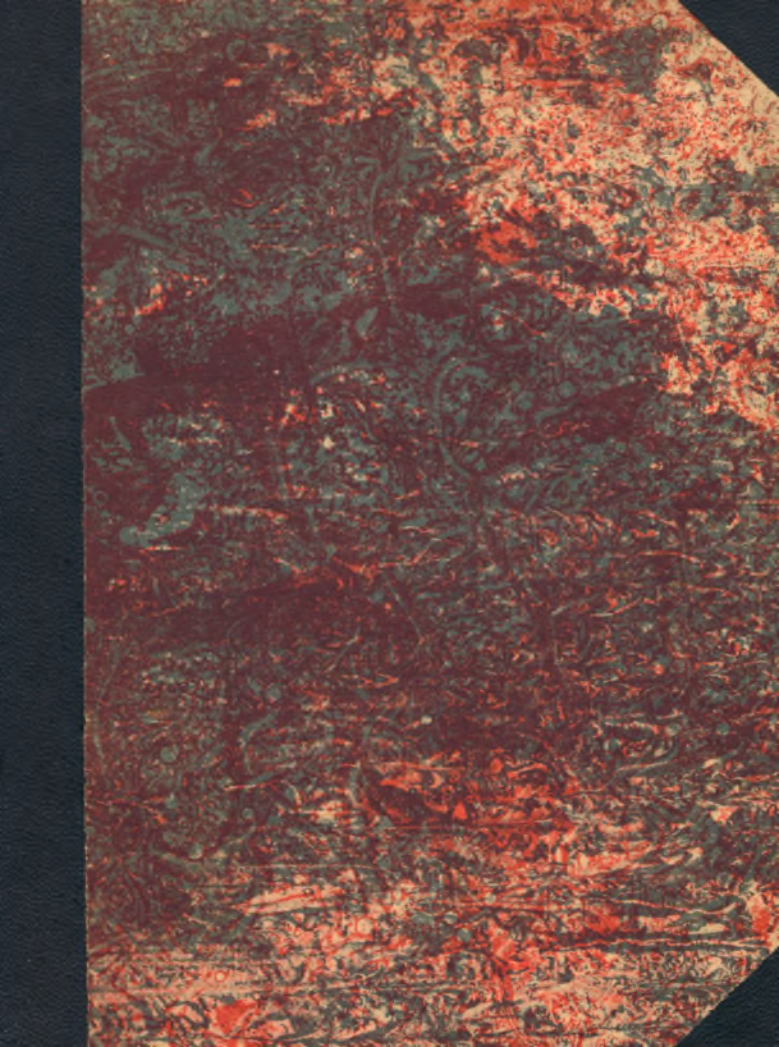




LITERATURA I SZTUKA T. IV.
MONOGRAFIE.

LITERATURA I SZTUKA

MONOGRAFIE

WYDAWNICTWO KSIĘGARNI I SKŁADU NUT

ooo POD FIRMĄ: ooo

A. STAUDACHER I SPÓŁKA (MARYAN HASKLER) STANISŁAWÓW

o POD REDAKCYĄ: o

STANISŁAWA BRZozOWSKIEGO

DOTĄD WYSZŁY NASTĘPUJĄCE TOMIKI:

- | | | | | |
|----|------|--|-------|------|
| T. | I. | Brzozowski St., Współczesna po-
wieść polska | K. h. | 2 40 |
| T. | II. | Baumfeld G., Maksym Gorkij (śla-
dami człowieczeństwa) | | 1 — |
| T. | III. | Feldman W., Pomniejszyciele ol-
brzymów, szkice literacko-pole-
miczne | | 1 60 |
| T. | IV. | Irzykowski K., Fryderyk Hebbel | | 2 60 |
| T. | V | Brzozowski St., Współczesna kry-
tyka literacka w Polsce | | 2 40 |

W DRUKU:

- | | | | | |
|----|-------|--|--|--|
| T. | VI. | Olszewski M., Władysław Podkowiński. | | |
| T. | VII. | Brzozowski St., Fryderyk Nietzsche. | | |
| T. | VIII. | Olszewski M., Stanisław Wyspiański
jako malarz. | | |
| T. | IX. | Brzozowski St., Karol Marx i jego świa-
topogląd. | | |
| T. | X. | Stodor A., Gerhard Hauptmann. | | |



Friedrich Liebr.

KAROL IRZYKOWSKI

FRYDERYK HEBBEL JAKO POETA KONIECZNOŚCI

≡ NAKŁADEM KSIĘGARNI I SKŁADU NUT POD FIRMĄ
A. STAUDACHER I SPÓŁKA (MARYAN HASKLER)
STANISŁAWÓW □ E. WENDE I SP., WARSZAWA



884.09: 830(091)] Hebbel:
"1813-1863"

513209

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

ŻYCIORYS.

