napoleona, był Jan Potocki. Jest on pierwszym w Polsce archeologiem. I pierwszym, który deptał ziemię przyszłych odkryć. Wrażenia z tej podróży spisał w książce: „Voyage en Turquie et en Egypte fait en 1784“ (Warszawa 1788).

Echa wyraźne zetknięcia się z krajem i kulturą Egiptu znajdziemy w jego powieści „Manuscrit trouvé à Saragossa“ (1804, 1814— w 2 częściach, potem jeszcze 5 wydań). Przekładu polskiego dokonał Edmund Chojecki, nadając romansowi tytuł „Rękopis znaleziony w Saragossie“ (6 t., Lipsk 1847). Powieść w ostatnich czasach spopularyzowana dzięki wznowieniu (Warszawa 1917) ze wstępem Jana Lorentowicza. Szufladkowa budowa romansu niejednokrotnie była omawiana. Przypomnę więc tutaj, że jedna z licznych postaci opowiadających w tym romansie, Żyd-Wieczny Tułacz, opowiada o swoim pochodzeniu i o dziejach rodziny. Sięga pamięcią do czasów Ptolomeusza Filometora i Kleopatry, zna z opowiadań dzieje Cezara i Kleopatry, wyjazd Kleopatry do Rzymu. W opowiadaniu swoim przytacza modlitwę egipską, zaznacza przy tym, że politeizm Egipcjan nie przeszkadzał bynajmniej w niczym ich monoteizmowi. Że było to zgodne z duchem religii egipskiej, świadczą o tym najlepiej słowa Tota: „Jeden ten Bóg jest niewzruszony w odosobnieniu swojej jedności. Nic innego, nawet rozum nie może się z nim połączyć. On jest swoim ojcem, swoim własnym synem i jedynym ojcem Boga. On jest dobrem, jest źródłem wszystkich pojęć i wszystkich pierwiastkowych istot“. Następnie Żyd-Wieczny Tułacz daje obszerny wykład religii egipskiej, zestawia ją z grecką i żydowską. Odwołuje się przy tym do Herodota i jego informacji o Egipcie. Opowiada także, że mędrcy żydowscy i greccy studiowali tajniki wiedzy egipskiej: „Nie byłem jedynym Żydem, który badał teologię egipską, inni także

zasmakowali w niej, zwłaszcza zaś oczarował ich duch enigmatyczny, który panował w całej ich literaturze, a który pochodził zapewne z pisma hieroglificznego i z zasady egipskiej nie przywiązywania się do godła, ale do myśli w niej ukrytej".

Ale Potocki zna Egipt jeszcze sprzed okresu wielkich zdobyczy egiptologicznych i dla niego Egipt znany to czasy Kleopatry, przeszłość zaś dalsza to kraina tajników zamknięta na zawsze tajemniczym pismem hieroglifów.

Następnym naszym podróżnikiem odbywającym po ziemi egipskiej „podróż archeologiczną" był Juliusz Słowacki. Był on pierwszym Polakiem, którego moda romantyczna i związane z nią zainteresowania poprowadziły jako kulturalnego i wykształconego turystę, by błąkał się po tych wszystkich krainach, gdzie praca archeologa, wtedy jeszcze przeważnie zamiłowanego arystokraty, bawiącego się w poszukiwania naukowe, odkrywała tajniki wymarłych ludów i zaginionych cywilizacji. Wędrując po tych odległych szlakach widział Słowacki i w swym pamiętniku poetyckim odtworzył te dwa współistniejące światy: mahometański Wschód i wyrastający spod ziemi świat odległej przeszłości. W swych poezjach, począwszy od powszechnie znanej „Rozmowy z piramidami" aż do fragmentów z okresu mistycznego, opisał widzianą krainę „faraonów", a co więcej, wprowadził w poetycki obieg swoich utworów pojęcia zaczerpnięte z mitologii egipskiej jako równorzędne z pojęciami mitologii greckiej i rzymskiej.

Wystarczy tu jako momenty najważniejsze i najciekawsze przypomnieć jego „listy poetyckie": „Do Teofila Januszewskiego", „Piramidy", „Na szczycie piramid", „Pieśń na Nilu", „List do Aleksandra Hołyńskiego" oraz „Na Nilu", a jasne się stanie, że był on turystą wprowadzonym w ostatnie zdobycze egiptologii, umiejącym snuć refleksje nad wydobywaną z zapomnienia przeszłością. Dla niego pierwszego Egipt i jego kultura stał się dziedziną, z której czerpał materiał swego języka poetyckiego. Znany jest powszechnie ów Egipcjanin, który „w liście aloesu zawija zwiędłe umarłego serce". Wspominając podczas podróży Nilem dramaty Szekspira, określi je w ten sposób:

Płaczesz nad piramidą nieszczęścia w Learze
Z niczego, a zazdrością już szatana bliski
Otello jak bodzące niebo obeliski.

Zaryzykować chyba można twierdzenie, że Słowacki z charakterystyczną dla siebie łatwością wchłonął tę nową dziedzinę termi-

nów, pojęć, obrazów poetyckich. Zużytkował przy tym nie tylko widziany krajobraz, lecz także poznane przedmioty, przyswojone pojęcia. W liście „Do Teofila Januszewskiego“ zapowiada, że w podróży swej spodziewa się zasadniczego kontrastu: ruchliwej współczesności i wielkiego cmentarzyska, przez które przetoczyły się dzieje wielu wieków:

Nim się myślą o wiekach ubiegłych zasępię,
Bawi mnie to, co widzę i słyszę na wstępie:
Dziś ludzi kolorami rozkwiecone klomby —
Jutro ujrzę pomniki — trumny — katakomby —
Wszystko, co pozostało na tym piasku z wieków
Od Egipcjan przez Rzymian podbitych i Greków.

W „Piramidach“ dał pierwszy poetycki opis piramid, sfinksa, co „czarną Kopta twarzą nad piasek wyzierał“, zwiedzenie właściwego grobowca, a następnie wejścia na szczyt piramid. Po latach jeszcze Polacy, których wielu zły czy dobry los zagnał do Egiptu, szukać będą na szczycie piramidy podpisu swego wielkiego poety. On zaś na ich szczycie patrząc „na wieki, leżące jak deszcze po granitowych ścianach, na pożarów łuny, na ogromnych wypadków bijące pioruny“ dostrzegł inny napis, który mu znowu Polskę przypomniał:

A tak myśląc, po głazach obłąkane oko
Padło na jakiś napis — strumień myśli opadł...
Ktoś dwudziesty dziewiąty przypomniał listopad,
Polskim językiem groby Egipcjanów znacząc...
Czytałem smutny — człowiek może pisał płacząc.

W „Pieśni na Nilu“, podkreśla specjalnie silnie obecną nędzę Egiptu kontrastującą z jego minioną wielkością.

„List do Aleksandra H.“ pisany na łódce Nilowej pokaże nam Słowackiego jako wykształconego turystę, zorientowanego zarówno w przeszłości zwiedzanej krainy, jak też w apetytach Francuzów ku niej skierowanych. Podkreśla poeta kontrast między nieruchomością faraonów, liczących czas na długie ery, a nerwowym pośpiechem jego współczesności. Jednak miniona epoka budzi jego podziw i tak opiewa jej chwałę:

Wielkie czasy, gdy w królów zaniesione lochy,
Z królewskich ciał nie mogły uczynić się prochy.
I stała się na ziemi bogów różnodzielność!
I stała się na ziemi trupów nieśmiertelność.
I pod ręką ważących głazy robotników,
Zaczynała się wieczność światowa pomników.

Na ziemi trup odbywał sądzenie Erebu,
Można było królowi zaprzeczyć pogrzebu:
A że znalazł się człowiek tak wielkiej odwagi,
Świadczą w łonach piramid próżne sarkofagi.

Stróżami wielkich tajemnic wydają się poecie hieroglify; napisy hieroglificzne na pomnikach przypominają mu słowa śpiącego, niezrozumiałe dla tego, kto słucha. Bo to, co dotychczas „Franki" zrobili dla odczytania hieroglifów, to dopiero połowa drogi.

Kiedy poeta patrzy na ubogą chatkę fellaha, trudno mu uwierzyć, że tu się urodziła niegdyś Sais, która była matką Aten, i wydaje mu się, że architektura grecka powstała tylko z naśladowania przyrody egipskiej.

Rozmyślając nad swoją dolą samotnego wygnańca porównuje siebie do samotnego egipskiego obelisku, który jest najzupełniej bezużyteczny, bo nie rzuci nawet cienia na strudzonego żebraka. Kończy zaś ciekawym spostrzeżeniem świadczącym, że umiał zobaczyć we właściwym świetle gospodarkę cudzoziemców w Egipcie:

Dziś gorsi i podobni do Mojżesza plagi,
Cudzoziemcy wynoszą z grobów sarkofagi,
Anglik dumny w sterlingi, zmienione na piastry,
Rzuca trupy, trumniane bierze alabastry,
I w Londynie zachwyca zgraję zadziwioną,
Wstawiwszy świecznik w próżne alabastru łono.

W „Podróży na Wschód" mówiąc o Ibrahimie baszy znajduje dla niego takie porównanie:

...Już Ibrahim basza
Jak Nil, co wszystkie wody na świat wyda,
Lub jak waląca się z gór piramida,
Spada na Grecją...

Wspaniałym zaś przetworzeniem motywów egipskich jest wizja Eoliona w I akcie „Samuela Zborowskiego".

Dajcie mi tarcze zwierciadlane,
Dajcie mi złotą mitrę ojca Ramazesa...

Jest więc Słowacki jednym z pierwszych, którzy własnymi oczyma patrzyli na Egipt rozkopywany, badany, odczytywany. Jeden z pierwszych wrażenia swe spisał w listach poetyckich, okazując przy tym niepoślednią znajomość spraw merytorycznych, jak o tym świadczy wzmianka o Strabonie i Manethonie lub też o pracach francus-

kich nad odczytywaniem hieroglifów. „Świat egipski" stał się także wszechstronnie wyzyskiwanym materiałem jego języka poetyckiego.

Okazał tu charakterystyczną dla siebie wrażliwość na nową, atrakcyjną, interesującą sprawę, którą później literatura zajmowała się już dla uświęconego zwyczaju.

Archeologia bowiem w ogóle, a egiptologia w szczególności, stała się w wieku XIX natchnieniem niejednego utworu literackiego. Sprawą charakterystyczną jest, że wiele tych pozycji ostało się na ogół jako trwałe, choć często oficjalna opinia literacka kwestionowała zasadniczo ich wartość literacką. Należy tu przede wszystkim powieść Bulwer Lyttona „Ostatnie dni Pompei". Znana jest powszechnie, ponieważ żyje w najrozmaitszych skrótach i przeróbkach. Wersja filmowa i spowodowane przez nią wydania popularne, „ozdobione" podobiznami wykonawców głównych ról, mogły ostatecznie skompromitować ją w oczach czytelników rozumiejących istotną wartość tego rodzaju „literackich" fabrykatów.

Ale mimo to, jak ją oceniamy teraz, stwierdzić musimy bogaty element dynamiczny, który zainteresował zapewne autora scenariusza, oraz stwierdzić, że skutkiem ogromnej poczytności musiała odegrać dużą rolę w kształtowaniu się powieści historycznej, wyrabiając wrażliwość na pewien typ chwytów artystycznych.

