

Maria Grabowska

Zapomniana recenzja Nie-Boskiej komedii Zygmunta Krasińskiego

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 9, 101-108

1974

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.

Maria Grabowska

ZAPOMNIANA RECENZJA NIE-BOSKIEJ KOMEDII
ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

Publikowany poniżej w wersji polskiej artykuł niemieckiego autora, Aleksandra Junga, znany jest już częściowo czytelnikom nowych wydań dramatu Krasińskiego w serii „Biblioteki Narodowej”¹, wykorzystany bowiem został w opracowanym przeze mnie komentarzu. Cytowałam tam niewielkie fragmenty recenzji Junga. W ten sposób przypominałam przeoczoną przez współczesnych Krasińskiemu i późniejszych krytyków *Nie-Boskiej komedii* wypowiedź, która wydaje mi się interesująca. Przypomnienie to nie zostało jednakże bibliograficznie odnotowane, bowiem romantyczne tomy *Nowego Korbuta* nie podają informacji o artykule krytyka niemieckiego. W tej sytuacji zdecydowałam się ogłosić całość tekstu w przekładzie. Bezpieczniej byłoby obok przekładu dać wersję oryginalną, gdyż spolszczenie dziewiętnastowiecznej niemczyzny nastęczyło mi spore trudności i mój przekład daleki jest od ideału. Względy praktyczne sprawiają, że tekst Junga ukazuje się tylko w języku polskim².

Artykuł niemieckiego pisarza pochodzi z jego książki *Charaktere, Charakteristiken und andere Schriften*. Königsberg 1848, t. 2. Być może właśnie moment publikacji — rok Wiosny Ludów, kiedy uwagę Krasińskiego i jego najbliższych zaprzętnęły wydarzenia wstrząsające całą Europą — sprawił, że wypowiedź krytyka niemieckiego została przeoczona przez samego autora dramatu, jak też przez jego korespondentów, którzy pilnie zazwyczaj nasłuchiwali odgłosów wywołanych twórczością poety i skrupulatnie informowali go o tych echach. W korespondencji Krasińskiego głucho o recenzji Junga. Nie ma też uwag o przekładzie *Nie-Boskiej komedii*, dokonany przez F. H. Lewestama pod pseudonimem Batornickiego³. To przemilczenie zapewne wpłynęło na przeoczenie tej, jednej z dłuższych, wypowiedzi cudzoziemca na temat dramatu przez badaczy twórczości Krasińskiego.

Kim był entuzjastyczny recenzent *Nie-Boskiej komedii*? Aleksander

Jung (1799—1884) — niemal rówieśnik Feuerbacha i Heinego (żeby odwołać się do bardziej znanych polskiemu czytelnikowi nazwisk, wymienionych tu i dlatego, że o nich obu pisał Jung w książce, o której za chwilę) — był publicystą i krytykiem literackim, wydawcą czasopisma i autorem kilku książek z dziedziny filozofii i literatury⁴. Można go uważać za przedstawiciela, a przynajmniej historiografa grupy „Młode Niemcy”. Brał udział w dyskusjach literackich swego czasu⁵, a w roku 1842 wydał w Gdańsku książkę poświęconą omówieniu pisarstwa wybitnych przedstawicieli literatury niemieckiej pt. *Wykłady o nowoczesnej literaturze Niemców*. Publikacja ta spotkała się z ostrą oceną Fryderyka Engelsa⁶. Niektóre sformułowania z jego recenzji warto tu przytoczyć:

„... cała słabość i nędza filozoficznego *juste-milieu* objawia się w osobie pana Aleksandra Junga. W każdym ruchu, w każdej idei istnieje pewien rodzaj bałamutnych umysłów, które lubują się w niejasnościach. Dopóki zasady dopiero krystalizują się, można takie typy tolerować [...]. Kiedy jednak żywy oddzielają się od siebie, kiedy zasada staje przeciw zasadzie, wtedy nadchodzi czas, gdy trzeba rozstać się z tymi ludźmi [...]. Do takich ludzi należy również pan Aleksander Jung.

