

Henryk Galle

Trzy pojedynki : (na marginesie "Cyda")

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 30/1/4, 83-93

1933

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.

swemi zbiorami. Korzystał zapewne i z bibliotek swych parafjan, zwłaszcza u jednego z nich Stefana z Przytyka Podlódzkiego: „w domu pełno było książek duchownych od srebra i złota pięknie oprawnych“¹.

Ks. Przetocki jako mówca kościelny nie zainteresował nowszych badaczy. Podane przez Morzkowskiego kazanie jest najślabszym utworem naszego plebana, inne jego przemówienia jak: „Miłosierdzie...“, a zwłaszcza: „Kolenda...“, nie należą do najgorszych płodów wymowy duchownej, nie wznosząc się jednak ponad przeciętny poziom ówczesny. Są bowiem ciekawe ze względu na tło obyczajowe. Podkreśla w nich autor ujemne strony życia szlacheckiego na wsi, życie nad stan, gani obfite bankiety i pijaństwo. Występuje natomiast jako gorący obrońca smutnej doli służby domowej i poddanych chłopów. Język ks. plebana wysockiego w kazaniach, zwłaszcza późniejszych, jędrny, dosadny, staropolszczyzną i wyrazami gwarowymi przetkany, pełen pomysłów lub zwrotów przysłowiowych. „Lamenty“ godne są badań specjalnych.

Możnaby przeprowadzić zestawienia podobnych lub identycznych motywów, które dostrzegamy w jednym zwłaszcza z kazań i w „uciechach“. Zgóry jednak należy zaznaczyć zawodność owej analizy, gdzie z jednej strony mamy do czynienia z lekkimi dowcipami epigramatycznymi, komicznymi intermedjami oraz naśladownictwem pieśni ludowej, z drugiej zaś z prozą i wierszami o zupełnie odmiennym charakterze. W kryptonimowych dziełkach zjawiska ujemne są traktowane pobłażliwie, bez tonu moralizatorskiego, gwoli bawieniu czytelników, w kazaniach zaś autor przemawiając z urzędu, musi przyjąć przeciwny punkt widzenia. W każdym bądź razie analiza ta, ujęta ze strony motywów i języka, nie stałaby w sprzeczności z naszym rozwiązaniem kryptonimu.

Zygmunt Mocarski.

Trzy pojedynki

(na marginesie „Cyda“).

Pojedynek, typowy motyw poezji rycerskiego średniowiecza, dostał się w spadku literaturze nowocześniejszej z wielu tradycyjnymi środkami techniki literackiej, jak: groźna przygoda, spotykająca bohatera, i niespodziewany ratunek, więzienie i ucieczka z niego, porywanie bohaterki i uwolnienie jej z niebezpieczeństwa, przebieranie się bohaterów i bohaterki i t. d., po rycerskich balladach i romansach. W licznych odmianach i warjacjach głównego motywu stosowany był ten środek kompozycyjny, wygodny zresztą dla rozwiązania zawikłanej akcji,

¹ „Tarcz...“, 1655; przedruk ustępu ks. Wiśniewski, j. w., str. 538.

wywołujący najczęściej efekt ponurej grozy, rzadziej — wesołego komizmu. Zna pojedynki i „romans przygód“, ze średniowiecza ciągnący swój początek, i nowoczesny dramat rycerski (np. hiszpański, potem francuski), wywodzący się z pojęć i stosunków feudalnych, i romans historyczny, stosujący go stale od czasów Waltera Scotta, który użył go kilkanaście razy w różnych postaciach, m. inn. w postaci „sądu Bożego“ (w „Ivanhoe“) lub nawet walki zbiorowej całych klanów (w „Fair Maid of Perth“). I w poezji romantycznej, lubującej się w średniowieczu i jego przeżytkach, pojedynek nie przestaje być budzącym grozę ulubionym efektem, a nie brak go przecież i w literaturze poromantycznej, ile że społeczeństwo europejskie, a zwłaszcza niektóre jego warstwy, nie pozbyło się jeszcze pewnych gestów „szewalerskich“ z czasów Duguesclina czy Bayarda.

Historja pojedynku, jako motywu literackiego, byłaby, sądzę, bardzo ciekawa, boć i w naszym piśmiennictwie znalazłoby się niemało materiału. Ale zanim tę monografię ktoś napisze, chcę w tym drobnym przyczynku przedstawić, jak różni autorowie, należący do różnych narodowości, piszący w różnych epokach, należący do różnych szkół literackich, w różną formę tę samą treść przybrali, zależnie od różnicy charakteru i temperamentu, osobistego i narodowego, upodobań artystycznych, wreszcie — właściwej sobie techniki twórczości.