„Ostatnie dni Pompei" wiążą się dość ściśle z „Faraonem" i jego bezpośrednimi poprzednikami. Po pierwsze jest to powieść „wykopaliskowa", natchniona znowu odkopaniem gruzów Pompei spod zalewiska lawy. Autor pisze sam, że wygrzebany w miejscu niespodziewanym szkielet człowieka „natchnął nas wizją rozumiejącej i marzącej duszy zbrodniczego maga Arbacesa z Egiptu" (s. 175)[2]. Drugim zaś momentem łączącym jest fakt, że ów „naczelny" zbrodniarz tego grecko-rzymskiego świata, który pokaże nam Bulwer w swojej powieści, jest magiem egipskim.

Jest on opiekunem dwojga sierot: zakochany w powierzonej jego opiece pięknej Jonie, chce przede wszystkim oddalić rozkochanego i kochanego przez nią Glauka, następnie zaś unieszkodliwić jej brata, który mógłby także stanąć w obronie dziewczyny. Podstępnie zwabiona przez maga do jego domu piękna dziewczyna uratowała się przy pomocy ślepej pieśniarki tylko dzięki temu, że w czasie szamotania się z Arbacesem upadł na niego posąg Izydy. Czytelnik rozumie, że nadchodzi jakaś straszna katastrofa, która może pomieszać wszystkie sprawy i rachuby ludzkie. Sprawy te tymczasem kom-

[2] Cytuję według przekładu L. Belmonta, 1938 r.

plikują się coraz bardziej: podstępny kapłan zamordował brata Jony, a Glauka zaś oskarżył o morderstwo. Glauka skazano więc na straszną walkę z tygrysem, Jona zaś została uwięziona przez Arbacesa.

Sytuację ratuje ślepa pieśniarka, która demaskuje faktycznych sprawców zbrodni. W momencie gdy Arbaces zostaje publicznie oskarżony o popełnienie morderstwa, rozpoczyna się wybuch Wezuwiusza zapowiedziany już kilkakrotnie w toku powieści, m. in. czarownica grająca tu niepoślednią rolę, a mieszkająca u podnóża góry opowiada o tym, że dostrzegła dziwne dymy i opary wydobywające się z jej zbocza. Opis kataklizmu stanowi moment najważniejszy w całej powieści. Autor wyraźnie dążył do tego, aby czytelnik odczuł w silnym stopniu jego potęgę i grozę. W toku całej opowieści wytworzył nastrój wiszącej nad bohaterami katastrofy, tym straszniejszej, że zajęci swymi poziomymi intrygami i knowaniami nie dostrzegają nieszczęścia, które lada chwila zmiecie ich z powierzchni ziemi. Samemu zaś opisowi towarzyszy zniszczenie wszystkiego, co stanowiło intrygę powieści, poświęca autor kilka rozdziałów, przedstawiając zagładę zataczającą coraz szersze kręgi. Naturalnie zgodnie z literacką tradycją wyprowadza z niej szczęśliwie swoich pozytywnych bohaterów, którzy nb. są już wyznawcami Chrystusa. Wychodzą oni żywi i cali ze strasznej katastrofy całego miasta, pozbywają się wszystkich swoich wrogów, mogą więc żyć długo i szczęśliwie.

Arbaces, którego autor uczynił spadkobiercą podstępnej mądrości starożytnego Wschodu, rozporządzającym jego truciznami, czarami itp. uważa się jednocześnie za spadkobiercę starożytnej cywilizacji, spoglądającego z dumą na nowożytnych barbarzyńców. Wychowankom swoim opowiada, że Egipt jest ojcem Aten. Założyciel ich Cekrops był wychodźcą z egipskiej Saidy. Przypuszcza także, że Jona czci w nim dynastię Ramzesów, najdawniejszą dynastię ziemską (sic!).

Gdy napotyka na przeszkody w realizowaniu swoich planów, mówi: „Jakżebym gardził wami, gdybym mniej nienawidził was, Grecy i Rzymianie! Toć z ogniska naszych umiejętności, ukrytego w Egipcie, ukradliście ogień, co żywi wam dusze — wasze kunszta, poezję, naukę. Ale jak to wszystko zeszpetniało w waszych barbarzyńskich rękach! Wy, Grecy, okradliście nas, jak niewolnik, kradnący szczątki pańskiej biesiady. A teraz wy, Rzymianie, naśladowcy naśladowców, potomkowie zgraj zbójców, władacie nad nami" (s. 21)... „Z Egiptu wypłynęła cała umiejętność świata, wyszła stamtąd, nim hordy Romulusa zdobyły doliny Włoch i Rzymianie cofnęli

cywilizację znów do barbarzyństwa, nie pojąwszy myśli religii, z której wzięli tylko czcze obrzędy i pomnożyli swymi przesądami. A czy ty wiesz, jak Egipt, ojciec narodów bez liczby, osiągnął szczyty mądrości? Uczynił to przez głęboką i świętą politykę swoich kapłanów, dawnych natchnionych sług Boga, którym objawiła się najwyższa mądrość, niedostępna dla przeciętnego pojęcia szarych mas“ (s. 31). Arbaces, jak wszyscy jego poprzednicy w literaturze jest wyznawcą monoteizmu, pojętego zresztą jako pewnego typu panteizm, wie bowiem, że „Izys jest niczym, ale wyobraża przyrodzenie, matkę wszechrzeczy, tajemniczą, odwieczną, odgadnioną tylko przez małą liczbę szczęśliwych“ (s. 32). Równocześnie zaś na użytek mas kultywuje i głosi najprymitywniejsze formy politeizmu, ponieważ jest to właśnie taka religia, za pomocą której można utrzymać masy w karbach. Wspomniałam już, że powieść swą traktuje autor jako rekonstrukcję, opartą na odczytaniu zachowanych śladów życia Pompei. Zalane lawą życie to stężało i zakonserwowało się w swoich formach, badacz więc czy poszukiwacz miał wdzięczne zadanie odczytania dawnych dziejów z tych utrwalonych śladów. I tak np. znaleziono odciśnięte w piasku popiersie młodej kobiety... „której nadaliśmy imię Julii. Znaleziony za świątynią na ulicy kościotrup, obarczony mnóstwem monet i tajemniczych ozdób bogini egipskiej, podyktował nam losy chciwego Kalenusa“ (s. 175).

Bulwer Lytton był pisarzem w Polsce znanym, mamy liczne przekłady jego powieści. Wystarczy tu przypomnieć, że jeszcze w r. 1899 ukazała się jako dodatek bezpłatny do „Gazety Polskiej“, a w r. 1894 Marian Gawalewicz przerabiał ją do użytku młodzieży. Cieszył się w Polsce także dobrą sławą. Pozytywną jego charakterystykę przynosi „Encyklopedia Powszechna“ Orgelbranda z r. 1860. Dwa ciekawe artykuły ogłoszono w roku jego śmierci. Adolf Pawiński („Tyg. Ilustr.“ 1873, t. II) określa drogę Bulwera jako triumfalną drogę twórcy powieści historycznej, informuje, że dzieło jego znamy w doskonałym polskim przekładzie, następnie zaś charakteryzuje samą powieść. Fabuła jej może „niezupełnie jest w zgodzie z ówczesnym duchem czasu“, ale doskonałość osiągnął Bulwer w opisach umarłej cywilizacji. „Co za czarujący opis orszaku pogrzebowego, jakie bogactwo szczegółów, a przy tym dodać należy, że cały koloryt obrazu zachowany jest wiernie aż do niedostrzeżonych gołym okiem drobiazgów. Zdolność odtwarzająca autora poukładała w mozaikę najzgodniejszą z prawdą te wszystkie pojedyńcze części, które w muzeach włoskich zbadał Bulwer do samego gruntu“.

Tamże Marrené Morzkowska w „Studiach z literatury zagranicznej" pisze o „Ostatnich dniach Pompei": „Autor odkrył przed nami świat zasypany popiołem i lawą wulkanu. Świat ten pod czarodziejskim piórem jego powstaje z prochu i ukazuje się wyobraźni czytelnika w pierwotnym swym pięknie. Nigdy archeologia nie wydała wdzięczniejszego owocu i nie przybrała się w tak potężną formę".

Tę cechę powieści podkreśla także recenzent „Niwy", polecający przeróbkę Gawalewicza dla młodzieży. Uważa on za zdobycz istotną, że młodzież pozna pozycję światowej sławy, tłumaczoną na wszystkie języki, ponieważ poza przyjemnością dostarcza ona także znajomości historii i literatury (sic!) starożytnej.

Trochę nieuzasadnione może wydać się omawianie na tym miejscu powieści L. Wallace'a „Ben Hur", ale choć ani poświęcona Egiptowi ani nie oparta na egiptologii reprezentuje ona ten sam typ powieści. Bohaterem jej jest Żyd, książę Hur, skazany na dożywotnią pracę na galerach za mimowolne strącenie kamienia na wjeżdżającego pretora. Ale uratował on w czasie bitwy morskiej życie Rzymianinowi, który adoptował go i zapisał mu majątek, wraca więc Ben Hur do ojczystej Galilei uciskanej przez Rzymian jako bogaty i potężny człowiek, marzący o zemście na wrogach. Akcja toczy się po niesłychanie skomplikowanych i trudnych perypetiach, w których ogromną rolę odgrywa zemsta osobista, chciwość, knowania Rzymian przeciwko tym Żydom, których majątek mogą zagrabić. Judea jest w tym okresie miejscem niepokoju i zamieszek, obok wyzwoleńczego ruchu narodowego zjawia się Jezus, głoszący, że królestwo jego nie jest z tego świata. Męczeństwo na Golgocie połączone jest z kataklizmem przyrody (ciemność, która zapanowała w dzień, przerażenie tłumów lękających się gniewu bożego), ale katastrofa nie przeszkadza zupełnie głównemu hobaterowi Benowi i jego ukochanej Esterze żyć w najdoskonalszym i najpełniejszym szczęściu.

Całkowicie świadomym wykorzystaniem zdobyczy egiptologii jest powieść Teofila Gautier „Le roman de la momie".