[...] Za czasów śp. «Młodych Niemiec» opublikował on swoje listy o najnowszej literaturze. Przyłączył się podówczas do kierunku «Młodych Niemiec», i wraz z nim dostał się wbrew swej woli do opozycji. Co za sytuacja dla naszego pojednawcy! [...] Minęły «Młode Niemcy», przyszła szkoła młodoheglowska, Strauss, Feuerbach, Bauer [...], a poczciwy Jung wciąż jeszcze żyje w naiwnym przekonaniu, że «naród» nie ma nic innego do roboty tylko czekać na nową sztukę Gutzkova [...], czy kolejne dziwactwo Laubego. Gdy całe Niemcy drżą od okrzyków bojowych, gdy tuż przed jego nosem dyskutuje się o nowych zasadach, pan Jung [...] rozmyśla o pojęciu «nowoczesności»”.

I dalej po rozprawieniu się z sądami Junga na temat roli Hegla w poglądach „Młodych Niemiec” i z partiami *Wykładów* poświęconych poszczególnym przedstawicielom „nowoczesnej literatury”, pisze Engels o poglądach Junga na ruch młodoheglowski:

„Aleksander Jung biada nad wiecznym ruchem historii, nazywa postęp negacją, a na koniec przybiera pozę fałszywego proroka i obwieszcza «wielkie pozytywne narodziny» [...]; one to mają mieczem Pana porazić Straussa, Feuerbacha i wszystko, co z nimi związane.”⁷

Recenzja Engelsa o pamphletowym zakroju charakteryzuje więc Junga jako typowego przedstawiciela niemieckiego *juste-milieu*, „liberalnego pozytywistę”, czyli — przekładając to na język bliższych nam sformułowań — „liberalnego organicznika”. W swej wypowiedzi Engels musiał wspomnieć o Henryku Heinem, gdyż Jung w *Wykładach* poświęcił poecie sporo uwagi. Wspominam o tym nie bez przyczyny, o czym za chwilę.

Jak już pisałam, omówienie *Nie-Boskiej komedii* dokonane przez Junga ukazało się w książce w 1848 r. Być może miało swój wcześniejszy czasopiśmienniczy pierwodruk. W każdym razie były to lata przedwiośnia

rewolucyjnych ruchów europejskich i atmosfera wówczas panująca pozwala nam zrozumieć dlaczego krytyk z takim zapalem podnosił walory dramatu „polskiego Dantego”. Potraktował on *Nie-Boską komedię* jako głos w toczącej się dyskusji na temat kształtu nadchodzącej epoki. Sądził, że autor dramatu jednoznacznie opowiada się za ideą liberalizmu, ale tego liberalizmu, który jak na opoce wspiera się na religii. W *Nie-Boskiej komedii* dopatruje się Jung wizji przyszłego świata: „Mąż i Pankracy, szlachta i Napoleon ulegają tu sobie nawzajem, aby z obu stron ustąpić miejsca tym liberalnym zasadom, które nie znalazły jeszcze [...] swego światowego organizmu, ale które muszą znaleźć itd.”

Na zakończenie tych wstępnych wyjaśnień pragnę zwrócić uwagę na jedno z miejsc recenzji:

„Ponad pustymi bezkresnymi lasami Polski, w których ciągle jeszcze mieszka niedźwiedź, wilk i nędza, przechodzi duch, który wyzwoliwszy się z całej słowiańskiej otępiałości nie tylko rozumie największe idee [...], ale w sposób pełen wynalazczości wyrzuca je na świat z żarem...”

Dostrzegam w tym sformułowaniu dalekie lecz wyraźne echo wypowiedzi Heinego w jego książce o Börnem. Pisał on tam o Polakach, którzy wyrwawszy się z matecznika rodzimej puszczy średniowiecznych poglądów pognali do Paryża (mowa o Wielkiej Emigracji). Temu obrazowi cywilizacyjnego i kulturalnego zacofania towarzyszyło sformułowanie mówiące o tym, że „może Polska po upadku Warszawy podniesie się ku najwyższym przeznaczeniom. Może narodowi temu przeznaczone są jeszcze czyny, które ludzkość ceni wyżej niż wygrane bitwy”⁸. Jung zdaje się sądzić, że w autorze *Nie-Boskiej komedii* objawiła się już ta zbawcza siła, która doprowadza do rozkwitu „dumny i święty idealizm”. Takie odczytanie *Nie-Boskiej komedii* pasowało Krasieńskiego na przedstawiciela atakowanego przez Engelsa „juste-milieu!”