Najbliższy tradycyj rycerskich, bo wywodzący się — pośrednio — z romans hiszpańskich „Cyd“ Corneille'a przecina nierozwikłany węzeł tragiczny pojedyńkiem między bohaterem a jego współzawodnikiem do miłości i ręki Chimeny, Don Sanchez. Jest to więc typowy w poezji średniowiecznej pojedynek o kobietę. Wyzwanie następuje w scenie V aktu IV, sytuacja naprężona trwa przez cały akt V, rozwiązuje się zaś dopiero w przedostatniej (VI) scenie. W „Mazepie“ Słowackiego przełom akcji stanowi pojedynek — mniemany — między Zbigniewem a Mazepą (akt IV, scena VI—X); wyjaśnienie całej sprawy znajdujemy dopiero w scenie IV aktu V. W „Potopie“ Sienkiewicza, w którego dziełach, od „Hani“ do „Legjonów“, mówiąc nawiasem, roi się od walk na „udeptanej ziemi“, w rozdziale VII tomu I dał kapitalny epizod pojedynku Wołodyjowskiego z Kmicicem.

Przyjrzyjmy się bliżej tym trzem scenom.

We wszystkich trzech wypadkach przedmiotem walki jest kobieta, jej miłość („Cyd“), cześć („Mazepa“) lub jedno i drugie („Potop“). We wszystkich trzech wypadkach mamy do czynienia z grupą trojga głównych osób, kobiety i dwóch rywali; w dwóch pierwszych utworach mamy jeszcze uboczne postacie dwóch starców: Don Diega, ojca Rodryga, i Wojewody, ojca Zbigniewa, oraz dwóch królów: Don Fernanda i Jana Kazi-

mierza. W „Potopie“ tych figur drugoplanowych brak, spotykamy się zato z tłumem, szlachtą laudańską, zbiorowym opiekunem Oleńki.

Wszystkie trzy bohaterki wzniosłe i szlachetne: Chimena, Amelja, Oleńka, kochają i są kochane przez mężnych rycerzy, zasłużonych w boju obrońców ojczyzny: Rodryg odpędził Maurów od murów Sewilli, ocalił króla i ojczyznę; Zbigniew, „rotmistrz pancerny“, niemało musiał „w wojsku“ nakarbować łbów tureckich, tatarskich, kozackich, moskiewskich czy jeszcze innych; Kmicic, choć młody, już się pod Beresteczkiem odznaczył i „septentrjonów“ grzecznie nałuskał.

Ale ta miłość, choć odwzajemniona, jest tragicznie nieszczęśliwa. Okoliczności niezwykle, pełne posępnej grozy, stoją kochankom na przeszkodzie. Rodryg jest zabójcą ojca Chimeny, Amelja — żoną ojca Zbigniewa, Oleńka nie poślubi tego, kto „krew kainową“ ma na ręku, spalił Wołmontowicze i naszczerbił niemało szlachty laudańskiej, tych, którzy pannie Aleksandrze — w myśl testamentu jej dziadka — zastępują ojca.

Współzawodnicy: Sanche, Mazepa, Wołodyjowski, budzą w bohaterkach obawę i wstręt, w najlepszym razie są im obojętni. Okoliczności jednak tak się składają dziwnie, że ich wystąpienie wpływa poważnie, a nawet tragicznie na dalszy rozwój wypadków.

Okoliczności to naprawdę niezwykle. Oto bowiem wbrew zwykłej kolei życia, wbrew logice rozumu i uczucia, w obronie czci niewieściej we wszystkich trzech wypadkach występują owi niechętnie widziani rywale — przeciw wybranym serca.

Przyjrzyjmy się dokładniej wszystkim okolicznościom, towarzyszącym temu wyjątkowemu splotowi zdarzeń. Musimy sytuację tę zbadać w trzech kolejnych momentach: 1) wyzwanie, 2) pojedynki, 3) wieść o jego wyniku.

Wyzwanie we wszystkich trzech utworach wychodzi ze strony przeciwnej głównemu bohaterowi. W „Cydzie“ projekt pojedynku podaje Chimena, podtrzymuje go Don Diego, z innych, oczywiście, pobudek:

Le comte eut de l'audace; il l'en a su punir;
Il l'a fait en brave homme, et le doit maintenir.