Powieść swą uważa Gautier za wspólne dzieło dwóch ludzi, swego przyjaciela, uczonego egiptologa Ernesta Feydeau, który mu udostępnił swoje zdobycze wiedzy o Egipcie oraz jego, powieściopisarza-artysty, który te wiadomości przyodział w kształt artystyczny. Powieść składa się wyraźnie z dwóch części: pierwsza z nich przedstawia poszukiwania prowadzone w Dolinie Królów przez młodego lorda Evendale oraz jego przyjaciela i nauczyciela, archeologa niemieckiego dr Rumphiusa. Powieść Gautiera rzuca ciekawe

światło na zainteresowanie archeologią jako pewnego rodzaju formą przygody, rozszerzającej równocześnie zakres wiedzy i zakres doznań współczesnego człowieka, duszącego się w ciasnych ramach swojej cywilizacji. Trochę szczęścia i dużo pieniędzy, które mogą zapłacić Grekowi trudniącemu się przewodnictwem po Dolinie Królów, naprowadza naszych bohaterów do grobu, w którym spoczywa mumia przepięknej kobiety. Z malowideł i rękopisów, znalezionych w grobie kobiety dwaj przyjaciele odczytują niezwykłe zupełnie dzieje córki arcykapłana, którą pokochał faraon. Wydarł ją podstępnie Żydowi, którego ona znów kochała i który przyjął ją do swojej chaty, mimo że przy ognisku jego siedziała już inna kobieta mająca wszelkie prawa małżonki. Porwawszy ją faraon potrafił wzbudzić w niej uczucie miłości i szacunku, a także przejąć ją zainteresowaniem dla tych spraw państwowych, którymi żył. Dość sztucznie z tą bogatą historią miłosną jest powiązana opowieść o cudach, które czynił Mojżesz i jego prorocy, aby przestrzec i przestraszyć faraona, i wreszcie o ucieczce wybranego ludu z Egiptu i strasznej śmierci faraona w falach morza. Piękna królowa po śmierci męża panowała na tronie egipskim, ale nieznane są dalsze jej losy. Mamy więc tu ciekawe połączenie szczegółów archeologicznych z tradycją biblijną. Ostatni rozdział nawraca do dziejów odkrywców starożytnego grobu; lord, który tyle pracy i czasu poświęcił na odczytanie dziejów mumii stał się człowiekiem owianym smutkiem i atmosferą grobów. Nigdy serce jego nie zabiło żywszym uczuciem dla żadnej kobiety, ponieważ wszystkie jego myśli pochłonęła piękna Tahoser.

W powieści tej, bardzo nierównej i niejednolitej, widzimy przede wszystkim pewien brak oswojenia się z materiałem obcym i bezpośrednio autorowi nieznanym. Stąd najbardziej sugestywnie i plastycznie wypadły rozdziały, w których Gautier nie musiał zanadto liczyć się z realiami egiptologii: a więc pierwsze oraz te, w których przedstawia swoją bohaterkę na tle sielskiego życia żydowskich pasterzy, natomiast te wszystkie, które wymagały znajomości i wyzyskania realiów, jak np. wszystkie sceny w pałacu faraona mają charakter czegoś bardzo wypracowanego i sztucznego. Zainteresowanie Gautiera skierowane wyłącznie ku temu, jak kochali ludzie owych prymitywnych i odległych czasów, tu stworzyło wachlarz bogaty: żydowski pasterz rozkochany w Rachel, równocześnie litujący się nad cierpieniami miłosnymi biednej Egipcjanki, namiętna miłość farao-

na, która niezaspokojona popycha go do najdzikszych okrucieństw. Sceny miłosne rzeczywiście bardzo piękne, choćby np. para miłosna na tle rozlewisk Nilu czy porwanie Tahoser przez faraona.

Powieści tej jednak, przy całym kunszcie i wysokiej klasie powieściopisarskiej Gautiera, brak jednolitości, sharmonizowania i stopienia różnorodnych elementów w całość. Jest to właściwie nie powieść, ale szereg luźnych scen, które natchnęły żywe w owym czasie zainteresowanie odkryciami archeologicznymi.

Z kolei zająć się wypada pisarzem dla powieści archeologicznych specjalnie reprezentatywnym, którego twórczość czyni ten rodzaj powieści bardzo w Europie modnym, stanowi zaś nie tylko szczyt, ale także kres tego rodzaju. Przedstawia ona ten szczególny przypadek, kiedy jeden i ten sam człowiek rozporządzał, jeśli nie talentem, to przynajmniej techniką powieściopisarza, oraz ogromną, rzetelną wiedzą archeologa. Georg Ebers (1837—1898) znany jako wybitny egiptolog, autor wielu prac źródłowych, odkrywca papirusu medycznego, zwanego papirusem Ebersa, zasłynął przede wszystkim jako autor powieści, którą nazywano powieścią „archeologiczną" bądź „powieścią profesorską". Pod tym tytułem „Der Professorenroman" poświęcił mu studium Otto Kraus (1884).

Najbardziej znane z powieści „historycznych" Ebersa interesujących nas tutaj są poświęcone Egiptowi, bo Ebers nie tylko świat egipski odtwarzał w swoich powieściach, są to: „Eine ägyptysche Königstocher" — 1864, (polski przekład, Warszawa 1877, oraz Lwów „Biblioteka powieści, pamiętników i podróży", tłum. Paulina Wilkońska). „Uarda" — 1877, „Die Schwestern" — 1879, („Siostry" — 1880), „Serapis" — 1885 (pol. przekł. tłum. Władysław Kornel Zieliński, Lwów, 1887, „Biblioteka pamiętników i podróży"). „Die Nilbraut" — 1887, „Kleopatra" — 1894.

Poza tym czasopisma drukują jego drobniejsze opowiadania.

Zainteresowanie krytyki twórczością Ebersa jest na ogół duże. I tak np. J. Trz. („Nowiny" 1880) podkreśla jako fakt ciekawy i godny uwagi, że znany i szanowany uczony przedzierzgnął się nagle w powieściopisarza, którego dzieła „są nie tylko czytane ale i kupowane". „Córka króla egipskiego" miała 3 wydania, „Uarda" — 7. Przeciwnicy Ebersa twierdzą, że tzw. powieść cywilizacyjna „Kulturroman" krępuje uczonego albo poetę. „Uarda" była ciekawym przykładem tego zjawiska, ale następne pokazały, że Ebers potrafi się uwolnić od gniotącego wpływu erudycji. Recenzję swą kończy

autor smutnym stwierdzeniem: „U nas starożytne dzieje, a więc i snute na ich kanwie utwory nie budzą takiej uwagi, jak w Niemczech, gdzie wyższa oświata i bogata literatura dawno już społeczeństwo do podobnych przedmiotów przygotowały“.

Inne, krytyczne bardziej oświetlenie przynosi artykuł Maxa Kocha („Ateneum“ 1891, t. I) „Nowe prądy w literaturze niemieckiej“, który zaczyna od stwierdzenia, że jak ongiś parlament frankfurcki w r. 1848 był zgromadzeniem profesorów, tak obecnie literatura niemiecka opanowana jest przez profesorów; i jedno i drugie dało ujemne tylko wyniki. Ebersowi oddawano zrazu przesadną cześć, potem zaś zbyt krytycznie oceniać zaczęto jego dzieło. Autor próbuje znaleźć drogę pośrednią sprawiedliwej oceny. Stwierdza, że romansopisarz Ebers winien swe powodzenie badaczowi dziejów kultury egipskiej. „...Główna siła przyciągająca jego dzieł spoczywa w wyrazistym przedstawieniu życia staroegipskiego, opartym na najgruntowniejszym badaniu naukowym. Przed ukazaniem się jego romansów publiczność nie miała wcale sposobności zapoznania się z tajemniczą i dlatego podwójnie ponętną przeszłością kraju, o którym wiele wspominano, wielokrotnie się spierając... Główna siła Ebersa polega na interesie rzeczowym, który atoli dopisuje tylko przy pierwszym czytaniu i bardzo szybko się starzeje... egipskie romanse Ebersa (a tylko te, powtarzam jeszcze raz, wchodzą w rachubę) stają się przestarzałymi, skoro tylko zostanie zaspokojony interes starożytniczy“. W ogóle autor stwierdza, że podobnie jak dramaturdzy francuscy czerpali tematy swoich dramatów ze świata antycznego, tak teraz nastąpiła epoka szczególnego rozkwitu romansu egipskiego, rzymskiego i staroniemieckiego.

Ale wcześniej o Ebersie piszący Piotr Chmielowski informuje, że jego „Uarda“ wywarła ogromne wrażenie na Orzeszkowej, która pod jej wpływem zabrała się do studiów nad starożytnością i napisała „Mirtalę“ oraz „Czciciela potęgi“.

Z wymienionych powieści Ebersa omówię trzy najbardziej chronologicznie i tematycznie do „Faraona“ zbliżone.

Pierwsza z nich to właśnie owa najsłynniejsza „Uarda“. Akcja tej powieści jest tak skomplikowana i pogmatwana, tyle w nią wchodzi rozmaitych osób, wprowadzających coraz to nowe wątki, że przypomina najbardziej typowe powieści kryminalne. Stąd też w streszczeniu będę się ograniczać do motywów decydujących o przebiegu akcji głównej, zasadniczej, podkreślając przez obszerniejsze omówienie tylko te, do których analogiczne znajdujemy w „Faraonie“.

Przy tym liczę na to, że czytelnik mojego artykułu tak już dobrze zna „Faraona" tylekroć analizowanego i cytowanego w tak długich wyjątkach, że nie będę już specjalnie odwoływać się do tekstu Prusa przez przytoczenia i dokładniejsze wykazywanie.

Akcja powieści Ebersa toczy się w czasach Ramzesa II, tego właśnie potężnego i wspaniałego władcy, którego z taką czcią i zazdrością wspomina bohater Prusa. Rzecz dzieje się w czasie nieobecności faraona, podczas walk w Azji, kiedy to kapłani zazdrośni o wzrost jego potęgi i niespokojni o własne swe wpływy organizują zamach na życie władcy, wyzyskując do swego niecnego działania wszystkie żywioły, które mogłyby być niechętne Ramzesowi.

Akcja rozpoczyna się w sposób bardzo charakterystyczny dla epoki Ebersa i jej sposobów zaciekawienia czytelnika. Do świątyni Seta, słynnej ze swych znakomitych lekarzy przybywa wódz faraona Paaker żądając pomocy lekarskiej dla córki paraszyty, którą przejechała królewna Bent-Anat, córka Ramzesa, podczas wyścigów lekkomyślnie urządzonych w ciasnym wąwozie górskim. Zarówno Paaker jak i kapłani dziwią się, że królewna zainteresowała się córką paraszyty, tym bardziej, że wchodząc do jego chaty popełniła grzech zetknięcia się z ludźmi i rzeczami nieczystymi, więc będzie musiała spełnić pokutę i błagać kapłanów o oczyszczenie. Arcykapłan zaś oburza się szczególnie zwracając uwagę na złośliwe lekceważenie przepisów religijnych przez córkę Ramzesa. Jedynie poeta świątyni, pochodzący z nizin społecznych, kapłan Pentuar, ceniony za swą wiedzę, dar poetycki i skromność, wzruszony jest postępowaniem królewny, w którym widzi niezwykłe w Egipcie współczucie ku cierpiącym ludziom niższych warstw. Mimo wszystko oburzony arcykapłan nakazuje jednak dokonać obrzędu oczyszczenia królewny oraz wysłać lekarza do poranionej dziewczyny. Pentuar zwraca się do swego przyjaciela Nebsechta, lekarza, który dokonuje właśnie niedozwolonej sekcji zwłok zwierzęcych, aby wykryć mechanizm organizmu żyjącego i racjonalną, naukową medycynę przeciwstawić praktykom znachorskim. Pentuar znalazłszy się z Nebsechtem w chacie paraszyty broni królewny przed zasłużonym gniewem starca, któremu omal nie zabiła córki. Królewna wydaje się kapłanowi wcieleniem wszelkich zalet kobiecych, wzajemnie zaś jest zachwycona taktem i dobrocią cichego kapłana.