Parę słów o przekładzie. Fr. H. Lewestam używa w swym tłumaczeniu imienia „Georg” w miejsce Orcia. Tak też — rzecz jasna — pisze Jung. W swoim przekładzie przywracam oryginalne brzmienie imienia Henrykowego syna.

Przypisy

¹ Począwszy od 1965 r. (wyd. 8 zmienione ze wstępem Marii Janion) aż po wyd. 11 z 1974. Na rozprawę Junga, cytując ją, powołał się Paweł Hertz w Notach i uwagach do *Dzieł literackich* Zygmunta Krasieńskiego, Warszawa 1973, t. 3, s. 551-552.

² Poczuję się do miłego obowiązku złożenia słów podziękowań Stanisławowi Makowskiemu, który skolonizował przepisany przeze mnie odręcznie przed paru-

nastu laty niemiecki tekst artykułu Junga, i Pawłowi Hertzowi, który zechciał wprowadzić kilka poprawek do tekstu przekładu.

³ O przekładzie Lewestama, który został uznany za bardzo niedobry, pisał W. Rolauer, *Niemieckie tłumaczenie dzieł Krasińskiego*. Lwów 1912.

⁴ Wydawał w latach 1841-1845 czasopismo „Königsberger Literatur-Blatt”. Opublikowana w „Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst”.

die Extreme des dortigen Pietismus 1840, *Vorlesungen über die moderne Literatur der Deutschen* 1842 i in.

⁵ Por. W. Dietze, *Junges Deutschland und deutsche Klassik*. Berlin 1957, passim.

⁶ Recenzja napisana pod pseudonimem Friedricha Oswalda w czerwcu 1842 r., publikowana w „Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst”.

⁷ F. Engels, *Aleksander Jung. Wykłady o nowoczesnej literaturze niemieckiej*, w: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1960, s. 670, 671, 672, 680.

⁸ Cyt. za własnym przekładem w: M. Grabowska, *Heine a Wielka Emigracja*. „Pam. Lit.” LVI, 1965, z. 4, s. 374.

*
* *

Aleksander Jung

POLSKI DANTE

W roku 1841 w wydawnictwie J. J. Webera w Lipsku ukazał się, tłumaczony z języka polskiego przez K. Batornickiego, poemat dramatyczny pt. *Nie-Boska komedia*, któremu, wedle naszego mniemania, zbyt mało poświęcono uwagi w dziedzinie literatury. Autor tego poematu postąpił całkowicie słusznie, że kierując się prawem wzniosłej wewnętrznej intuicji wybrał dla swego utworu ten właśnie tytuł, który wybrał; albowiem w owej kontrowersyjnej aluzji do Dantego odbija się w skrócie całość natury i istota utworu, blask — jak u Dantego elementu religijnego — elementu politycznego wyzyskanego przez poezję. *Nie-Boska komedia* jest wedle naszego zdania najbardziej wartościowym, najpiękniejszym tworem nowoczesnej poezji, nie w tym co dotyczy wykonania, nie w tym, co się wiąże z klasyczną jednością treści z formą, ale w tym, od czego zaczyna się sztuka — w uchwyceniu owego elektrycznego prądu uniesienia w całym jego przebiegu i takiego nim pokierowania, że z szybkością błyskawicy wprowadza nas w dziedzinę historii: i! oto widzimy przed sobą walkę partii, ową niezwykłą tragedię, w której ostatnia zasłona wciąż jeszcze, niestety, nie opadła. *Nie-Boska komedia* przenosi nas wprost na najbardziej wysuniętą granicę dwóch stuleci. Ale tą granicą jest przepaść, która się przed nami rozwiera, a po obu jej stronach stoją bojownicy, uzbrojeni, pełni goryczy. Ale oto przepaść już nie dzieli; przeciwnie — kieruje walką po tej i tamtej stronie, ponieważ ta przepaść to rewolucja.