Idzie mu więc o cześć rycerską syna.

Ostatecznie jednak rzuca rękawicę współzawodnik bohatera, Don Sanche:

Faites ouvrir le champ: vous voyez l'assaillant;
Je suis ce téméraire, ou plutôt ce vaillant.
Accordez cette grâce à l'ardeur qui me presse.
Madame: vous savez quelle est votre promesse.

Analogicznie do tego u Słowackiego wyzywa do boju również rywal bohatera, Mazepa:

Chodzi mi o tę panią — co u Waszej Mości
 Nie znajduje obrony, ani też litości. —
 Cóż pocznie tu obelgom na zęby wydana? —
 Oto Miłościwego mi zaklinam Pana,
 Aby temu, co powiem, chciał dodać powagi
 Królewskiem przyzwoleniem. Oto jest miecz nagi,
 Na tym pałaszu honor niewiasty spoczywa;
 Kto śmie ją lżyć, niech szabli z jaszczuru dobywa —
 Ja żądam sądu Boga!

Podobieństwo jest wielkie, ale i różnica olbrzymia. Don Sanche przystępuje do boju z groźnym przeciwnikiem z odwagą, ale nie bez samolubnej nadziei, że może zwycięży i otrzyma w nagrodę — rękę Chimeny; Mazepa od końca drugiego aktu jest bohaterskim wcieleniem samozaparcia i poświęcenia, przez litość dla cudzego nieszczęścia idzie na bój krwawy, w którym dla siebie nic zyskać nie może i nie chce.

Jak w „Cydzie“ pierwszy podejmuje rękawicę ojciec bohatera, tak w „Mazepie“ pierwszy rwie się do boju ojciec Zbigniewa, Wojewoda, dobywa szabli i woła: „Chodź się bić“. Pragnie więc rozstrzygnąć bolesną sprawę natychmiast. Podobnie Don Diego chce, by pojedynek odbył się zaraz, nie zaś jutro dopiero, jak proponuje król:

Non, Sire, il ne faut pas différer davantage:
 On est toujours trop prêt quand on a du courage.

Stanowisko obu królów jest — przynajmniej pozornie — jednakowe: obaj są niechętni pojedynekowi. Ale pobudki ich i przeżycia duchowe w tym tragicznym momencie jakże różne! Fernando nie chce zezwolić na pojedynek ze względów zasadniczych: jest antiduelantem, bo ten „odwieczny zwyczaj“ („cette vieille coutume“) pozbawia państwo najlepszych rycerzy, pozwala często winowajcy triumfować nad niewinnym, zresztą Rodryg zbyt dobrze zasłużył się tronowi, by życie jego wystawiać na lekkomyślny hazard („il m'est trop précieux pour l'exposer aux coups d'un sort capricieux“). Mówi długo i przekonywająco, dobiera argumentów ważkich, jak dysputant *ex cathedra*. Wreszcie — ulega naleganiom Don Diega i zezwala, acz mocno niechętnie:

Puisque vous le voulez, j'accorde, qu'il le fasse.

Nic z tego racjonalizmu chłodnego w typowo romantycznym „Mazepie“. Wykładnikiem całego procesu myślowego i uczuciowego u Jana Kazimierza jest krótkie, acz nazbyt może zwięzłe zdanie: „Zezwalamy z żalem“. Oszczędność słowem doprowadzona do najwyższego szczytu. A nie zapominajmy, że przeżycia psychiczne naszego króla w tym momencie były o wiele boleśniejsze, niż jego hiszpańskiego kuzyna, że jego to niewczesne zaloty do Amelji doprowadziły do tak tragicz-

nych powikłań, że dla jego to przelotnej zachcianki mają bić się i ginąć ludzie niewinni, może jego ukochany paź („ja zgrzeszyłem, jak dziecko, a paź weźmie w łapę“, jak mówi w scenie V aktu II).

W dalszym ciągu znajdujemy w „Mazepie“ motyw, do którego analogję łatwo odszukać w „Cydzie“: Zbigniew zastępuje w pojedynku Wojewodę („Ojczy, zdaj to na mnie!“), jak Rodryg idzie się bić za ojca z Don Gomezem (akt II, scena 2).