Tymczasem zawiązana zostaje intryga polityczna: Paaker poznaje w towarzyszce królewny swoją dawną narzeczoną Nefret, która z rozkazu Ramzesa poślubiła woźnicę faraona, Menę. Paaker dyszący zemstą przysięga Nefret, że zgubi i jej męża, i Ramzesa.

Kapłani naturalnie skorzystali z obrzędu oczyszczenia, aby upokorzyć córkę dumnego władcy, by dać jej odczuć swoją wszechwładną potęgę. Zawiązują oni spisek przeciw Ramzesowi, wciągając do niego jego brata, Ani, który ma zostać faraonem i mężem królewny, pragnącego zemsty Paakera, oraz matkę Nefret, Katuti, która podczas nieobecności zięcia roztrwoniła jego majątek i teraz bynajmniej nie pragnie jego powrotu.

W międzyczasie kapłani skazali na wygnanie Pentuara, oskarżając go o miłosny stosunek z królewną. Uczniowie Pentuara ze szkoły kapłańskiej zareagowali na jego wygnanie buntem, któremu przewodniczył syn Ramzesa, królewicz Rameri. Dzieci faraona buntują się przeciwko religii i władzy kapłanów: stają się dla nich doskonałym przedmiotem i okazją walki z władcą.

Sprawy tymczasem gmatwają się coraz bardziej: pielęgnujący córkę paraszyty lekarz Nebsecht pokochał piękną Uardę, długie zaś przebywanie w chacie paraszyty wzbudziło w nim znowu marzenie o sekcji serca ludzkiego. Uardę zaś kocha także potworny karzeł Nenni, który marzy o tym, aby zemścić się na swoim panu, woźnicy królewskim Menie. Mamy więc obecnie kilkanaście osób, z których każda wnosi do powieści swoje sprawy i cele i każda prowadzi działanie na własną rękę. Wymienione wyżej postaci trzeba uzupełnić jeszcze potworną czarownicą Hecht, którą karzeł Nenni uważa za swoją matkę i u której często szuka rady, znosząc jej w zamian tajemnice osób biorących udział w akcji. W ten sposób zasadnicza akcja polityczna: walka kapłanów z potęgą faraona została skomplikowana przez kilkanaście wątków „prywatnych“.

Pentuar dzielnie znosi niełaskę przełożonych, odważa się nawet wystąpić w obronie biednej kobiety, która nie ma czym zapłacić za wejście do świątyni. Przypadkowo zupełnie spotyka królewnę, która szuka w świątyni spowiedzi i oczyszczenia: wina Pentuara i królewny wydaje się niewątpliwa. Pentuarowi grozi za to ciężka kara. Spisek przeciwko Ramzesowi konkretyzuje się: królewna rozkochana rzeczywiście w Pentuarze odrzuciła oświadczyny stryja i zabrała do swego domu Nefret, którą matka i Paaker szantażowali rzekomą zdradą męża.

Nebsecht zaś dokonał swego zamiaru, zyskał zaufanie paraszyty, który opowiedział mu o wysokim, cudzoziemskim pochodzeniu Uardy i na dowód, że mówi prawdę pokazał mu przechowywany w rodzinie klejnot, a równocześnie pozwolił mu zabrać serce z piersi pisarza, na miejsce zaś ludzkiego włożył przygotowane za wczasu serce baranie. Ale świętokradztwo wykryło się wkrótce: kapłani, którzy znaleźli w piersi ludzkiej baranie serce, ogłosili to jako cud i dowód specjalnej łaski bożej i zarządzili specjalne nabożeństwa, stary paraszyta zaś o mało nie oszalał z przerażenia, że stał się przyczyną takiego świętokradztwa. Kapłani, którzy chcą skorzystać z okazji cudu baraniego serca, aby urządzić wspaniałe nabożeństwo i poznać nastroje panujące wśród ludu, postanawiają przebaczyć Pentuarowi, ponieważ potrzebny jest im jego dar krasomówczy, Pentuar zaś, znając dzieje tego „cudu" odmawia stanowczo swego udziału w tym szalbierstwie.

Tymczasem nadchodzi uroczyście obchodzone święto zmarłych: kapłani dla dalszego upokorzenia odmawiają dzieciom faraona prawa udziału w nim. Oboje jednak w przebraniu udają się na grób matki, przy czym dochodzi do zatargu królewicza z Paakerem, a następnie do wybuchu przy chacie paraszyty, który zostaje zamordowany jako świętokradca, ponieważ ogłosił historię baraniego serca.

Sprawy teraz zaczynają się toczyć bardzo szybko: dowiadujemy się, że Paaker jest synem ogrodnika, zaś rzekomy syn ogrodnika, kapłan Pentuar jest synem Paakera (ojca) zamienionym przez zemstę przez czarownicę Hecht. Czcigodna matka Paakera na próżno próbuje wstrzymać syna od udziału w spisku, próbuje wyzyskać wpływ arcykapłana, nie wiedząc, że dostojnik także do niego należy. Tymczasem królewna Nefret i Rameri udają się do świątyni Hatory, aby szukać tam oczyszczenia i przebaczenia grzechów. Równocześnie dowiadują się o formalnym spisku przeciw faraonowi, nie czując się więc pewni w Egipcie, udają się wszyscy troje do Etiopii. W drodze udaje się im uwolnić Pentuara, który maszerował w oddziale skazanych na śmierć i Nebsechta. Wszystkie zamachy kapłanów na dzieci faraona nie udają się. Uwolniony Pentuar jedzie do Syrii, bo dowiaduje się, że Paaker udał się tam, aby przygotować zamach na Ramzesa.

Dzięki przytomności umysłu Pentuar uratował Ramzesa w bitwie z Chetytami, kiedy to stanął jako woźnica na opuszczonym przez Menę miejscu. Wydał się wtedy władcy Amonem, który przybrał postać zmarłego wodza Paakera.

Gdy nadzieje zamordowania Ramzesa w Syrii zawiodły, Ani przygotowuje wspaniały pałac, który ma być podpalony, aby zginął w nim faraon i jego dzieci. Ale jak to się dzieje zwykle w romansach tego typu, faraon został uratowany przez Uardę, natomiast w gruzach płonącego gmachu zginęli spiskowcy. Powieść kończy się więc pomyślnie: Pentuar zaślubił królewnę i został znakomitym kapłanem i urzędnikiem, królewicz zaś Uardę, która okazała się królewną z dalekiego kraju Danaów.

Streściłam tę powieść bynajmniej nie dlatego, bym widziała jakiś bezpośredni jej wpływ na „Faraona“. Przeciwnie, uważam, że Prusowi stałaby się krzywda, gdyby jego utwór zestawić z powieścią Ebersa, który był może znakomitym egiptologiem, ale w transponowaniu swojego naukowego zainteresowania Egiptem i jego zdobyczy w płaszczyznę fikcji powieściowej szedł wcale nie za najlepszymi wzorami. Komplikował niepotrzebnie akcję swojej powieści, wprowadzając dziesięciu bohaterów wrogich Ramzesowi tam, gdzie wystarczyłby jeden. Nie wiem, jakby ocenił prawdopodobieństwo historyczne „Uardy“ egiptolog. Krytyk literacki natomiast widzi w niej jakiś romans kryminalny (nawet policji egipskiej tam nie brakuje, aby w końcu ukarać sprawców zamachu), pełen chwytów i pomysłów pozbieranych z najrozmaitszych dziedzin literatury, nieraz bardzo starych i zużytych, jak np. pomysł zamienienia niemowląt, czarownicy, która szkodzi, złośliwego karła itp. ubrany najzupełniej przypadkowo (nie z punktu widzenia autora, lecz z punktu widzenia tematu) w szatę egiptologiczną. Roi się w nim od nieprawdopodobieństw psychologicznych i sytuacyjnych, tak samo jak życie i stosunki obyczajowe starożytnego Egiptu kształtowały się niewątpliwie pod bezpośrednim i bezkrytycznie przyjętym natchnieniem mieszczańskich Niemiec. Np. idealna królewna Bent-Anat, która podczas wyprawy ojca nie bawi się i nie stroi jak lekkomyślna Katuti, lecz służy ojczyźnie przez rozganizowanie szycia bielizny, robienia bandaży i suszenia zół dla rannych żołnierzy.

Tym niemniej są jednak w „Uardzie“ pewne pomysły, które odnajdujemy w „Faraonie“, a więc walka kapłanów z faraonem o władzę polityczną, imię i rola Pentuara. Z drobniejszych i mniej ważnych przytoczę jeszcze to, że kapłani są przeciwni infiltracji cudzoziemców do Egiptu (s. 31), podczas gdy faraon chętnie się nimi otacza. Faraon chce przekopać kanał łączący Morze Śródziemne z Arabskim, podczas gdy kapłani protestują, obawiając się rzekomo zalania Egiptu przez morze. Kapłani przepowiadają Ramzesowi II, że stanie się

on nieszczęściem Egiptu, ponieważ nie szanuje nauki i uczonych i przykładem swoim pociąga pospólstwo. Kapłani uznają politeizm tylko jako religię dla tłumu, dostępną i odpowiadającą jego umysłowemu rozwojowi. Tajemnice religijne i obrzędy są dla nich jedynie sposobem opanowania ciemnego i przesądnego tłumu. Sami wierzą w jedynego boga. Powieść zawiera także bardzo szczegółowy opis obrzędów i czynności związanych z przygotowaniem mumii, z przytoczeniem śpiewów i hymnów kapłańskich oraz regulowanego przez rytuał zachowania się rodziny zmarłego podczas tych uroczystości.

Zauważymy u Ebersa także pewne sporadyczne próby stylizowania języka bohaterów: tak np. kapłan Ameni przestrzega kolegium kapłańskie, że Pentuara należy trzymać krótko, bowiem jest on „jak woda w Nilu, która może przerwać tamę i stać się szkodliwa" (s. 228).

Następna powieść Ebersa pt. „Córka faraona" odznacza się równie skomplikowaną i poplątaną akcją, co „Uarda", odnosi się ona jednak do czasów znacznie późniejszych, mianowicie do podboju Egiptu przez Kambyzesa. I tutaj znajdziemy motywy analogiczne, a nawet niektóre jeszcze bardziej przypominają naszego „Faraona". Rzecz dzieje się za panowania Amazysa, który toczy zaciętą walkę z kapłanami o władzę polityczną nad Egiptem, przy tym na ogół z sympatią odnosi się do cudzoziemców, szczególnie zaś do Greków. Napływają oni obficie do Egiptu, tworząc tu liczne kolonie. Natomiast syn Amazysa, Psametyk, jest zwolennikiem kapłanów, łączy się nawet z nimi przeciw ojcu, którego nienawidzi i którego chciałby obalić. Tak samo jak kapłani nienawidzi cudzoziemców uważając ich za czynnik szkodliwy i wrogi, naruszający jedność etniczną i religijną Egiptu. Ciekawszym motywem i bardziej nowym jest pomysł podobieństwa jednego z dworzan do brata Kambyzesa, królewicza Bartii. Kambyzes poślubił córkę Amazysa, którą kapłani uczą religii i języka, przygotowując ją w ten sposób do stanowiska królowej perskiej. Jednak jej niezależność i samodzielność na tle uległości przywykłych do życia haremowego kobiet perskich razi tak, że budzi powszechną niechęć, powstaje przeciwko niej intryga polegająca na tym, żeby wzbudzić zazdrość nieopanowanego i dzikiego Kambyzesa: Kambyzes skazuje narzeczoną i brata na śmierć. Tymczasem jeden z przyjaciół królewicza pochwycił nici intrygi i dowiódł, że w ogrodzie królewskim był nie Bartia, lecz Gamota, któremu zależało na tym, by wszyscy go widzieli. Niewinni zostają zrehabilitowani, mimo to córka faraona obrażona i znieważona podejrzeniem popełni-

ła samobójstwo. Gamota jednak nie został schwytany ani unieszkodliwiony; zjawi się on w powieści jeszcze jeden raz, kiedy to po śmierci Kambyzesa, który w przystępie szaleństwa kazał zamordować brata, wystąpi jako pretendent do tronu, wyzyskując swoje podobieństwo do królewicza i opowiadając o jego cudownym ocaleniu.