Wyjaśnienie istotnego zamysłu tego zdumiewającego utworu nie jest rzeczą łatwą i — wydaje się nam — że nawet autor przedmowy nie pojął ostatecznego zamysłu twórcy. Zasadnicza trudność wynika ze zwięzłości i śmiałości dzieła. Poemat w całości jest tylko naszkicowany, pełen elips, ale tym piękniejszy, tym bardziej przejmujący. Z utworu tego, z jego muzycznej pełni, w której jednoczą się najbardziej różnorodne tony, pojąć można, jak w naszych czasach wszystkie skrajności

muszą być z sobą ściśle powiązane przez ducha, który objawia boskość i zmierza ku tworzeniu. Ponad pustymi, bezkresnymi lasami Polski, w których ciągle jeszcze mieszka niedźwiedź, wilk i nędza, przechodzi duch, który wyzwolewszy się z całej słowiańskiej otępiałości nie tylko rozumie największe idee, najdelikatniejsze uczucia, ale w sposób pełen wynalazczości wyrzuca je na świat z żarem, z młodzieńczą siłą liryczną, zdolną doprowadzić do rozkwitu — obok narodowości polskiej — również niektóre pączki życia germańskiego i romańskiego. To, co czyni dla nas bezimiennego poetę tak cennym i w czym odróżnia się on od wielu innych nowoczesnych — to dumny, święty, wzniosły idealizm, którym wielu współczesnych pogardza jak najdoskonalszym winnym gronem poezji i życia — tylko dlatego, że nie mogą go osiągnąć.

Genialnie beztroski sposób, w jaki traktuje nasz poeta sprawy zewnętrzne, przejawia się choćby w tym, że wzgardził całym wystrojem zwykłych dramatycznych reguł. Wiadomo, jak to pospolite, lęklive natury, chcąc się wyuczyć sztuki dramatycznej, czytają swoich Szekspirów lub chodzą do teatru, aby studiować i przyswoić sobie klasyczny krój produkcji dramatycznej, pełnię praw scenicznych. Podobni są do owych bezdusznych kandydatów teologii, którzy biegają od jednego kościoła do drugiego, aby tam zwracać uwagę jedynie na kompozycję kazania, zapominając przy tym o Wielkim Kaznodziei. Inaczej jest w przypadku naszego poety, który jest wyższy ponad tak trywialne rozważania. Nie ma tu mowy o żadnych aktach, ani tym bardziej o pięciu, jako regule obowiązującej. Zostają nam ukazane jedynie sceny w paradoksalnym wzajemnym powiązaniu. Taki poeta gardzi nawet urokiem miary wierszowej wiedząc, że choćby mówił prozą, wypowiada tylko poezję. Poprzez tę beztroskę uzyskuje autor nieświadomie nową formę. Daje nam po prostu cztery części, luźno z sobą powiązane. Lecz jakże zrećźnie poeta je łączy, jak powabnie rzuca między opadającą a wznoszącą się kurtynę, ciągle nową harmonię tonów, która wprowadza nas w to, co się stanie. Te poetyczne intermezza godne są najwyższej uwagi. Z natury swej są całkowicie muzyczne i za każdym razem stanowią uwersturę do tego, co po nich następuje. Podobne są do jeszcze nie narodzonej duszy następnego wydarzenia.

Dedykacja dla Marii staje się jednocześnie pierwszym preludium poetycznej orkiestry, przygrywką do piękna i występuje później, przy czym ten wyraz: Maria przedstawia sobą jakby podwójny sens imienia, dwuznaczność marzycielskiej, serdecznej miłości. Czy jest to nieszczęśliwa żona bohatera, której nieskończona wierność została wynagrodzona obłąkaniem? czy też jest to już tutaj apoteoza katolicyzmu: Maria, gwiazda morza, wieczny symbol macierzyńskiej miłości? Są tu najśłodsze aluzje do obu, do żadnej z osobna, aluzje, które stapiają się w jedną wierność kobiecą. To aluzyjne imię ukazuje się w swej uroczej wieloznaczności niby rozpryskująca się w głębi sceny wspinała rakietą. Proszę porównać tylko modlitwę Orcia na cmentarzu.