Sienkiewicz scenę wyzwania inaczej nieco komponuje. Niema w „Potopie“ ani ojca bohatera, ani osoby królewskiej, natomiast epik o szerokim rozmachu świetnym pendzlem kreśli scenę bojową: ataku laudańskich na Lubicz i dobywania dworu. Ale, ostatecznie, i tu wyzwanie rzuca bohaterowi współzawodnik, Wołodyjowski: „Jest inny sposób — krzyknął — Wychodź ze mną na szablę!“

Po wyzwaniu we wszystkich trzech utworach następuje omówienie warunków pojedynku. W „Cydzie“ król sam je określa: Rodryg będzie się bił z jednym tylko rycerzem, Chimena zostanie żoną zwycięzcy. Absolutyzm monarchy hiszpańskiego rozstrzyga rzecz nieodwołalnie, choć Chimena skarży się na „wyrok srogi“ („une si dure loi“). I jeszcze jeden warunek: dla zamanifestowania swych poglądów anti-duelistycznych król nie pozwala nikomu — prócz jednego Don Ariasa — być obecnym podczas walki:

Mais de peur, qu'en exemple un tel combat ne passe,
Pour témoigner à tous qu'à regret je permets
Un sanglant procédé, qui ne me plut jamais,
De moi ni de ma cour il n'aura la présence.

Inaczej w Polsce, gdzie *absolutum dominium* królewskie istniało jedynie w imaginalnej warchołów sejmikowych. Jan Kazimierz nie bierze udziału w ustalaniu warunków orężnego spotkania; zresztą, ma zbyt wiele na sumieniu, by mógł się i chciał rozporządzać. Przedewszystkiem stwierdzić należy, że cała ta scena, tak zwięzła, wprost skąpa w słowa (29 wierszy), świadczy o niepospolitym talencie dramatycznym Słowackiego. Wszystkie te pięć osób, których losy tak tragicznie się spłotyły, pławią się o straszliwym bólu. A przytem — ileż tragicznych kłamstw, ukrywań, niedomówień w tak niewielu wyrazach!

Zbigniew idzie na śmierć. Mówi do ojca:

Lecz jeżeli ja zginę — to wtenczas przynajmniej,
Uwierz ty w jej niewinność. — Niechaj żyje błoga,
Krwia ludzką od potwarzy broniona przez Boga.
Przyrzekasz mi — tu Boski cios nie może minąć —
Przyrzekasz mi? —

Jedna Amelja przeniknęła jego zamiar straszliwy. „Nie pozwól mu iść, on chce zginąć“, woła z rozpaczą do męża — więc jej nic powiedzieć jej nie wolno.

I Rodryg przygotowany jest na śmierć, chce zginąć („Je vais mourir, madame, et vous viens en ce lieu, Avant le coup mortel, dire un dernier adieu“), mówi w scenie 1 aktu V. Ale Chimena, jak Amelja, nie chce słyszeć o śmierci kochanka. Niemal urąga mu, wyrzuca tchórzostwo i niedołęstwo. I oto ciągnie się między nimi ta dziwna i długa rozmowa, z której Rodryg dowiaduje się wreszcie, że Chimena go kocha, co szaloną radością przepelnia jego serce, radością, która fanfarą triumfu wyrывa mu się z piersi w monologu, kończącym tę scenę:

Est il quelque ennemi, qu'à présent je ne dompte?
i t. d.

W scenie „Mazepy“, którą analizujemy, Zbigniew i Amelja nie zamieniają między sobą ani jednego wyrazu, chociaż wiedzą oboje, że ich za chwilę rozłączy — śmierć. Ostatnia między nimi rozmowa toczyła się w scenie III aktu IV: uniesiony zazdrością, Zbigniew wyznaje wprost miłość swą macosze, aż w końcu przekonywa się, ku wielkiej radości, że niesłuszne były jego podejrzenia i wyrzuty. „Bronić ją! niewinna!“ — woła w uniesieniu. Sytuacja więc, choć zawiera pewne analogje w stosunku do wyżej wspomnianej sceny „Cyda“, jest od niego dość daleka.

Walka ma odbywać się, nie jak w „Cydzie“, nocą. „Co się tak mamy rąbać i może na ślepo przy księżycu albo li przy pochodni blasku“? — mówi Zbigniew. A Wojewoda na to: „Hej! niech sługi wyjdą w las z pochodniami! — poświecić synowi“! Ale pojedynek odbędzie się, jak w „Cydzie“, bez świadków. „Niech nikt nie idzie za mną“ — prosi Zbigniew. Oczywiście, znowu zupełnie inaczej, niż w „Cydzie“, ta samotność jest potrzebna nieszczęśliwemu kochankowi Amelji — dla wykonania zamiaru samobójczego.