Fryderyk Chrystyan Hebbel urodził się w r. 1813 w holsztyńskim miasteczku Wesselburen. Był synem czeladnika murarskiego, człowieka ponurego, po którym odziedziczył tyrański, zaborczy charakter w obcowaniu z ludźmi, ale także surową powagę w traktowaniu zadań życiowych. Ojciec prawie nienawidził syna, topił jego ulubione koty, odrywał nicponia od książek i zmuszał do podawania wapna i cegieł przy robocie, aby sobie wychować pomocnika. Na szczęście dla syna umarł ojciec, a 14-letni Fryderyk dzięki protekcji miejscowego nauczyciela dostał się do kancelaryi naczelnika gminy, Mohra, gdzie urzędował lat 8 z początku jako prosty posłaniec, potem jako pan pisarz. Jadał razem ze służbą



swego szefa, spał z jego chorym woźnicą w ciasnej komórcie o kształcie pudła od fortepianu, musiał zgryźć w milczeniu obelgę wyrządzoną mu przez szefa, który mu proponował ożenek ze shańbioną przez niego, pana wójta, dziewczką, — i stał na czele miejscowej gminy literackiej. Przez tych 8 lat był samoukiem, co miało tę dobrą stronę, że umysłu jego nie wymięła swemi dobrodziejstwami filologia klasyczna, a tę niekorzystną, że później nie mógł już nigdy zdobyć wykształcenia, otwierającego drogę do t. zw. normalnych zawodów. Z ciasnych stosunków w Wesselburen, które z biegiem lat stały się dla pełnego wyższych aspiracji młodzieńca rozpaczliwymi, wyrwała go dopiero literatka Amalia Schoppe, zainicjowawszy dlań składki u zamożnych rodzin hamburskich.

Hebbel przeniósł się do Hamburga, aby się przygotować do studyów uniwersyteckich, i od-tąd zaczyna się nowa epoka w jego życiu, pełna nowych upokorzeń i gwałtownych wysilków w celu zdobycia sobie chleba. Z regularnej nauki musiał wkrótce zrezygnować,



uczęszczał tylko jako nadzwyczajny słuchacz na uniwersytet w Heidelbergu, a potem w Monachium, gdzie słuchał Schellinga. Zerwał ze swymi dobroczyńcami; wspierała go z Hamburga jego przyjaciółka, Eliza Lensing. Jego własna zdolność zarobkowania była mała. Pisywał wprawdzie z Monachium do pism hamburskich korespondencye, ale męczyła go ta robota, polegająca na ślizganiu się po powierzchni zjawisk; pisywał później krytyki literackie, ale tak sumienne i w głąb idące, że można śmiało powiedzieć, iż sprzedawał je niżej kosztów własnego wyrobu. Z początkiem r. 1839 w zimie, wśród wielkich trudów, wrócił piechotą z pieskiem na rękę do Hamburga, do Elizy; w tym samym roku napisał tragedye p. t. »Judyta« — pierwszy głęboki oddech pełnej niespodzianek genialnej duszy. »Judyta« nie wydobyla swego autora z biedy, chociaż miała wielkie powodzenie.

Stosunek do Elizy Lensing rzuca na pierwszą połowę życia Hebbła ponury cień. Była to dziewczyna o wielkich zaletach serca, pełna poświęcenia, ale o 10 lat starsza od swego



kochanka. Złączyły ich okoliczności i prawo uzupełniania się charakterów. Upokarzany przez swych dobroczyńców poeta musiał przyłgnąć do tej dobrej duszy, wobec której odzyskiwał całą swą dumę, którą mógł tyranizować, jak mu się podobalo. U niej, panny z dobrego domu, zasięgał on, proletaryusz, rad towarzyskich, jej skarżył się i zwierzał, do niej pisywał listy, w których było więcej filozofii i estetyki niż miłości. A i pieniądz odegrał tu rolę: Eliza posiadała mały kapitalik, który całkowicie poświęciła na utrzymanie genialnego kochanka. Hebbel nie kochał jej młodzieńczą miłością, ani nie obiecywał jej małżeństwa. W Monachium, gdy był od niej z daleka, utrzymywał stosunek z młodą, krewką Beppi Schwarz, córką stolarza, która była jego pierwowzorem do »Maryi Magdaleny«; później w Hamburgu, gdy już był ojcem dziecka Elizy, szalał za piękną Emmą Schröder, a równocześnie złożył poetycki hołd Elizie jako »geniuszowi cierpienia«, apoteozując ją w drugiej swej tragedji: »Genowefie«. Ale już go przygniotło jarzmo obowiązków; kapitalik Elizy był wy-



czierpany i z kolei musiał teraz on opędzać kosztą nielegalnego ogniska rodzinnego. Od »Judyty« miał już zapewnioną nieśmiertelność, ale długi czas jeszcze nie miał zapewnionego jutra.