Znowu kapłani występują tu jako potężna, zorganizowana grupa, mająca doskonale zorganizowany wywiad i oddanych pomocników. „To plaga mego życia — odparł Amazys — bez ich wiedzy nie mogę kroku uczynić, ręką ruszyć, szpiegują mnie wszędzie" (s. 40). Oni to spętali władcę szczegółowym rytuałem religijnym, wstawał on o świcie, odprawiał modły, słuchał czytania świętych ksiąg, podczas gdy kapłani dzierżyli w swym ręku faktyczną władzę. Jeden z kapłanów, podobnie jak Herhor Pentuera, ma młodego pomocnika, którego obowiązkiem jest słuchać i pamiętać wszystko, co się dzieje ważnego. Nienawiść między ojcem a synem rozwija się na tle zazdrości: lud kocha Amazysa, chociaż jest uzurpatorem, nie lubi natomiast Psametyka jako oddanego kapłanom. Oni jednak doprowadzają do pojednania ojca i syna w momencie odjazdu królewny do Persji: „Zazdrośnie przysłuchiwał się tym wołaniom Psametyk. Obecny tej scenie arcykapłan ujął królewicza za rękę i do ojca przyprowadziwszy, dłonie ich złączył. Drgnęło dobre serce króla, przebaczył krnąbrnemu synowi i przycisnął go również do serca". (s. 98).

W tej powieści istnieje także silne stronnictwo „faraońskie", które marzy o wskrzeszeniu dawnej potęgi królów i tu także otwarte mówienie o politycznej potędze kapłanów i upadku faraona uchodzi jeszcze za zdradę stanu.

Egipt, przedstawiony w „Córce faraona", to Egipt chylący się do upadku, w znacznym stopniu shellenizowany; Greków jednak traktuje Ebers jako godnych spadkobierców starej kultury egipskiej. Oni to kontynuują prace Egipcjan nad astronomią i geometrią i rysują pierwszą mapę ziemi wyrytą na miedzianej tablicy. Oni także są przedmiotem rozmowy między umierającym Amazysem a jego synem (samej rozmowy, choć mamy ją w „Faraonie" w dwóch wersjach: rozmowa Ramzesa z ojcem przed wyjazdem do Dolnego Egiptu, oraz rady dawane przez umierającego synowi, które powtórzył mu Tutmozis, nie uważam za dowód podobieństwa ani wpływu. Taka sytuacja powieściowa ma zbyt silne uzasadnienie życiowe, aby jej genezy szukać we wpływach literackich) — umierający faraon wskazuje synowi Greków jako naturalnych sprzymierzeńców przeciwko Persom.

Opisy życia egipskiego stanowią w tej powieści także poważny przedmiot zainteresowania autora: tutaj tylko mamy opowiedziany przez Dariusza, zachwyconego zresztą widowiskiem, opis misterium egipskiego przedstawiającego zamordowanie Ozyrysa przez Tyfona, a następnie odnalezienie zwłok ojca przez Horusa i zwycięstwo Horusa nad Tyfonem.

Jeszcze późniejsze czasy, bo czasy Kleopatry, przedstawia powieść „Siostry" — znowu będziemy tu mieli okropną plątaninę wątków politycznych, które zresztą mają kilku aktorów i kilku bohaterów, dążących każdy do swojego celu, wątków miłosnych, sensacyjno-kryminalnych. Znowu mamy do czynienia z zatargiem kapłanów z dworem królewskim, tym jednak razem racja jest po stronie kapłanów, którzy występują jako rzecznicy prawa i sprawiedliwości przeciwko rozpuście i zepsuciu dworu królewskiego.

Znowu kapłani występują tu jako głosiciele politeizmu, posługujący się przy jego szerzeniu najrozmaitszymi sztuczkami i kunsztownymi sposobami, ale gdy jeden z bohaterów zwraca im uwagę na to, że posługują się oszukaństwami: „My nie oszukujemy — przerwał surowo arcykapłan — tylko pod kształtami widzialnymi przedstawiamy przystępnie ograniczonemu umysłowi ludzkiemu niezbadane bóstwa tajemnice" (s. 32). Kapłani także dokonali nie jednego odkrycia naukowego, oni np. rozumieją siłę pary i przepowiadają, że kiedyś będzie dokonywać wielkich prac: „O, ta para ta para, czy wiesz, że ona silniejsza niż konie i niż cały zastęp olbrzymów?" (s. 145). Znajdujemy także podobne sytuacje, tak np. Ptolomeusz Filometor zdaje sobie sprawę, że władza jego staje się coraz bardziej ograniczona bądź to przez wpływy kapłanów bądź przez uprawnienia posła rzymskiego: „Być królem, człowiekiem, który dziesięciu innym sprosta i musieć patrzeć na to wszystko, wzruszając ramionami jak chłop, którego zboże moja jazda tratuje" (s. 124).

Znowu tak samo Ebers stara się o wytworzenie kolorytu historycznego poprzez przytoczenie znanej bajki egipskiej o dwu braciach, a następnie przez stylizowanie języka swoich bohaterów: „zdaje mi się, jakby największa z piramid z serca mi spadła" (s. 270) powiada jeden z jego bohaterów.

Obszerne omówienie powieści Ebersa, które w tej chwili wydać się mogą nieczytelnymi romansidłami, a współcześnie podobały się nawet tęgim pisarzom, pozwoli nam zorientować się w tym, co Prus zawdzięczał temu egiptologowi, który jako powieściopisarz służył popularyzowaniu wybranej przez siebie gałęzi wiedzy. Przede

wszystkim najwięcej mógł się od niego nauczyć w sensie wiadomości rzeczowych o tym odległym i obcym sobie świecie. Niewątpliwie więc powtórzył w swej powieści za Ebersem motyw walki faraonów z kapłanami o władzę polityczną jako dynamicznego i dramatycznego wątku dziejów Egiptu. Wiadomość tę mógł zaczerpnąć także skądinąd, z naukowych prac egiptologicznych, chociażby od takiego Maspera, który jednym zdaniem załatwia tę sprawę, aktualną w chwili zmierzchu potęgi Egiptu. Ale Ebers pokazał mu ten moment w konkretnym opracowaniu powieściowym i to w dodatku w kilku wersjach w zastosowaniu do różnych epok państwa staroegipskiego. Wprowadził tutaj cały arsenał środków czysto religijnych, którymi kapłani mogli zwalczać faraonów wyzyskując przeciwko nim religijny fanatyzm tłumów, broniących czystości religii. Kapłanów pokazał także jako naturalnych protektorów tych, którzy byli niezadowoleni z władzy faraona i naturalnych wrogów tych, na których się opierał. Równocześnie Ebers pokazał Prusowi odległą i znaną z wykopalisk starożytność, która stanowi niezmiernie wdzięczne pole dla fantazji powieściopisarza. Tylko nieliczne szczegóły, stanowiące fragmenty życia owych odległych czasów hamują pomysłowość powieściopisarza, stanowiąc zresztą dla niego raczej pewne punkty wytyczne, niż przeszkodę, poza nimi natomiast istnieje niemal doskonała pustka, którą pisarz może zapełnić swą fantazją. Bohater porusza się tutaj w świecie nieznanym, który sobie wyobrażamy równocześnie jako bardzo prosty w swej strukturze społecznej, jak skomplikowany w swej ogromnej możliwości najcudowniejszych przygód. Nie tylko wszystko to, co znajduje się poza terenem cywilizowanego Egiptu, jest wielką, tajemniczą dżunglą, skąd mogą się wyłonić tysiące niespodzianek, ale samo życie Egiptu jest w tych punktach, w których go nie znamy, taką samą gęstwiną tajemnic. Stąd też można snuć cudowną powieść o przygodach bohatera bez obawy, że czytelnik zawsze krytycznie nastawiony, jeśli chodzi o prawdopodobieństwo utworu, zechce się zbuntować i zarzucić pisarzowi zbyt daleko posuniętą dowolność.

Bohaterowi temu można skonstruować najbogatszy, najciekawszy los, obdarzyć go najcudowniejszymi przygodami bez odpowiedzialności i konsekwencji społecznych, a przynajmniej prawnych, ratować go z najokropniejszych tarapatów i przygód, wydostać go po kilka razy z rąk sprawiedliwości czy niesprawiedliwości państwowej, która w owych czasach była równie nieporadna, jak okrutna. Rozbójnicy, korsarze, dzikie plemiona sąsiadujące z cywilizowanym

Egiptem, kataklizmy przyrody, oto te wszystkie środki, przy pomocy których pisarz mógł ratować swego pozytywnego bohatera, aby go wtedy dopiero, kiedy zamierzył, doprowadzić do bezpiecznej przystani szczęścia. Ebers jeszcze raz pokazał w beletrystycznym opracowaniu interesujący Prusa i atrakcyjny element starożytnego Wschodu: świat mądrości kapłańskiej tajemniczej i złowrogiej, której zdobycze i zasoby były niezbadane i otoczone skomplikowaną legendą. Wreszcie wskazał, choć może te dwa przykłady, które wynotowałam z polskich przekładów Ebersa, nie są dostatecznym dowodem i mogą być tylko zbiegiem okoliczności, że droga do odtworzenia świata starożytnego prowadzi przede wszystkim przez rekonstrukcję światopoglądu owych czasów odzwierciedlonego w sposobie mówienia.