Omówienie warunków pojedynku poprzedza w „Mazepie“ krótka rozmowa Zbigniewa z Wojewodą: ojciec, który od początku dramatu nic się domysła, i teraz, nie podejrzewając syna o zamiary samobójcze, jest dobrej myśli. Tragiczna to ironja, a tragizm tej rzeczy podwaja odpowiedź Zbigniewa, który udaje junaka. („Nie myślę o grobie, To za wcześnie, za wcześnie“). Wbrew tradycji staropolskiej i szlacheckiemu obyczajowi szermowania krzyżową sztuką Zbigniew proponuje broń palną. Z dwóch względów poeta to czyni: przede wszystkim umożliwiał w ten sposób Zbigniewowi popełnienie samobójstwa, a potem — daje nam efekt niezwykle wstrząsający: dochodzącego z za sceny pojedynczego strzału. Dla zwiększenia grozy tej sceny Amelja, na życzenie Zbigniewa, błogosławi broń pazia, z której za chwilę ma lec jej nieszczęsny pasierb („Jako rycerz osoby, której cześci bronisz, Warto, że jej się kornie do kolan uklonisz, Że ciebie i obrońcą broń pobłogosławi“).

Chce w ten sposób Zbigniew — pośrednio — otrzymać z jej rąk błogosławieństwo na drogę śmierci. Oszukuje przytem tragicznie ojca, mówiąc: „Jeśli winna, to pazia odprawi Z błogosławieństwem zguby — Bóg winnym nie sprzyja“.

Sienkiewicz poskąpił nam sceny napadu Kmicica na Wodokty i porwaniu Oleńki. Ostatni raz mówią z sobą w tychże Wodoktach w tragicznej chwili, kiedy chorąży orszański, spaliwszy Wołmontowicze, szuka schronienia u swej narzeczonej przed ścigającym go rozjuszonym tłumem szlachty laudańskiej. Oleńka go ukrywa, ale przeklina wraz z innymi, a potem — wbrew sercu — odpycha od siebie: „Nie chcę cię widzieć, znać! Bierz konie i uchodź stąd!... Krew na waćpanu ręku, jako na Kainowem! — krzyknęła, odskakując jakby na widok węża. — Precz, na wieki!“...

Tragiczna zbrodnia stała się pomiędzy nimi, jak pomiędzy Cydem a Chimeną.

Ustalenie warunków pojedynku następuje, jak w „Mazepie“, nie na rozkaz zgóry, lecz na zasadzie swobodnego porozumienia się między stronami: jeśli Kmicic położy Wołodyjowskiego, odjedzie wolno, a wszyscy obecni zaprzysięgają tę umowę.

Moment drugi — pojedynek — w istocie swojej, wyniku i technice jest traktowany dość różnie, w zależności od różnic indywidualnych usposobień i rodzajów talentu autorów. Przedewszystkiem obaj dramaturgowie, Corneille i Słowacki, usuwają samą walkę za kulisy. Osiągają w ten sposób cel podwójny: raz że zgodnie z dość ogólnie, acz nie powszechnie, przyjętą zasadą uwalniają widza od uczestnictwa w zbyt krwawem, w zbyt wstrząsającym widowisku (zasada ta obowiązuje np. w tragedjach greckich), a powtóre środek ten pozostawia nietylko aktorów na scenie, ale i widzów na widowni w niepewności co do wyników pojedynku, co wywołuje efekt niezmiernie silny. Straszliwa niepewność dręczy Chimenę, mimo słów uspokajających Elwiry w scenie IV aktu V. Ale nie da się to porównać z tym złowrogim nastrojem, który panuje w scenie VII aktu IV „Mazepy“: naprzód straszliwa cisza, potem strzał pojedynczy, potem uroczyste słowa księdza: „To sąd Boga“, wreszcie bezładny monolog Wojewody, gdzie radość i trwoga, modlitwa dziękczynna i rozpacz przewijają się w sposób dziwny i wstrząsający.