Z kłopotów wyratował go na krótko zasiłek pieniężny, który mu dał król duński Chrystyan VIII tytułem stypendyum na podróż, za wstawieniem się poety Oehlenschlägera. Hebbel wyjechał (w r. 1843) do Paryża i tu przeżył jeden rok, najobfitszy dlań we wstrząsające doświadczenia. Bieda doskwierała mu nie mniejsza jak w Heidelbergu i Monachium. Aby oszczędzać pieniądze dla swoich, cierpiał ogromne braki w garderobie, głodził się, jego całym obiadem była często tylko kawa z bułką; aby się zagrzać, chodził w zimie do publicznych bibliotek tem chętniej, że własnych książek prawie nie posiadał. Ale było to w Paryżu, który silnie oddziaływał na jego zmysł historyczny i przeszłością i teraźniejszością i dawał mu wciąż poczucie nieskończonego tła dla jego własnej działalności, co Hebbel wyraził w takim dwuwierszu:



Bogowie, wiele nie żądam! W muszli niech mam mieszkanie,
Bylebym wiedział, że muszla toczy się w oceanie.

Do tej szerokości perspektyw życia, której symbolem był dla niego Paryż, w nieznośnym kontraście stało poczucie ciasnoty własnych warunków życiowych, które się w jego duszę wgryzło od małości. Teraz jednak nadeszła chwila przewyciężenia zmory, przewyciężenia przynajmniej wewnętrznego, gdy materialne nie było możliwe. Oto w Paryżu napisał najznakomitsze swoje dzieło, »Maryę Magdalенę«, tragedję mieszczańską.

– Akt wyzwolenia osobistego, stanowiący zresztą podstawę każdego szczerego dzieła, odbył się tu całkiem inaczej niż w »Judycie«. »Judyta« była ucieczką z codziennej rzeczywistości w świat ludzi-gigantów, »Marya Magdalena« powrotem w tę rzeczywistość i gigantycznym jej opanowaniem. Stworzył klasyczną tragedję o temacie nawskrós nowożytnym, duszność socyalnych stosunków pewnej grupy ludzi podniósł do godności greckiego fatum, a jednej z głównych postaci,



stolarzowi Antoniemu, temu potworowi wylęglemu w labiryncie nowoczesnego życia, nadał niezapomniane jeszcze widocznie duchowe rysy — własnego ojca.

Wśród pisania jednak zaskoczył go dalszy akt tragedyi własnego życia. Z Hamburga nadeszła od Elizy wieść o nagłym zgonie ich synka, która wnet w niespodziewany sposób skomplikowała jego stosunek do kochanki, lecz najprzód pogrążyła go w rozpacz tem większą, że zaprawioną wyrzutami sumienia. Oto jak się spowiada w swym Dzienniku:

»Mój Maks, mój luby, uśmiechnięty aniołek o głębokich niebieskich oczach i słodkich blond włosach, jest trupem. Oto leży mały jego loczek przedemną; to wszystko, co mi po nim zostało. O, gdy sobie pomyślę, że to dziecko, na które każdy z wyjątkiem mnie samego, jego ojca, wielkiego poety, — bo niech i to będzie napisane! — patrzył z rozkoszą i zachwytem, tak było piękne i miłe, że to dziecko teraz gnije, że je robaki jedzą, to chciałbym sam być robakiem, aby przynajmniej jako obrzydliwe zwierzę mieć w nim ten swój udział, którym jako człowiek, jako ojciec, gardziłem. Mógłbym połknąć ten lok, mógłbym zrobić coś jeszcze gorszego, spalić go, bo nań nie zasługuję! O mój Maksiu, nie krąż naokoło mnie, ani minuty, zo-