Bohater naszej sztuki, najwyższy konar wielkiego rodowego drzewa, ostatni arystokrata, nosi tu bardzo znaczące imię Mąż. Zasługuje na to imię dzięki dzielności, szlachetności, rycerskości. Gdyby nawet — jak to sugeruje *Przedmowa* — chciał poeta przedstawić w tym Mężu siebie, to nie można by tego uznać za wystarczające dla wyjaśnienia całej kompozycji. Zapewne — Mąż jest znamieniem dwoistości w pocie, mianowicie połączeniem niezaspokojonej natury poetyckiej i upadającego arystokratyzmu, z czego właśnie rodzi się potężny patos, który nadaje sztuce tak głęboko tragiczne zabarwienie. Ale jak daleko poza tym wszystkim jest poeta, jak wysoko wznosi się ponad swoją klasę i wszystkie jej

przesady, skoro dostrzega jej upadek, ginie wraz z nią, a mimo to jest kimś więcej niż szlachcicem po prostu, i dlatego szanuje głęboko zasadę liberalną, która zwyciężyła Pankracego.

Patos niezaspokojonej natury poety powleka pierwszą część naszej sztuki uczuciem i wyrazem bólu, które w tak przejmujący sposób rzadko tylko mogą dojść do głosu. Żona nie zadowala Męża, ponieważ nie jest poetką. Świat nowoczesny bowiem również i pod tym względem zrodził dwie najbardziej skrajne ostateczności, w których konflikt wszyscy zostaliśmy wciągnięci. Po pierwsze: kobieta nie rozumie mężczyzny, pozostaje daleko za nim w stosunku do jego wykształcenia, jego polotu, jego duchowego świata; jedno z tych dwojga musi ulec, lub nawet oboje. Po drugie: kobieta osiąga poziom mężczyzny w zakresie wykształcenia, a nawet przewyższa go, wznosi się ponad wszystkie jego projekty, jego dokonania, jego ideały, a nawet jego politykę, jego filozofię; chlubi się tak zwaną emancypacją, emancypuje się sama, z egoizmem, z uporem, które są niekobiece; jedno z nich lub oboje padają ofiarą tej sytuacji: małżeństwo zostaje zniszczone po raz wtóry¹. W naszym utworze występuje pierwszy przypadek. Wierność, poczucie obowiązku, oddanie, miłość nie wystarczają już Mężowi. W jego umyśle uczucia zmysłowe i egzaltacja poetycka ścigają marę kobiecej piękności, która uwodzi go całkowicie. Lecz z tego tragicznego małżeństwa urodził się syn. To Orcio. Jego zrozpaczona, porzucona matka daje mu wobec Boga błogosławieństwo, aby był poetą; ale błogosławieństwo to jest męką, staje się przekleństwem, które odtąd, jak duch zemsty, nawiedza rodzinę i popycha Męża z upadku w upadek. Jakiż patos można by wynaleźć, który miałby bardziej tragiczny, konsekwentniejszy przebieg niż ten? Matka dostaje pomieszania zmysłów i umiera. Ale syn jest poetą, jak chciała tego matka. Syn jednak umiera dla światła, to znaczy ma oczy zamknięte jak matka, ślepnie, poecie bowiem godzi się być niewidomym. Co więcej — syn, aby dorównać we wszystkim matce, traci zmysły i umiera. Wszystko, co mogłoby się wydawać rażące, poeta jednak kunsztownie złagodził i opisał, i wszystko przedstawił rzeczywiście z tak przejmującą do głębi prawdą i wartością, że należy mu się pełna pochwała; w ten sposób słynne powiedzenie Freiligratha, przez wielu błędnie rozumiane, że poezja jest przekleństwem — zostało wszechstronnie poetycko umotywowane i przewija się przez całą sztukę. Poezja bowiem ukazuje się tu istotnie jako życie dla śmierci, choć również jako śmierć za życia. Wszystko, co mieści się w części pierwszej, zostało naszkicowane ze swoistym pośpiechem, a mimo to tak powabnie, jak gdyby poeta musiał ze swej strony okazać posłuszeństwo prawu krótkotrwałego rozkwitu ziemskiego piękna i służyć przemijaniu, które prowadzi do nieprzemijalnego. Można by sądzić, że na stronie 11 czyta się wzniosłą pieśń Salomona. To jednak jest ta wspaniała zasadnicza idea przedstawiona w całym uroku poetyckiego pragnienia: że obowiązek i jego wypełnienie jest bardziej boskie niż wszystko inne, ponieważ idea ta przynosi absolutne zaspokojenie. Dlatego w tym wypadku kobieta w swojej wierności i prostym oddaniu najjaśniej widzi sedno rzeczy: cała sława jednostki, wszystkie te wspaniałe dni próżnego, czczego używania, duchowej rozpusty — przemijają, toteż poza zatopieniem się w obowiązku wszystko jest otchłanią śmierci. Rodzące się szaleństwo, powstająca ślepotą, lakoniczność przy chrzcie, sucha monotonia lekarza — wszystko u tego poety dowodzi świetnego talentu i doskonałości wykonania.