Sienkiewicz, epik wysoce utalentowany, nie oparł się pokusie skreślenia isticie homeryckiego epizodu pojedynku. Najpierw — cudowny koloryt tej sceny: ciemności nocy jeszcze panują, ale już brzask się robi i pierwsze blade światła dnia padają na „hardą, rycerską, a młodą“ twarz pana Andrzejka; ale że, choć „na wschodzie pierwsza złota i błękitna wstążka rozciągała się świetlistem pasmem“, na podwórzu jeszcze było dość ciemno, na rozkaz Wołodyjowskiego szlachta zapala kilkadziesiąt pochodni i otacza kręgiem w milczeniu pole walki

(w nawiasie przypomnę, że i w „Mazepie“ pojedynek miał się odbyć przy pochodniach: „Hej! niech sługi Wyjdą w las z pochodniami — poświecić synowi!“ — woła Wojewoda).

Wołodyjowski i Kmicic przymawiają sobie, drwią z siebie nawzajem, znowu prawdziwie po homerowsku. Sam pojedynek, jak tyle podobnych scen u Sienkiewicza, nakreślony z nie-zrównaną plastyką epicką, a i z humorem (krotochwilny Wołodyjowski bawi się nieudolnością swego przeciwnika). Wołodyjowski dwukrotnie „wyłuskuje“ szablę z ręki Kmicica, a potem zadaje mu cios nieomal że śmiertelny.

Tak więc ten pojedynek mamy cały przed oczami, jak na dłoni. O tamtych dowiadujemy się pośrednio przez usta przeciwników bohatera: Don Sanche opowiada o przebiegu walki Chimenie, królowi i całemu dworowi w scenie VI aktu V, przytem i tu mamy epizod wytrącenia broni z ręki Don Sanchezu przez Rodryga. O samobójstwie Zbigniewa mówi Mazepa Amelji dopiero w scenie IV aktu V dość długo i szczegółowo, Wojewodzie — krótko i lapidarnie w scenie VII tegoż aktu. Zresztą, jak widzimy, przebieg, wynik walki we wszystkich trzech wypadkach jest zupełnie różny.

Moment trzeci — po pojedynku — wykazuje znacznie więcej rysów analogicznych. Oto we wszystkich trzech wypadkach staje przed bohaterką — obrońcą jej honoru i niemiłą jej współzawodniczką o jej rękę: Don Sanche ze szpadą w ręce, którą, jak mniema Chimena, uśmiercił Rodryga, Mazepa — z dymiącym jeszcze pistoletem, od którego poległ Zbigniew, Wołodyjowski — otarłszy swą szablę z krwi Kmicica połą jego własnego żupana. Don Sanche i Mazepa, obaj milczą, ale z różnych powodów: pierwszemu nie daje dojść do słowa pośpieszliwa Chimena, Mazepa nie śmie wyjawić przed Wojewodą i Amelją tragicznej tajemnicy śmierci Zbigniewa. Wołodyjowski mówi niewiele ze względu na stan półprzytomny Billewiczówny. Ale wszyscy trzej są zmieszani, nie bardzo pewni przyjęcia, jakiego doznają, nie wiedzący, co czynić i co mówić.

Wreszcie — moment ostatni: jak bohaterki zachowują się wobec przeciwników swych kochanków? I tu występują różnice bardzo zasadnicze i niezmiernie charakterystyczne. Chimena na widok Don Sanchezego z obnażoną szpadą w ręce wybuchła długą i namiętą tyradą, w której gwałtowny gniew przeciwko domniemanemu zabójcy miesza się z żywiołą miłością ku szczęśliwemu wybrańcowi serca:

Quoi! du sang de Rodrigue encor toute trempée? (t. j. szpada)
 Perfide, oses-tu bien te montrer à mes yeux,
 Après m'avoir ôté ce que j'aimais le mieux?
 Eclate, mon amour, tu n'as plus rien à craindre....
 i t. d., i t. d.

Od tej głośnej manifestacji uczuć nie powstrzymuje Chi-

meny nawet przybycie króla wraz z całym dworem. Ona wobec wszystkich woła w uniesieniu:

Sire, il n'est plus besoin de vous dissimuler
Ce que tous mes efforts ne vous ont plus celer.
J'aimais, vous l'avez su...
i t. d., i t. d.

Wiadomo, że o ten efekt końcowy chodziło bardzo francuskiemu dramaturgowi. Chcąc koniecznie do niego doprowadzić, dociągnął doń dość sztucznie sytuację, każąc Rodrygowi przysyłać do swej bogdanki rywala zamiast samemu do niej pośpieszyć. Ale trzeba było za wszelką cenę zmusić bohaterkę do wyjawienia publicznego miłości.