stań przy matce, pociesz ją, ulżyj jej bolowi przez Twą tajemniczą bliskość, jeżeli możesz, — tylko nie mojemu, nie mojemu! »Ja się tylko schowałem, szukajcie mnie, a ten mnie nigdy nie znajdzie, kto mnie za mało kochał!« Oto pociecha, która dźwięczy ku mnie z wieczności. Widzę Cię, dziecko, Ty słodkie rozkwitające życie, jak podczas obiadu siedziałeś przy swoim małym stoliku, kiwałeś ku mnie główką i mówiłeś: i ja winą! i czekałeś, czy dla Ciebie kroplę zostawię. A twarzyczka, ta słodka, słodka twarzyczka! O Boże, o Boże! Postawiłeś anioła przed moimi drzwiami a on uśmiechnął się do mnie i spytał: czy mnie chcesz? Nie powiedziałem: tak! ale on wszedł do mnie, bo myślał: przypatrz mi się tylko, a potem to już mnie zatrzymasz. Ale ja rzadko kiedy myślałem o nim co innego jak tylko to jedno: jak go tu wyżywić! i to moje tchórzostwo oślepiło, stępiło mnie względem szczęścia, które tylko objąć potrzebowałem, aby mieć skarb po wszystkie czasy. Wtedy go Bóg odwołał, a on nie poszedł chętnie, bo miał matkę, która wzamian za ojca podwójnie matką mu była. Teraz nie pomogą ani skargi, ani łzy! O tak, to prawda, że drzę przed przyszłością, że nie wiem, skąd wziąć kawałek chleba, że drzę bardziej niż żebrak przy drodze, bo boję się zostać tem, czem on już jest. Ale przecież powinienem się był zdecydować na najgorszą ostateczność, choćbym go miał z żebraniny utrzymywać i kij żebraczy w spuściznie mu zostawić, wtedy-bym przynajmniej nie potrzebował się wstydzić przed



każdym robotnikiem, który mnie mija z potem pracy na czole, mógłbym teraz spokojnie powiedzieć: Bóg dał, Bóg wziął, niech imię Boże będzie pochwalone! A jak często byłem surowym, okrutnym względem dziecka, gdy mi moje ponure myśli przerywało rzewnie niewinną pustotą! O żebym się był nigdy nie narodził! To westchnienie wyrywa mi się z głębin duszy! A co wycierpiała Eliza! Jaki mi list napisała! Tak nie pisze żaden bohater! ten spokój przejmuję mnie grozą! Boże, Boże! Powinieneś był jej zostawić to dziecko, gdyś widział, jak cierpiała! A ja nie miałem ani najlżejszego przeczucia, — wesoło mi wprawdzie nie było, ale przecież pracowałem, pisałem swój dramat, może nawet pyszniłem się jaką udatną sceną w tej samej chwili, kiedy dziecko ze śmiercią walczyło. Raz podali mu mój portret, a on, słodki, chwycił go z żywością i przycisnął do ust gorących i całował i znowu całował. Ach, bo cała miłość matki w nim mieszkała, tom zauważył. O drogie, kochane dziecko! Gdybym mógł przynajmniej Twój obraz w sobie wywołać. — Nie, nie mogę, nigdy nie mogłem. Wszechmocny Boże, Ona! Ona! Gdyby i ona umrzeć miała, gdybym nie mógł naprawić tego, w czem ją skrzywdziłem, gdybym jej nie mógł dać przynajmniej mego nazwiska, bo nie mam nic innego, to niechby żal za nią wysuszył mi ducha aż do ostatniej myśli w mózgu i niechbym potem żarł trawę, jak zwierz. Pioruny wiszą nademną — a mnie jest tak, jakbym już był trafiony, chociaż drzę przed tem. A tu przychodzi do mnie Bam-



berg i mówi: Uspokój się Pan, pomyśl Pan, coś winien sobie i światu! Sobie! Chyba tyle, żeby siebie we wszystkich głębiach rozgrzebać i rozgryźć, póki ostatni ząb się nie stępi. Światu! Być człowiekiem, nie takim, który siebie za pomocą tego, co nazywają siłą i talentem, wywyższa ponad proste, odwieczne prawa moralne, ale takim, który stoi tam, gdzie wszystkie noże pierś przeszywają. O, nie wmawiam w siebie, żebym mógł przez ból cokolwiek odpokutować, ale nigdy także nie wmówię w siebie, że nieczułość jest siłą...»

Oto jest pierwszorzędny »dokument ludzki«, odsłaniający charakter Hebbła lepiej, niżby to mogła uczynić najlepsza biografia. Obok wyzywającej samego siebie szczerości, obok postanowień etycznych, których grozą chce stłumić wyrzuty sumienia, krąży z daleka refleksya poety-psychologa, podsyca ból i bada go zarazem. Już poprzednio zastanawiał się Hebbel nieraz w dzienniku nad filozofią bólu, teraz ma w sobie samym żywy przykład. W listach, które teraz pisze do Elizy, aby ją pocieszyć, rozwija jej tę filozofię, mówi, że swój własny ból ofiarował Bogu za to, że Bóg mu ją zostawił; wreszcie układa dla niej tercyną me-



tafizyczny poemat w formie listu dziecka do matki z za grobu, mniemając, że tak otwiera jej najwyższe źródła ukojenia, sam zaś notuje w swym dzienniku aforyzm: »Ból: nic w niczem o nic«. Podczas jednak kiedy on pogłębiając swój ból przez to samo go unicastwił, ból Elizy czysto ziemski, materyalny, nie ustępował i niebawem zaczęła się między nimi sprzeczka — o ilość wylanych łez.