Ale Ebers był także złym nauczycielem dla Prusa — owe „puste", a jakże obszerne miejsca, które egiptologia pozostawia niezbadanymi na tworzonej przez siebie mapie życia starożytnego Egiptu, zapełnił materiałem z kryminalnego romansu: wszystkie zużyte jego rekwizyty, jak np. intrygi, spiski, sobowtóry, zamienione dzieci, zadawnione nienawiści, które odżywają właśnie w momencie dla bohatera niebezpiecznym, czarownice, karły, podsłuchane rozmowy, uśpione i puszczane w ruch media, ludzie, tracący wolę pod wpływem czarownego napoju, trucizny, chwilowe śmierci, pustelnicy, niespodziane spotkania, z takich oto momentów splatał Ebers obraz życia w starożytnym Egipcie, którego podobno był niepospolitym znawcą. Jak bardzo związał się Ebers z romansem detektywistycznym i jak bardzo uzależnił się od jego techniki, widzimy najlepiej w tym, że nie potrafił się uwolnić od jego koniecznego bohatera: policjanta czy detektywa zjawiającego się w momencie właściwym, aby ukarać złoczyńcę. I tak np. co wydaje się anachronizmem przede wszystkim artystycznym, a potem pewnie i rzeczowym, w momencie, kiedy nie udał się zamach na Ramzesa II („Uarda") zjawia się policja, aby wykryć pozostałych przy życiu uczestników spisku, podczas gdy znacznie bardziej temu, jak sobie owe pierwsze czasy wyobrażamy, odpowiadałaby jakaś straszna zemsta osobista owego potężnego władcy, który pewnie kazałby wymordować małą liczbę winnych i większą niewinnych, aby dowieść jak niebezpiecznym zuchwalstwem jest targnięcie się na jego życie. Coś jakoś nie składa się, aby ten okrutny i wojowniczy Ramzes odwoływał się do policji jako swego obrońcy, zupełnie tak samo jak poważny mieszczuch Berlina lub Londynu, który nie wymierza sobie sprawiedliwości sam, lecz nawet pomógłszy

do unieszkodliwienia złoczyńcy czeka na przybycie i interwencję „czynników kompetentnych“.

I to zdaje mi się jest rodowód czynnika kryminalnego w „Faraonie“, w którym także policja odgrywa rolę niepoślednią, czy to ścigając i chwytając Lykona, czy wreszcie wymierzając mu sprawiedliwość, gdy już zamordował faraona. Stąd to „biuro policji“ jest równie częstym i również ważnym miejscem akcji, co pałac władcy.

Interesującym wśród powieści archeologicznych zjawiskiem jest „Salammbô“ Flauberta. Powieść tę przypominano często ex re „Faraona“ traktując ją jako wzór Prusa lub też przeciwstawiając jako ideał ze względu na wytykane mu błędy.

„Salammbô“ jednak reprezentuje zupełnie inny typ powieści, przede wszystkim jeśli chodzi o intencje i ambicje autora, które znalazły wyraz w technice tego utworu. Jak to przypominał Jan Parandowski w swoim rewizjonistycznym artykule o Ramzesie, Flaubertowi właśnie chodziło o złowienie przeszłości, odległej, dziwnej i niezrozumiałej, owych dusz dawnych a niepojętych. Pracę nad „Salammbô“ poprzedziły mozolne i niesłychanie pedantyczne studia nad rzeczową stroną, nie tylko nad dziejami Kartaginy przed jej konfliktem z Rzymem, ale także nad geografią, geologią, botaniką i archeologią tego zakątka Afryki, gdzie leżała ojczyzna Hamilkara. Autor nie ograniczył się do przeczytania mnóstwa książek z tego zakresu, ale także odbył podróż do Afryki, pomyślaną tylko jako przygotowanie do tej powieści, do której przywiązywał dużą wagę. Powieść ta więc miała dać wizję artystyczną umarłej dawno przeszłości, której fragmenty odkryła i zbadała archeologia, a z której konstruował pewną całość twórczy wysiłek artysty-powieściopisarza.

Dlatego może bardziej niż w innych utworach wyobraźnia Flauberta nastawiona jest na wywołanie w czytelniku przedstawień malarskich, na to, aby czytelnik, który w Afryce nie był, który nigdy nie skąpał się w promieniach jej skwarnego słońca, „zobaczył“ ten piękny, barwny i wspaniały świat. Stąd też mimo, że powieść należy do większych dzieł tego kalibru, akcja jej jest raczej uboga i łatwa do streszczenia w kilku słowach, ponieważ cała troska autora zwrócona jest do pedantycznego, dokładnego a zarazem artystycznego odtworzenia realiów kartagińskich. I tak np. mamy dokładny opis pałacu i ogrodu Hamilkara, po których autor oprowadza nas jak uczony kustosz muzeum archeologicznego, rozkochany w jego zbiorach. Tak samo wprowadzając bohatera autor informuje bardzo dokładnie o wszystkich szczegółach jego ubioru mając przed sobą do pogo-

dzenia i ujednolicenia dwa trudne i sprzeczne zadania: troskę o wierność i dokładność opisu oraz o plastykę i sugestywność wizji. Stąd pochodzi jakby sprzeczność między tym spojrzeniem z bliska, którym archeolog ujmuje szczegóły przedmiotu tak dla niego ważne, bo mówiące o jego chronologicznej genealogii, oraz spojrzeniem z daleka, spojrzeniem malarza, który obejmuje całość i tworzy jej wizję.

Nieskomplikowana akcja rzucona jest na bogate i bardzo starannie opracowane tło, przede wszystkim krajobrazowe: pochód barbarzyńców przez pustynię, która jest terenem obydwu bitew, obóz barbarzyńców, Kartagina podczas oblężenia — stanowią potężną dekorację dla dramatu zbiorowego i indywidualnego, który się właśnie rozgrywa. Opisy bitew niezmiernie szczegółowe i dokładne pokazują nam nie tylko dawną technikę walki, dawne narzędzia zabijania, ale także nieistniejące już dzisiaj formy okrucieństwa i święcenia triumfu.

Autor świadom, że dawne życie różniło się od naszego, chce ustrzec swego czytelnika od wszelkich anachronizmów, które popełniłby, gdyby zechciał sobie ów kartagiński świat wyobrażać. Stąd też pochodzi ów zupełny brak „miejsc nie do określenia", które czytelnik wypełniłby pracą swojej wyobraźni. „Salammbô" jest dokładnie „wypełnioną", tak jak matejkowskie malowidło, w którym z jednakową drobiazgowością przedstawiona została twarz wodza, jak aksamit na jego pantalonach. Dlatego mamy tu opisy wszystkie: strój każdego bohatera przedstawiony z taką pedanterią, że ilustrator miałby za zadanie tylko „przeniesienie" informacji Flauberta w dziedzinę środków malarskich. Wszystkie przedmioty codziennego użytku, sposób bycia, pokarmy, tkaniny, meble, broń, budynki, okręty — wszystko jest opisane z troską archeologa.

Ta troska o stworzenie dokładnego, wiernego i plastycznego obrazu Kartaginy, przesuwania przed oczyma czytelnika szeregu malarskich obrazów i teatralnie ugrupowanych scen wiąże się z postawą człowieka XIX wieku, który odtwarza tę odległą przeszłość zbrojny już w bogatą wiedzę historyczną i tak np. pisze: „le vieux Caton, un maître en fait de labours et d'esclaves, quatre-vingt-douze ans plus tard eu fut ébahi et le cri de mort qu'il répetait dans Rome, n'était que l'exclamation d'une jalousie cupide" (s. 133).

W ten sposób określić możemy, że „Salammbô" należy przez swój temat do kategorii powieści, tak samo jak „Faraon" poświęconych bardzo odległej starożytności, ale reprezentuje ona zupełnie inny typ takiej powieści: akcja tu jest wiązaniem formalnym, opra-

cowanym bez specjalnego nią zainteresowania. Ma bowiem służyć tylko jako środek stworzenia wizji tego świata, który ożywiła i wskrzesiła w swoich badaniach nauka. „Salammbô" stanowi także wśród omówionych utworów jedyny romans „wysokiej klasy", przy czym wartości jego musimy szukać właśnie w tym darze i umiejętności chwytania dusz „dziwnych i dziś już niepojętych".

Omawiając te najbardziej znane powieści archeologiczne streszczałam je umyślnie tak dokładnie, by pokazać czytelnikowi momenty wspólne, które wiążą nie tylko powieści wieku XIX, ale nawet zaobserwować się dadzą u Heliodora. Na tym tle można już spróbować określić, co Prus zawdzięczał tradycji literackiej i wypróbowanym już przez poprzedników metodom romansopisarskim, co zaś było jego własnym wkładem, twórczym przekształcaniem odziedziczonych i skostniałych, jak już to wykazałam, schematów lub też świadomym przeciwstawieniem się im.

Ogólnie można powiedzieć, że z wyjątkiem powieści Gautiera żadna z omówionych wyżej pozycji nie reprezentuje wysokiej klasy artystycznej; przeciwnie wszystkie są obliczone na zainteresowania szerokich mas czytelniczych (naturalnie te „szerokie masy czytelnicze" pojmować musimy w kategoriach pierwszej połowy wieku XIX) i rzeczywiście stały się takimi pozycjami „masowymi" w sensie znacznie szerszym, niż to zamierzać mogli ich autorzy. Żadna z nich, choć przetrwały długo przybierając formę skrótów, przeróbek filmowych, ukazując się w najbardziej tandetnych „handlowych" wydaniach, nie zajęła jednak wydatniejszego miejsca w dziejach literatury. Fabułę ich wszystkich określić można jako bieg do ołtarza z przeszkodami, przy czym interesujące i bogate fabularnie dzieje starożytnego Rzymu, Judei, Egiptu, tragiczna zagłada Pompei, potraktowane tu zostały jako bogaty i wdzięczny arsenał tego rodzaju przeszkód. Para kochanków jest zazwyczaj stereotypowa, niepogłębiona psychologicznie, niczym nie związana ani z historycznym, ani geograficznym środowiskiem, przypomina pod wielu względami swych antenatów z romansu średniowiecznego czy nawet z „Etiopik" Heliodora. To jest dziedzictwo tradycji literackiej przejęte w znacznym stopniu bezkrytycznie i traktowane przede wszystkim jako więź formalna między tymi elementami, które powieść zawdzięczała nowożytnym badaniom i poszukiwaniom.

Ta nowożytna wiedza znalazła wyraz w bohaterach drugorzędnych, stronnikach lub wrogach zasadniczej pary, bohaterach, którzy są na ogół dobrze osadzeni w tle historycznym, zajmują określone

stanowiska i pełnią określoną rolę w przedstawianym w danym utworze starożytnym kraju. Są oni władcami, kapłanami, wodzami, pisarzami tych napół dzikich krajów.

Z drugiej strony ta przeszłość odległa i egzotyczna, której postać każdego niemal władcy nie tylko godna jest powieści, ale mogłaby swymi krwawymi dziejami wypełnić jej ramy fabularne, stała się niewyczerpaną kopalnią „czarnych charakterów", stanowiących w powieści jeden z ważniejszych elementów retardacyjnych w akcji głównego bohatera. Stała się ona podnietą do tworzenia nowych postaci złoczyńców tym straszniejszych, że zbrojnych w całą tajemną, otoczoną legendą tworzoną przez długie wieki, wiedzę starożytnych, a nie dosięgalnych dla słabo jeszcze zorganizowanych organów sprawiedliwości.

Starożytność, przy czym znajomość przeszłości historycznej sięgnęła aż do czasów Menesa, stała się tym interesującym tłem, na którym w dalszym ciągu rozwijano odwieczną historię Numy i Pompiliusza. Jak jedni przedstawiciele burżuazyjnej powieści wieku XIX jeździli do Indii, Chin czy Islandii, by szukać nowych, bardzo nieistotnych szat dla tradycyjnego wątku romansu europejskiego, by na tło egzotycznych krajów rzutować swoje pragnienia, pożądania, niepokoje, tak inni wybierali się w analogiczną podróż w czasie, by nadać piętno nowości starej opowieści.