O ileż tragiczniejsza od francuskiej bohaterki Amelja, kryjąca na samym dnie serca swą występłą miłość ku pasierbowi, w tych trzech krótkich scenach, kończących akt IV, nie mówi niemal nic, nie pyta o nich, nie może mówić, nie może pytać o nic, choć sercem jej targa ból i trwoga o losy ukochanego. Jest prawie nieprzytomna. Kiedy Wojewoda przynosi chustę, zbroczoną we krwi Zbigniewa, szepce w obląkaniu: „To dla mnie“, a gdy Wojewoda ciska jej w oczy ten krwawy szczyłek, z głośnym okrzykiem: „A! — A!“ pada omdlała. I to wszystko. W tem zmieścić się musi cała otchłanna głębia jej tragicznego życia.

Oleńka siedzi zamknięta w skarbczyku, jak mówiliśmy, nawpółprzytomna od nadmiaru wzruszeń: napad, porwanie, walka nocna, strzały, niepewność o losy Kmicica i swoje. Zrazu nie rozumie, kto i o czym do niej mówi. Ale wrodzona siła woli pozwala jej opanować się. Rozumie już wszystko. Jednocześnie zrywa się w jej piersi śmiertelny niepokój o — Kmicica. „A z tamtym co się stało?“ — pyta cichym głosem. A dowiedziawszy się, że „leży bez duszy na podwórzu“, zaczyna chwiać się, nakoniec siada ciężko na skrzyni. Tu następuje charakterystyczny dialog między Wołodyjowskim a Oleńką, złożony z pytań i odpowiedzi krótkich, urywanych, nagłych, jak błysk szczęścia lub cios śmierci, jak łomot rozdygotanego serca:

- Na Boga żywego, odpowiadaj! zabity?
- Pan Kmicic ranny.
- Żyje?...
- Żyje.
- Dobrze! Dziękuję waści....

I to wszystko. To krótkie „dziękuję waści“, które w takie zdumienie wprawia małego rycerzyka, bo nie wie, za co mu dziękuje Oleńka, czy za to, że Kmicic ranny, czy za to, że żyje, starczyć musi za całe wyznanie. Gdzieżby Billewiczówna spowiadać się miała ze swych uczuć przed obcym człowiekiem: ona na to za dumna, za czysta!

Ale jest jeszcze jeden szczegół: kiedy szlachta wnosi ranego Kmicica, ona podkłada mu ręce pod skrwawioną głowę. A gdy po tem wszystkim Wołodyjowski, wciąż jeszcze nic nie rozumiejący, podaje jej ramię, nie spogląda nawet na niego, lecz zwraca się do Krzycha Domaszewicza z prośbą, by ją wyprowadził. Odtrąca pana Michała, jak Chimena Don Sanchego. W tych subtelnych rysach, w tych drobnych dotknięciach pióra Sienkiewicz z tak wielkim umiarem artyzmu umiał odmalować całą duszę bohaterki.

A teraz wniosek. Corneille, typowy pisarz francuski w każdym calu, rozcina splełany węzeł swej tragedji — pomyślnie dla obojga bohaterów. Tworzy tragi-komedję, nie tragedję. Mniejsza o to, jak, zręcznie czy niezręcznie, byleby kochającą się parę doprowadzić do progu sypialni małżeńskiej, choćby w tej sypialni zabójca miał się znaleźć obok córki swej ofiary. Jakżeż by? Miłość, miłość wielka i potężna wszystko rozgrzesza, wszystko usprawiedliwia. I tutaj przychodzi do głosu owa „płciowość“ literatury francuskiej, którą tak trafnie podpatrzył i scharakteryzował Boy-Żeleński.

I Słowacki nie odrzucał, nie zaprzeczał „płciowości“. Bez niej ileżby kart brakło w jego utworach! Ale ponad erotyzm wynosi się u niego tragiczna wina i tragiczne nieszczęście. Słowacki - romantyk o wyobraźni płomiennej, lubujący się w obrazach niezwykłych, pełnych grozy i lęku, graniczących niemal z efektami melodramatycznymi, połączył w „Mazepie“ tragizm „Cyda“ z tragizmem „Don Carlosa“, pomnożył jeszcze napięcie dramatyczne przez przesycenie swego utworu jaskrawością kolorytu tragedji hiszpańskiej i stworzył dla swej pary bohaterów położenie bez wyjścia, wstrząsając przytem potężnie, dzięki wielkiemu swemu talentowi dramatopisarskiemu, każdym fibrem czytelnika czy słuchacza. Śmierć, wieczne milczenie grobu — oto jedyne rozwiązanie tragicznego spłotu zdarzeń.