Eliza wątpiła w szczerość jego żalu, on podejrzywał jej upieranie się przy rozpaczyc o egoistyczny cel — wyzyskania chwili. Gdy jednak mimo to na seryo przemyśliwał nad tem, żeby Elizę sprowadzić do Paryża i ożenić się z nią, stanął między nim a nią Bamberg, wspomniany już powyżej przyjaciel Hebbła, i wyrachował mu co do grosza, że o sprowadzeniu Elizy nie może być mowy. Skończyło się na listownem oświadczeniu Hebbła, że z Elizą łączy go »ślub z sumienia« (Gewissensehe), ale to nie wystarczało Elizie, która już tymczasem została matką jego drugiego syna: aby się uchronić od szykan ze strony kumoszek, nazywała się wobec wszyst-



kich »doktorową Hebbel« (tytuł doktora osiągnął Hebbel za rozprawę teoretyczną o dramacie, dołączoną do »Maryi Magdaleny«).

Z Paryża wyjechał Hebbel do Włoch, ale cała ta dalsza podróż robi wrażenie ucieczki przed ostatecznem rozstrzygnięciem etycznego dylematu. Bo on, który w dziełach swoich tak mocno zawsze akcentował etykę, on, który twierdził, że »nie można pisać takich dramatów jak Szekspir, a być równocześnie takim łotrem jak Jago«, zawahał się teraz, czy ma dotrzymać Elizie przyrzeczenia. »Wszystko można ofiarować, tylko nie całe swoje życie«. »To co ciebie zabija, nie może nikomu wyjść na pożytek« — pisał wówczas w swym Dzienniku i dodawał: »Żenić się bez miłości, to znaczy robić głupstwa w rozsądny sposób«. »Niech ginie, co nie jest piękne! mówi W. Hugo, a Szekspir twierdzi, że piękność jest cnotą« — notuje Hebbel na innem miejscu, z pewnością z myślą o starszej od niego o 10 lat Elizie. Rozgrywa się między nimi dramat w listach, z których główną część zniszczył później Bamberg. Eliza występowała



coraz wyraźniej jako wierzycielka, a Hebbel, przyzwyczajony widzieć w niej uosobienie bezinteresowności, odczuwał to jej nowe »ja« jako przykrą niespodziankę. Rozumował tak: on może się wprawdzie poświęcić, biorąc ją za żonę, lecz ona nie powinna tej ofiary przyjąć, inaczej nie jest jej godną. To było błędne koło, z którego jedynym wyjściem здавало mu się już tylko — umrzeć. Wyglądał febry nerwowej lub udaru mózgowego jak zbawienia.

Rozstrzygnięcie nastąpiło w inny sposób. Z Włoch miał się Hebbel udać do Berlina, aby się tam zjechać z Elizą, i wstąpił po drodze do Wiednia, aby uzupełnić swą — garderobę; zaopatrzył się tam jednak nie tylko w ubranie, ale i w żonę w osobie swej wielbicielki, pięknej Chrystyny Engehausen, znakomitej artystki teatru dworskiego. Związek między poetą a aktorką, która wcielała na scenie jego postacie, rozumiał się niejako sam przez się. Małżeństwem tem, które mu w dodatku zapewniło zupełny dobrobyt materyalny, rozciął Hebbel odrazu zawikłany węzeł sto-



sunku z Elizą, uwalniając siebie od beznadziejnej ofiary, a ją od roli lichwiarki. Wprawdzie Eliza zrazu poczytała mu ten jego krok za zbrodnię, mówiąc, że »zohydził jej najgłębsze, najświętsze uczucia i rzucił jej serce ze wzgardą i szyderstwem do stóp jakiejś aktorki«, ale później pogodziła się z nim i z jego żoną, i zadowoliła się rolą wychowawczyni ich dziecka.

Umarła w Hamburgu, gdzie kilka lat temu wielbielele poety wystawili jej piękny pomnik. Pod kolumną z popiersiem Hebbła stoi Eliza, trzymając w rękach gałęzie wawrzynu, z zamkniętymi powiekami, z wyrazem niezmiernego smutku w poważnej, męskiej niemal lecz sympatycznej twarzy, — istny symbol rezygnacyi, wywołujący swoim milczeniem pytanie: czy dalsza twórczość poety okupiła złamane serce tej Nioby? Co więcej zaważy kiedyś na szali: jej kilka łez gorzkich, czy kilka jego arcydzieł? Hebbel, zrywając z Elizą w imię praw swego rozwoju, odwołał się do sądu potomności. Mylił się; potomność nigdy nie wynajdzie wagi do zważenia tych