Z trzecim odcinkiem dochodzimy więc do drugiej połowy dramatu. Jest to upadający arystokratyzm. Mąż, jakkolwiek ożywiony duchem najwyższej szlachetności, a przy tym będąc kimś więcej niż mężem szlachetnym i szlachcicem, bo także poetą i arystokratą — jak to już widzieliśmy — został wtrącony w rozpustę

użycia, a nawet doprowadzony do niewierności wobec żony, doświadcza skutków działania owej klątwy rodzinnej. On, który wzgardził prostą pracą i codziennymi obowiązkami — teraz musi przystać na ciężką pracę i obowiązek swojego wieku, który narzuca mu walkę z nowym czasem. Duchy zniszczonej miłości rodzinnej i duch nowego wieku pchają go od niebezpieczeństwa do niebezpieczeństwa, z rafy na rafę. Rewolucja szaleje pełnym płomieniem. Ale już ją opanowuje i kieruje nią ktoś jeden, kto jak przerażająca kometa stoi ponad tym biegiem czasu: Pankracy, który wszystko wiąże i łamie, który ludowi ofiarowuje chleb i wesołą biesiadę, któremu naczelnicy ludu, tacy jak Leonard, są posłuszni jak słudzy; ale on sam siebie nie krępuje i nie łamie, a ulega tej mocy, która jest władzą wszystkich władz — religii. — Skała kruszy się o skałę, lecz jedynie ta skała, opoka religii — jest nieporuszona.

Z jednej strony stary, pięknie wypudrowany arystokratyzm, którego używanie, dowcip, poetyczne zamilowania pochodzą z czasów Ludwika XIV, arystokratyzm, który Paryż przenosi do Warszawy i do swoich rodowych zamków, z drugiej demokracja, który przenika do szkoły wojskowej w Brienne, zapala prometejską pochodnię swej sławy od lontów tulońskich, zostaje przeniesiony na rękach wiwatującego tłumu i osadzony na tronie; krótko mówiąc — Mąż i Pankracy, szlachta i Napoleon ulegają tu sobie nawzajem, aby z obu stron ustąpić miejsca tym liberalnym zasadom, które nie znalazły jeszcze swego miejsca na świecie, swego światowego organizmu, ale które muszą je znaleźć, wtedy gdy zasady te uznają swój błąd w zapoznaniu religii — to jest właściwy cel świata i najgłębszy sens omawianego tu utworu — odmłodzi się świat, który się z niej wyłoni, ona właśnie jest ową skałą, której nie poruszą bramy piekielne, w niej tylko może znaleźć porękę swego zwycięstwa zdrowa liberalna zasada. Ale do natury naszego utworu, do jej dantejskiego charakteru i narodowego wyrazu należy to, że religia — to w tym przypadku katolicyzm, który przynosi ludom wolność i nowy ustrój; a choć utwór tego taktownie nie podkreśla, wszystko zmierza ku temu, co można by określić jako właściwy myśli Lammenais'go element w tym wspaniałym dziele.