Sienkiewicz - realista, zrównoważony epik-narrator, pogodny optymista życiowy, natura raczej renesansowa, również nie neguje „płciowości“: nie napróżno kukułka Skrzetuskiemu i Helenie dwanaście razy kukała! Ale jego erotyzm nie jest nagi, jak w „Cydzie“: przykrywa go — zgodnie z wiekową kulturą polsko-szlachecką — szata obyczajności, przystojności, „uczciwości“ w stosunku wzajemnym mężczyzny i kobiety. Alkowa małżeńska jest nagrodą za trudy, cierpienia, zasługi przeróżnym Skrzetuskim, Kmicicom, Wołodyjowskim, Winieju-szom, Zbyszkom z Bogdańca. Ale jest coś wyższego nad miłość: obowiązek, obowiązek moralny i narodowy. On to staje pomiędzy mężczyzną a kobietą w „Potopie“, on to zamyka Billewiczównie usta, na które cisną się, jak Chimenie, namiętne wyrazy miłości i rozpacz. I nie prędzej Jędrus wstąpi w łóżnicę z Oleńką, aż się zupełnie poprawi, aż zmyje z siebie

hańbę prywaty, warcholstwa i — domniemanej zdrady, aż miłą ojczyznę od srogich opresyj nieprzyjacielskich obroni i wyzwoli.

Tak oto polska Wenus usypia w swych objęciach synów
krwawego Gradywa.
Henryk Galle.

Jeszcze „skwierne mięso“.

W artykule moim p. t. „Na marginesie Beniowskiego“ (Pr. fil. X [1926], 183 nst.) potrąciłem m. in. również o zagadkowe wyrażenie *skwierne mięso* w wierszu 317 pieśni VII-ej „Beniowskiego“: „W rosyjskich rymach trąci skwierne mięso“¹.

O komentarzu, jaki podał wydawca, prof. J. Kleiner, do tego zwrotu: „po rosyjsku: plugawe, obrzydliwe mięso“, pisałem: „Jest to rzecz jasna, tłumaczenie dosłowne. Nie ułatwia ono wszakże zrozumienia tego, mojem zdaniem, trudnego do zrozumienia ustępu“...

Moja analiza doprowadziła mnie do następującego wniosku: wyrażenie *skwierne mięso*, w zgodzie z kontekstem, mogłoby oznaczać „niezdrową, więc zakazaną“ treść „rosyjskich rymów“ i mianowicie uważaną za taką, nielegalną, przez „cara i jego siepaczy“.

Z tą moją interpretacją nie zgadza się prof. W. Klinger (w „Księdze pamiątkowej... St. Dobrzyckiego“ [1928], 150—156). Według niego Słowackiemu „chodziło o zaznaczenie myśli, iż język rosyjski mimo swej piękności naturalnej i wysokiej uprawy literackiej... wywiera nań wrażenie przykre z powodu bolesnych skojarzeń“..., wyrażenie zaś *skwierne mięso* „nie może oznaczać nic innego, jak mięso martwe, trupie, t. j. po prostu trupy, zwłoki pomordowanych“.

Interpretacja ta wydała mi się wnet po przeczytaniu artykułu prof. Klintera niezadowolającą; poświadczą to prof. E. Klich

¹ Dla ułatwienia zrozumienia wywodów przypominam interesujące nas zwrotki:

Żukowski, ruski belfer i poeta,
Który balladę odział wielką krasą —
Według mnie jeszcze nie wielka zaleta.
W rosyjskich rymach trąci skwierne mięso,
A wiersze są — jak pasy zdarte z grzbieta
Knutem... prześliczny język... ale razem
Pachnie mi żywym mięsem — i Kaukazem...

Lecz język piękny, pełny diamentów
W Puszkynie... w panu Sękowskim podłości.
Dziś, jak słyszałem, pisze pan Lermontów,
Który pół życia na Kaukazie gości, —
Takich do niego car doznaje wstrętów,
Do niego i do laurowej parości,
Która nie tknięta nożem i nożycą,
Może rość... i być kiedyś — szubienicą.