dwóch wartości. Ta sprawa należy do konfliktów, które, mówiąc z Hebblem, »nie mogą być czysto rozwiązane, a takie właśnie konflikty są specjalnie tragicznymi«. Tak też pojmują ją wszyscy biografowie Hebbła, najlepiej zaś uchwycił ją prof. uniwersytecki Werner ze Lwowa, wskazując w swojej biografii Hebbła na to, że stosunek Hebbła do Elizy był od samego początku »nieetycznym«, bo opartym na kłamstwie (vide Ibsen!), a wina tragiczna Elizy w tym polegała, że oddała się ona duszą i ciałem mężczyźnie, który — jak ani chwili wątpić nie mogła — musiał jej zostać dłużnym pełną rekompensatę.

Druga połowa życia Hebbła upłynęła dlań zupełnie szczęśliwie, ale dla nas jest mniej interesującą. Jego powodzenie literackie rośnie, spadały nań zaszczyty i odznaczenia, a chociaż mu wrogów nie brakło, ogół widział w nim zawsze pisarza najwyższej miary. O jego przejściach wewnętrznych z tego okresu wiemy mało. Prawdopodobnie charakter jego, szczuty przez los w pierwszej połowie życia, nie rychło się rozchmurzył, prawdopodobnie i pożycie



z Chrystyną nie obeszło się zrazu bez konfliktów psychicznych, których odbicie mamy w »Herodzie i Mariamnie«, tragedii wiecznego nieporozumienia między mężczyzną a kobietą. Ale zresztą małżeństwo wywarło nań wpływ zbawienny, to też wysławił jego wychowawczą potęgę w eposie »Matka i dziecko«. Otworzyły mu się teraz szerzej oczy na problematykę socjalną i polityczną, a wypadki r. 1848 skryształizowały ostatecznie jego pogląd na świat. Hebbel brał w tych wypadkach z początku dość żywy udział i jako zwolennik zasad monarchiczno-konstytucyjnych zwalczał zarówno absolutyzm jak i republikanizm, okazując przytem godną poety, chlubnie nieostrożną odwagę przekonań. I tak w Insbruku, stojąc na czele deputacyi, która miała nakłonić cesarza Ferdynanda do powrotu do stolicy, wytknął najwyższym osobom ostro uległość względem kamarylli i jak opowiada naoczny świadek, groźną swą miną napędził dobrodusznemu cesarzowi niemałego strachu; na drugim zaś froncie artykułami pisanymi do »Gazety augsburskiej« przeciw »niedojrzałym



utopiom socjalistycznym« naraził się na listy anonimowe, w których mu śmiercią grożono.

Umarł Hebbel w r. 1863 w Wiedniu na zawiłą chorobę reumatyczną, która była następstwem nędzy, wycierpianej w młodości, w czasie, kiedy nie mając pieniędzy na opał, systematycznie się zaziębiał.



»JUDYTA«.

Pamiętne mi jest pierwsze wrażenie, kiedy lekturę Hebbła rozpocząłem od »Judyty«. Jakbym wylądował na brzegu nieznanego planety, zamieszkanego przez dziwnych, wielkich ludzi, którzy żyli jakimś odrębnym życiem, służyli jakiemuś tajemniczemu celowi, a mówili słowa świadczące o niesłychanym napięciu wewnętrznego życia, słowa, z których każde z osobna było już odkryciem, jak z trudem oderwane głązy, przeznaczone dla jakiejś budowy — jakiej? kto ją wzniesie? żeby znowu nie ta poetycka uzurpacya, która występuje wobec nas jak wierzyciel i każe nam uzupełniać najważniejszą część roboty! Przeczucie nie zawiodło: w ciągu dalszej lektury dzieł Hebbła jego odpowiedzi nie tylko zaspokoili moje pytania



ponad wszelką spodziewaną miarę, ale nauczyły mnie zupełnie nowych pytań. Od owego czasu przeszedłem świat Hebbła nieraz wszerz i wzdłuż, znalazłem niejedno »ale«; lecz we wdzięcznej pamięci zachowuję wciąż to pierwsze błogie przeczucie przyszłej sytości wrażeń i to uspokojenie się, że jest ktoś, kogo supremacyi powierzyć się można.