Ukazaliśmy więc bodaj z grubsza myśl przewodnią sztuki zbyt bogatej w poetyckie piękności, abyśmy mogli wymienić tu każdy szczegół. Wzniosłość i patos utrzymują się z jednakowym napięciem od początku aż do końca, aby wreszcie osiągnąć swój kres w słowach: „Galilae vicisti”. — Orcio, syn Męza, niewidomy, obłąkany poeta, został skreślony naprawdę genialnie i swoim przedwcześnie dojrzałym życiem wewnętrznym, swym myślącym wpatrzaniem się w świat zjaw przypomina jednego z owych aniołów u dołu sykstyńskiej Madonny. Orcio — to cudowny kwiat poezji. Cudem jest również sprzeczność, która jak robak niszczy jego życie. Orcio bowiem jest dzieckiem i zarazem już starcem. Orcio bowiem ślepię z udreki i ginie ugodzony przez życie. — Nic jednak nie może przewyższyć piękna drugiej uwertury, w której los dziecka dźwięczy tak lirycznie, jak gdyby finał miał oznaczać: poeta jest wszystkim, dlatego wcześniej roztapia się we wszystkim.

Wędrowka Męza przy boku Przechrzyty jest istną sferą dantejską w tym poemacie. Są tu naprawdę kręgi złorzeczeń, kręgi bestialskiej rozpusty, zwierzyńiec piekieł, w którym również człowiek chodzi nagi i już się nie wstydzi, ponieważ staje się znów zwierzęciem. — Tak jak owe wielokrotnie wspomniane wprowadzenia do poszczególnych części dramatu tworzyły każdorazowo chór, ale chór niebiański, tu owi Rzeźnicy, Przechrzyty, ci Chłopi itd. — tworzą chór piekielny. A jednak we wszystkim, również w tych niegodziwaczach, nieprawych, opętanych przechowuje się aż do ostatniego pokolenia duch, który zostaje tu nazwa-

ny. Krótko mówiąc w utworze tym mamy do czynienia ze studium rewolucji i ducha historii.

Kiedy jednak poezja polityczna osiąga taką wyżynę jak w *Nie-Boskiej komedii*; kiedy nie zadowala się ona prostackim roztrząsaniem aktualności, lecz umie z nich wyprowadzić idealne znaczenie wieku; kiedy umacnia swój naród i pobudza do moralnej walki wciąż podniecając jego zapal, a nade wszystko nigdy mu nie schlebiając i bacząc pilnie, aby walka o wolność nie przekształcała się w orgię używania, lecz w wierność wobec siebie i swego władcy, a także w dojrzałe istnienie we wspólnocie z duchem, który nie jest zwykłym bożyszczem dnia powszedniego, lecz rozumem historii i natury, bardziej bogiem niż panem nad obiema — takiemu narodowi, w którym dokonało się to, iż rozpoczęła się nowa era poezji, należałoby życzyć szczęścia, by dotyczyło to nie tylko poezji lecz dobra ludu. Najwyższym bowiem powołaniem poety jest nie wewnętrzna kontemplacja, nie fantazja, która, obiegłszy błyszczący okrąg świata, powraca w siebie, lecz jest nim czyn, który sprawia, że piękno staje się wspólnym dobrem i łącząc się z innymi czynami objawia wolność. Można by wymienić niejedno nazwisko na dowód, że i my, Niemcy, moglibyśmy sobie życzyć szczęścia w tym względzie.

Przypis Aleksandra Junga

¹ Por. moją pracę: *Kobiety i mężczyźni (Frauen und Männer)*, Królewiec (Königsberg) 1847.