Przeszłość ta jest na ogół mało interesująca, żaden z tych pisarzy nie ma dla niej pietyzmu, traktuje ją jako plastyczne tworzywo, czy raczej bogatą rekwizytornię marionetek powieściowych, z której zawsze można wyprowadzić nową postać, jeśli tego potrzeba będzie, by rozstrzygnąć skomplikowany węzeł fabularny. Po pustych, niezbadanych jeszcze przestrzeniach tej przeszłości poruszają najzupełniej dowolnie swoich bohaterów.

Ta sama bezceremonialność cechuje także Ebersa, co zaskakuje czytelnika, ponieważ jego erudycja i wielkie dla egiptologii zasługi pozwalałyby się spodziewać po nim odmiennego podejścia do tematu. Ale zapewne tradycja literacka ciążyła tu zbyt silnie, by mogły się jej przeciwstawić indywidualne inklinacje pisarza. Prus więc przystępując do pisania „Faraona" miał przed oczyma gotowy szablon i co tu ze szczególnym naciskiem podkreślić musimy, szablon bardzo wszechstronny: miał schemat fabularny, w którym dominowały elementy erotyczne i sensacyjno-kryminalne, miał schemat akcji politycznej, polegającej na walce faraonów z kapłanami, którzy rozporządzali wielkimi skarbami ówczesnej wiedzy, miał gotowy

schemat, według którego dokonywał rozdziału ról dzieląc swych bohaterów na „czarne" i „jasne" charaktery, miał wreszcie schemat odtworzenia kolorytu historycznego i lokalnego i schemat wplecenia go w akcję.

Czy więc „Faraon" jest tylko jednym z ogniw tego łańcucha literackiego?

Uprzednia analiza wykazała, że „Faraon" różni się od swych literackich poprzedników przede wszystkim brakiem intrygi miłosnej. Jest on jedną z nielicznych w naszej literaturze powieścią, w której „dzieje dwojga kochanków" nie odegrały roli naczelnego motywu wiążącego. Miłość zredukowana tu została do roli mniej lub więcej ważnej przygody w „prywatnej" historii młodego władcy, przygody, którą on sam, mimo że poważnie wpływa na jego losy, traktuje jako rzecz nieważną.

Nie jest to sprawa błaha, ponieważ Prus przezwyciężył w ten sposób szablon literacki i uczynił swą powieść czymś zupełnie innym niż jeszcze jedna wersja Numy i Pompiliusza. Nie o miłość w tej powieści chodzi, i przezwyciężając w ten sposób nawyki powieściopisarzy Prus mimo wszystkie luki i niedociągnięcia w realiach nadał swemu obrazowi Egiptu charakter czegoś poważniejszego, niż skomplikowana i dziwaczna dekoracja dla przeżyć miłosnych bohaterów, jak to bywało u jego poprzedników.

Nie uwolnił się natomiast od innego szablonu: pomysłów wywodzących się wprost z romansu kryminalnego w jego klasycznych przedstawicielach. Stąd pochodzi Lykon i wszystkie związane z nim sprawy, które rzeczywiście uderzają jako pomysły nieco obce w powieści tego typu i nastroju co „Faraon" i naprawdę usprawiedliwiają pomawianie autora o zły smak.

Ale znów nie jest to sprawa tak bezwzględna — cechą bowiem wyróżniającą „Faraona" od wszystkich jego krewnych jest scharakteryzowany obszernie humor powieści. Otóż autor, mimo że zdobywa się niejednokrotnie na fragmenty utrzymane we wzniosłym patosie nie traktuje bynajmniej całego swego „opowiadania", jak je nazwał we wstępie, tak bardzo na serio. Zajmuje wobec świata Egiptu „archeologicznego", danego w zdobyczach egiptologów oraz wobec własnej fikcji powieściowej stanowisko obserwatora, który patrzy z wysoka, nie angażując się w sprawy swych bohaterów. Traktuje ich jako mikroskopijne twory wobec wielkiej rzeki zbiorowości ludzkiej; patrzy na nich także z obydwu stron: wielkiej i małej, od strony oficjalnie głoszonego programu i nieoficjalnych zamiarów.

I trochę go to bawi, trochę rozśmiesza, tak samo jak dla niego, człowieka XIX wieku, zabawna wydaje się mądrość kapłanów i prymitywna, nieporadna sztuka artystów. Nie kryje bynajmniej swego sceptycznego uśmiechu zarówno wobec świata, który przedstawił, jak wobec naszej o nim wiedzy.

Ta postawa autorska, scharakteryzowana zresztą obszerniej, stanowi tu absolutne novum. Tegośmy jeszcze w powieści tego typu nie widzieli: żaden z pisarzy nie zdobył się na to, by bawić się i to bawić się swobodnie wizją stworzoną, bądź co bądź, na podstawie zdobyczy wiedzy. U nich każdy kochanek jest doskonałym człowiekiem, godnym miłości i przywiązania, każda kobieta wzniosłą duszą kochającą bezinteresownie bohatera godnego miłości, natomiast autor z całą naiwnością i przekonaniem, że tak było lub tak być mogło, opowiada o perypetiach swoich bohaterów, które czytelnika mają wzruszyć lub zmrozić mu krew w żyłach.

Różnica w tej autorskiej postawie uchwycić da się najlepiej w zakończeniu powieści, która przypomina zarówno zakończenie „Ostatnich dni Pompei", jak „Ben Hura". Wszystkie te trzy utwory kończą kataklizmy przyrody, lecz u Bulwera jest to straszny kataklizm przyrody, który niszczy całe miasto, ratując z niego tylko nielicznych wybranych, u Wallace'a cud, który staje się zaczątkiem nowego kultu i nowej cywilizacji; z okropności tych sprawiedliwi wyjdą także cało, aby radować się zasłużonym szczęściem. U Prusa zaś ten „cud" jest tylko zjawiskiem przyrody, przerażającym może rzeczywiście, lecz doskonale zrozumiałym nawet dla wiedzy przyrodniczej owych czasów, nb. zjawiskiem, z którego gromada szarlatanów zrobi cud, aby zapanować nad umysłami ciemnego tłumu i zniszczyć tych, kogo uważa za wrogów.

I tu i tam mamy gniew Boga, interweniującego w sprawy ludzkie i karzącego za popełnione zbrodnie. U Bulwera i Wallace'a obserwujemy stanowisko naiwnego wyznawcy, entuzjastycznego opowiadacza cudownych przygód, u Prusa sceptycyzm racjonalisty, szukającego w każdym cudzie jego niecudownego początku. I myślę, że czytelnikom mających w pamięci świeżo te dwie pozycje, nb. będące niewątpliwym wzorem dla popularnego niezwykle „Quo vadis", mógł „Faraon" wydać się czymś równocześnie drażniącym i niepokojącym. I w tym właśnie widzę słuszność tych, którzy dopatrywali się w „Faraonie" jakiegoś ataku na religię. U Prusa, który w publicy-

styce deklarował się kilkakrotnie jako człowiek wierzący, choć w jego światopoglądzie wyrażonym w „Najogólniejszych ideałach życiowych“ nie ma miejsca na chrześcijańskiego boga osobowego, jest to jakaś nieprzewidziana konsekwencja, której nie chciał wyciągnąć z własnych założeń. Jest to niespodziewany i niezamierzony triumf przyrodnika-racjonalisty, który w zakończeniu swego utworu dał taką właśnie interpretację „cudu“, służącego za tradycyjne zakończenie powieści. W tym też widzę oryginalność i triumf Prusa artysty, który taki nowy sens potrafił nadać tradycyjnemu zakończeniu, jak też Prusa myśliciela-społecznika, który tak umiał ustosunkować się do światopoglądu metafizycznego i jego wyrazu w literaturze.

Ta postawa pisarza-humorysty, nie tającego swego sceptycznego uśmiechu wobec zabawnych figurek egipskiego świata i wskazującego czytelnikowi, na czym ta śmieszność polega, wiąże się z postawą uczonego, który rozwijając przed czytelnikiem losy swych fikcyjnych bohaterów, równocześnie rozwija uzasadnienie, dlaczego one właśnie takimi być musiały. Nie chciał bawić swoich czytelników opowieścią o tym, jak to Figa poślubiła Mak, a Dziura Most, ale chciał go czegoś nauczyć, coś wytłumaczyć, a starał się tego nie czynić w sposób nudny.

W związku z tym pozostaje charakterystyczne dla wszystkich omówionych tu powieści dążenie do „happy end'u“, który osiąga się za cenę naciągania prawdopodobieństwa, za cenę niewiarogodnych po prostu łamańców fabuły. Świat starożytny w takiej interpretacji jest zawsze dobrotliwy i uprzejmy dla miłosnej pary i nawet wybuch Wezuwiusza nie stanowi dla niej istotnej przeszkody, tylko interesującą retardację. Prus swego bohatera przeznaczył na zagładę od razu na początku powieści i choć taką obdarzył go sympatią i takie zainteresowanie wzbudził w czytelniku, ani na chwilę nie budził nadziei, że ratunek dla niego jest możliwy. Można by tu przytoczyć ciekawą uwagę Alfonsa Daudet, który pisze, że dla uratowania bohaterki trzeba tylko, aby bohater szedł trochę prędzej, ale dodaje zaraz uwagę: „mais c'est là un rêve de poète, une de ces rencontres comme la vie n'en sait pas inventer. Elle est bien trop cruelle, la dure vie! et quand pour sauver une existence il faudrait quelque fois si peu de chose-là. Voilà pourquoi les romans vrais sont toujours si tristes“ („Fromont jeune, Risler ainé“, s. 247).

Autorzy omawianych wyżej „historycznych“ powieści szafują szczodrze takimi szczęśliwymi spotkaniami i przyspieszeniami kroku, natomiast Prus chce, aby w jego powieści działały siły społeczne,

które są czynne w takich przypadkach. Dlatego też u Prusa mamy odwrócenie zwyczaju praktykowanego od dawna w powieści historycznej: gdzie główną rolę ma postać fikcyjna. Los jej ma być szczęśliwy, choć musi ona przejść niejedną próbę i nieraz przyprawić swoje czytelniczki o niepokój. Autor musi mieć więcej swobody, by bez przeszkód wymyślać przygody. Postaci historyczne więc pozostają jakby na marginesie akcji romansowej jako ich pewnego rodzaju dostojna dekoracja, której autor nie wyprowadza z jej historycznych ram. Prus natomiast wybiera sobie bohatera, o którego istnienie sprzeczają się egiptologowie, ale co do którego wiadomo jest jedno, że jeśli nawet był, to nie zmienił nic w chylącym się do upadku państwie egipskim. Jego zaś przeciwnik Herhor to postać historyczna, według Maspera Hrihorou, arcykapłan tebańskiego Amona, założyciel dynastii dwudziestej. Mamy więc tutaj akcję bohaterów historycznych, którym partnerują rozmaite fikcyjne postaci z kryminalnym Lykonem na czele.

Prus więc zawdzięczał swoim poprzednikom: 1. konflikt polityczny jako tło zasadnicze powieści, 2. motywy kryminalne jako jej główne wiązanie; wprowadził zaś jako novum: 1. humorystyczne potraktowanie bohaterów, całej przeszłości Egiptu, a nawet wiedzy o niej oraz 2. interpretację losów bohaterów fikcyjnych jako wymownego przykładu, na którym możemy obserwować prawa rządzące dziejami ludzkości.