Podstawą »Judyty« jest dramat psychologiczny, wkraczający nawet w dziedzinę fizjologii. Judyta, wsłuchana fatalistycznie w głos Boży, czuje się nagle przezeń powołaną do zgładzenia podstępem okrutnego Holofernesa, oblegającego Betulę, ale widocznem jest, że kieruje nią nie tylko chęć uratowania ojczystego miasta, lecz także nieświadomiony pociąg ku wrogowi, który jej imponuje swą męskością. Udaje się do jego obozu, a wtedy to, co w jej planie było pierwotnie środkiem do celu nawpół nieświadomie obranym, owłada nią całkowicie. Ona musi go kochać, ale tylko w formie niewiści, bo innej nie dopuszcza ten idealny egoista, który boską naiwnością swej natury upokarza jej ducha i wyszydziwszy ją, porywa



z sobą do sypialni. Po chwili wypada stamtąd Judyta z rozpuszczonymi włosami, niepewnym krokiem, i tak skarży się swej towarzyszce:

»Mirzo, jesteś dziewczą: pozwól, rozjaśnię świętości twojej dziewiczej duszy. Dla dziewczicy niema ważniejszego momentu nad ten, w którym nią być przestaje, a każdy przedtem zwalczony bunt krwi, każde stłumione westchnienie powiększa wartość jej ofiary. Ona oddaje wszystko — czyż za dumne jest jej żądanie, żeby przez to swoje wszystko dawała zachwyt i błogość? A teraz wymaluj sobie chwilę, w której wstyd z załamanymi rękami rzuca się między ciebie a twoje wyobrażenia, wymaluj sobie siebie samą w największem poniżeniu, wyobraź sobie tę chwilę, w której ktoś wyciska ci ciało i duszę, abyś mu zastąpiła nadużyte wino i jeden ohydny szal pomogła zakończyć drugim, jeszcze ohydniejszym, — w której usypiająca żądza bierze jeszcze z twoich własnych ust tyle ognia, ile jej potrzeba, aby zamordować to, co masz najświętszego, gdzie twoje zmysły, jak rozpojone niewolniki, nie znające już swego pana, przeciwko tobie samej się buntują...«

I mszcząc się za to rozdwojenie swej natury, za to, że nie mogła mu się oddać po swojemu, że ona była jego, a nie on jej, ucina mu głowę. Lecz zaraz potem następuje

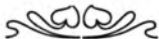
reakcja wychylonej na chwilę poza swój zakres kobiecości, żal, odraza do swego czynu, spóźniony atak tchórzostwa. Zabicie gwałci- ciela miało sprowadzić *restitutio ad integrum*, a wywołało nowe, tym razem już zupełne zniszczenie duszy Judyty. Gloryfikacja, której potem Judyta doznaje u swego ludu, jest dla niej męczarnią. »Gdyby kamień zabił Holo- ferna, byłby godniejszym podzięką, niż ja! A jednak żądam zapłaty! Macie mnie zabić, gdy wam rozkażę! Nie chcę porodzić syna Holofernesowi. Módlcie się do Boga, żeby me lono nieplodnem uczynił! Może się zlituje nademną«. W jaki sposób ten ostatni mi- strzowski rys podaje esencję całej tragedyi, wkrótce zobaczymy.

Gdyby był Hebbel ograniczył się nawet na dramacie czysto psychologicznym, to już choćby przez stworzenie typowej sytuacji II aktu, ustalającej raz na zawsze jądro sprawy, byłby pozostawił w tyle wszystkich dramaturgów, którzy, mając podobny temat, nie umieli po- stawić jego właściwej dyagnozy (Maeterlincka »Monna Vanna«). Ale budowa hebbelowskich



dramatów tem się właśnie odznacza, że autor poza indywidualnym wypadkiem otwiera corazto dalsze i szersze perspektywy, czyli symbolizuje go ¹⁾. Trzy zwłaszcza rodzaje dramatu chciał Hebbel połączyć w jedno: socyalny, historyczny i filozoficzny.

¹⁾ Trzeba zauważyć, że symbolizm u Hebbela powstaje w sposób niewymuszony, przez to mianowicie, że obraz wypadku na pierwszy plan wysuniętego koncentruje wprawdzie i reprezentuje siły i procesy poza nim tkwiące, jest niejako ich przekrojem, ale zachowuje swoje samodzielne znaczenie. Symbolizm taki, jaki mamy u nowszych pisarzy, np. u Ibsena, Hauptmanna, Maeterlincka, odbiera samodzielność pierwszoplanowym obrazom; jest to raczej alluzyonizm albo parabolizm, ma on jednak swoje odrębne uprawnienie w poezyi.