W ten sposób możemy określić, że Prus zużytkował tutaj chwyty i motywy tradycyjne w jednym typie powieści dla stworzenia innej. Jeśli omówione powieści były powieściami kryminalno-erotycznymi, ubranymi w szatę starożytnego Wschodu, Prus tą szatą posłużył się dla stworzenia alegorii. Alegoria ta w znacznym stopniu była także lekką drwiną z powieści tego typu, świadomym odwróceniem jej tradycyjnych schematów.

Aby uzupełnić jeszcze obraz zainteresowania literatury tematami egipskimi przypomnę ponadto z pozycji obcych humoreskę Allaina Edgara Poe „Rozmowa z mumią", w której Amerykanin wieku XIX niczym nie może zaimponować zbudzonej ze snu wieczystego mumii, bo Egipt starożytny znał już wszystkie zdobycze cywilizacji. Dopiero wiadomość o „uniwersalnych" pastylkach Ponnonera i pigułkach Brandretha, których Egipt nie produkował nigdy, w żadnej epoce swoich dziejów, wprawiła wskrzeszoną mumię w najwyższe zdumienie i wzbudziła w niej podziw dla cywilizacji Europy i Ameryki.

Maspero w swojej historii ludów starożytnego Wschodu wspomina o powieści napisanej także pod natchnieniem archeologii. Uważa on to za jeden jeszcze dowód powszechnego zainteresowania egiptologią.

Na gruncie polskim temat egipski nie był także niczym niezwykłym. Przede wszystkim przypomnieć tu muszę dwóch poprzedników Prusa, których książek nie udało mi się poznać. Pierwszy to Edmund Chojecki, który jako sekretarz Napoleona III przebywał na studiach w Egipcie (około roku 1848), później znacznie (Paris 1880) ogłosił powieść „Zephyrin Casavan en Egypte“. Drugi to Wojciech Dzieduszycki, autor powieści „Święty ptak“. Ciekawym przejawem tego samego zainteresowania jest humoreska Sienkiewicza, „przełożona z egipskiego papirusu“ „Sąd Ozyrysa“, której bohaterem jest minister Psunabudes, satyryczne ujęcie europejskich mężów stanu.

Obok Sienkiewiczowskiego Psunabudesa mamy jeszcze jedną pozycję pozytywistów w tym zakresie. To „Asbe“ Świętochowskiego („Pisma“, t. III, „Bajki“). Tu także podobnie jak w „Faraonie“ problem religii politeistycznej wysuwa się na pierwszy plan. Ale zgodnie ze zwykłą swoją postawą Świętochowski traktuje ją jako świadome, cyniczne szarlatańswo kapłanów. „Że bogowie są, głupiec tylko nie wierzy. Ale czy tylu ich jest i jak się dzielą panowaniem, skąd marny rozum ludzki wybadać może? Musi ich być znacznie mniej, niż twierdzą księgi święte, ale jeszcze za mało dla rządzenia ciemnym motłochem. Umilkł i znowu mówił: — Słońce zaspało, a ten czarny bałwan już chciałby zaśpiewać. Ha, ha, ha, zaśpiewać.Popękał, więc powietrze ocieplone przepływając żywszym pędem przez jego szpary i szczeliny, wydobywa dźwięki, a tłum mniema, że Memnon odpowiada na pozdrowienie swej matki Jutrzenki. Owszem, niech tak mniema“ (s. 153).

Treść tej noweli jest następująca: Asbe idzie do Memnona, aby przyłożyć usta do jego dźwięczących brył i odzyskać mowę. Cud się dokonał, ale świadkiem świętokradztwa był kapłan. Asbe obawia się więc przekleństwa kapłana i kary, idzie więc znowu do posągu, by szukać u boga obrony. Tym razem Asbe, która uprzednio odzyskała mowę, traci rozum na widok potężnego bóstwa.

Na tej noweli zatrzymałam się nieco dłużej, bo mi się wydaje, że na pozycje tego typu dałoby się rozciągnąć to spostrzeżenie, które Tadeusz Sinko sformułował w rozdziale „Grecja pozytywistów“ („Hellada i Roma w Polsce“, s. 182), pisząc, że „filozoficzny pozytywista a życiowy społecznik nie szukał w Grecji natchnień estetycz-

nych, ale kostiumów i masek, poprzez które mógłby propagować swoje idee społeczne". Dla Świętochowskiego Grecja jest alegorią, która mu ułatwia poruszanie sprawy chłopskiej, sprawy kobiecej itp. Konstrukcje zaś własne np. bardzo niezręczne opowiadanie złożone z wątków mitologicznych „Wesele Satyra", które ma być alegorycznym przedstawicielem dziejów Polski, przy czym Świętochowski chciałby tu szczególnie wyraziście podkreślić jej błędy i winy.

To samo dostrzega Sinko u Sienkiewicza i uważa, że ta postawa była wspólna dla wszystkich pozytywistów, „którzy w mitologii i historii greckiej szukali głównie symbolów i przykładów na poparcie swych teorii i tendencji racjonalistycznych" (s. 249).

W poszukiwaniu więc maski, kostiumu, tam gdzie dotąd szukano piękna lub wiedzy o umarłym świecie, Prus nie jest ani pierwszy ani odosobniony.

Dokonał tylko tego w wymiarach znacznie większych, porwał się na wielką całość literacką tam, gdzie jego koledzy z pozytywistycznego obozu poprzestawali na drobiazgach, fragmentach, które z jednej strony nie dawały wyczerpującego obrazu całości, z drugiej zaś nie wymagały tak świadomej i konsekwentnej pracy intelektualnej.

Obrobiony tak gruntownie i wszechstronnie w powieści, spopularyzowany przez jej postacie, Egipt staje się także rekwizytem poetyckim na równi z mającymi od wieków prawa obywatelstwa na europejskim Parnasie, Grecją i Rzymem, jeśliby wymienić zjawiska bardzo typowe dla ówczesnego obycia się z tematyką archeologii starożytnego Wschodu. Np. Klemens Podwysocki ogłosił („Tyg. Ilustr." 1873, s. 319, t. I) poemat pt. „Noc na Wschodzie", w którym występują i przemawiają takie grody jak Palmira, Babilon, Jeruzalem, wreszcie chór Sfinksów.

Cezar Polewka ogłasza „Pompeę", urywek z większej całości („Kłosy" 1885, t. I, s. 251), w którym opiewa potęgę archeologii. Odkopała ona zasypany gród i pokazała go oczom zdumionego Feba, który zobaczył go takim, jaki był wczoraj.

Niemniej charakterystyczne są fragmenty ze „Strof" zbiorku poezji okolicznościowej wydanego w Krakowie, a przedrukowane przez „Prawdę" (1886, nr 44). Autor tych strof, niewątpliwie wprowadzony w archeologię i jej problematykę snuje posępne refleksje nad swoją epoką, pisząc o archeologii przyszłości:

Archeologia przyszłości

Kiedy w przeszłości grzebiąc dalekiej
Badamy jej tajemnice.
To nam zamarłe przynoszą wieki
Kamienne urny, łzawnice...
Lecz gdy w przyszłości badacz głęboki
W przepaście zejdzie bezdenne
To zamiast łzawnic — z naszej epoki
Odnajdzie serca kamienne.

Innym znów razem losy mumii Ramzesa (nb. nieścisłe! niedokładnie się orientował ten pisarz w egiptologii) staje się natchnieniem do takiej humoreski:

Nemezis

Odkryto w Boulah grób Ptolomeów,
Mumię Ramzesa i łoże...
Groźny ten władca — jeńców Hebreów
Wygnał z Mojżeszem — za morze.
Szkielet wszechwładcy głów i toporów
Nemezys karci gniewliwa...
Gdyż wdzięczny Rotszyld — do swoich zbiorów
Mumię Ramzesa nabywa...

Aleksander Kraushar w swym przemówieniu na jubileuszu Szymanowskiego („Neocyganeria warszawska“, s. 47) wplótł partię wierszowaną, w której odwołał się, zapewne jako do rzeczy powszechnie znanej, do sądu Ozyrysa nad duszą zmarłego i swoją ocenę działalności Szymanowskiego wystylizował na jej wzór:

Nie będzie to i czasu i atłasu strata,
Jeśli — jak nad zmarłymi Egipcjanie starzy —
Złożymy sąd nad żywym królem kronikarzy.

Motywy egipskie stają się częste w ilustracji. Periodyki zamieszczają często reprodukcje, nawet nie mające żadnego związku z treścią artykułów, po prostu jako materiał odpowiadający tematycznie gustom i zainteresowaniom publiczności. Tak np. w „Tyg. Ilustr.“ znajdziemy „Scenę z życia Pompei“, Buchbindera (1877, t. II, s. 25), „Egipcjankę“ reprodukcję obrazu Siechla (1883. s. 346), reprodukcję obrazu Siemiradzkiego „Kapłan Izydy“ (1886, t. I, s. 12). „Echo muzyczne i teatralne“ zamieszcza obszerną recenzję pióra Walerii Marrené Morzkowskiej z obrazu Franciszka Żmurki „Salambo“ (1884, t. II, s. 45), „Kłosy“ reprodukcję „Sfinksa“ A. Badowskiego (1887, t. I, s. 8).

Muzyka także nie pozostaje tu w tyle. „Aida" Verdiego, której i uwarunkowanie społeczne omówię w innym miejscu, a która jest pozycją najważniejszą, była w Warszawie dobrze znana. Tak dobrze, że traktowano ją jako pewnego rodzaju wzór traktowania motywów egipskich.

Widzimy więc, że „Faraon" w twórczości Prusa nie był bynajmniej czymś tak dziwnym i niespodziewanym, jak to się zwykle przedstawia. Prus opierał się na tradycji literackiej długiej i bogatej, jeśli tak można powiedzieć, operował w ciekawym i wielostronnym kontekście literackim i w swoim utworze odwoływał się do czytelnika doskonale z tematem i jego literaturą obeznanego. By stwierdzić, że Prus mógł się spodziewać tego po swoich czytelnikach, wystarczy przerzucić roczniki czasopism tygodniowych tego okresu.

„Faraon" więc nie mógł zaskakiwać swoim tematem, nie zastawał bowiem czytelnika nieprzygotowanego, przeciwnie, odwoływał się do spraw znanych i będących, jeśli tak przenośnie powiedzieć można, w intelektualnym obiegu.

Zaskakiwał więc czym innym i w innych jego elementach należy szukać przyczyny tak słabego oddźwięku. Wyrastał z powszechnych zainteresowań epoki, zaspakajał ambicje, a może tylko snobizm, tym, że wypełniał uświadamianą przez współczesnych lukę w kulturze intelektualnej i literackiej Polaków, a jednak spotkał się z milczącym zakłopotaniem lub zdawkowymi pochwałami.

Zbadanie genezy „intelektualnej" „Faraona", odpowiedź, dlaczego w Egipcie, a nie w sąsiedniej Mezopotamii szukał maski, szaty stylizacyjnej swojej powieści, oraz próba jej rozszyfrowania dostarczy materiału, by odpowiedzieć, dlaczego tak się stało.

Janina Kulczycka-Saloni