PERSPEKTYWICZNOŚĆ DRAMATU HEBBLOWSKIEGO POKAZANA NA »JUDYCIE.«

»Judyta« jest dramatem socyalnym w tym sensie, że na typowym przykładzie przedstawia walkę obu płci. W czasie, kiedy liberalne Młode Niemcy z Gutzkowem na czele głosiły kult kobiety wyemancypowanej, samoistnej, »Judyta« była czynem strindbergowskim — z nieco konserwatywną przymieszką. »W Judycie«, mówi Hebbel, »maluję czyn kobiety, a więc coś, co jest samo w sobie sprzeczne, co jest raczej wyzywaniem samej siebie, niż prawdziwym działaniem«. Wyższość mężczyzny natomiast otrzymuje w Holofernesie nawet wyraz wschodniej pogardy dla kobiet. »Aby się przed tobą uchronić, potrzebuję tylko zrobić ci dziecko«, szydzi Holofernes, gdy Judyta,



wybuchając nagle nienawiścią, przyznaje mu się, że przysłała go zabić. »Wyznałam ci! Teraz mnie zabij!« »I owszem, może jutro; dziś pójdę z tobą do łóżka. Witaj mi rozkoszy, zapalona od ognia nienawiści!« Walka między mężczyzną a kobietą polega tu na tem, że kobieta chciałaby go ściągnąć do siebie, uczynić sobie podobnym (np. scena III aktu, w której Judyta usiłuje chytrą dyalektyką skłonić Holofernesa do litości nad obleżonem miastem) i to jest jej prawem, niejako prawem próby hartu tej indywidualności, której ona ma się oddać, bo z drugiej strony właśnie ta indywidualność męska, zupełnie jej obca, jest tem, co ją najwięcej pociąga (wyjaśnienie zaczerpnięte z hebbrowskiego Dziennika).

Historyczną jest »Judyta« wcale nie dlatego, że jej tematem jest podejrzaną zresztą autentyczności fakt z historii biblijnej. Owszem fakt ten, tak jak go opowiada biblia, jest, zdaniem Hebbła, oburzającym: »Judyta, która po zabiciu Holofernesa trzy dni śpiewa i tańczy i w pauzach zapewnia ziomków, że ten tyran wcale jej nie splugawił, nie jest



bohaterką tragiczną, ale fanatyczno-chytrym potworem«. Hebbel dowolnie przeinaczył fakt; ale bo też według niego zadaniem dramaturga historycznego nie jest »galwanizować umarłe raz na zawsze życie«, jak to robili Grabbe i Sienkiewicz, lecz przedstawiać wyniki wielkich procesów dziejowych, do których terazniejszość ma subiektywny stosunek. »Niech poeta maluje neronowe pochodnie zeszłych stuleci nie dla jęków im towarzyszących, ale dla ponurego blasku, oświetlającego labirynt, w który i nasza stopa mogłaby się zabłąkać!« Mogłaby — ponieważ natura ludzka pozostaje wciąż tą samą, epoki historyczne modyfikują ją tylko w ten lub ów sposób. Rzeczą poety jest uchwycić stosunek ludzkiej natury do tych modyfikacyi, których najważniejszem źródłem są dla Hebbela nie zmiany w warunkach ekonomicznych, nie położenie geograficzne itp., lecz religie.

Więc oprócz walki płci, mamy w »Judyce« także walkę religii. »Judyta jest zawrotnym szczytem żydostwa, Holofernes przekoziołkowującym się pogaństwem«. Rzeczywiście



szal ślepej wiary w jedyne Boga, autosugestyje religijne — z których jedną jest właśnie decyzja Judyty — skreślone są tu w sposób, o którego sile świadczy choćby to, że znalazł takich naśladowców jak Ludwig («Machabeusz»). Zwłaszcza sceny ludowe, w których ślepy starzec oskarża się o dawne zbrodnie, niemy nagle odzyskuje mowę i zaczyna prorokować i t. p., przesiąknięte są atmosferą biblijną, znakomicie uchwyconą.

Bardziej bezpośrednio jednak działa na nas pogaństwo, którego ostatnie konsekwencje chciał Hebbel ucieleśnić w Holofernesie. Modelem autora nie było tu już, jak tam, konwencyonalne wyobrażenie o judaizmie, które dopiero ożywić należało, lecz widmo własnych najgłębszych przeżyć, przetłumaczone na historyzofię. I to właśnie uderza w »Judycie« przede wszystkim, to daje jej wiecznie świeży urok, — urok młodości, bez którego niejednemu wydałaby się może ta pierwsza tragedia Hebbela dziełem nieznośnie i podejrzanie dojrzałym. Demoniczność Holofernesa, wysnuta z własnych snów autora, graniczy wskutek swej



barokowości nawet o miedzę z błagą lub śmiešnością i przypomina niektóre postacie z dramatów rozgenialnionego anarchisty sztuki, Grabbego, z którym Hebbel miał bądź co bądź tyle wspólnego, że go niemal aż nienawidził. Ale jest też między nimi zasadnicza różnica. Podczas gdy figury Grabbego jak Napoleon, Hannibal, są wynikiem rozpętania własnego demonizmu autora na rachunek i odpowiedzialność tych postaci historycznych, u Hebbła od razu występuje podziwu godna moc opanowywania swej siły i przekuwania jej na wartości obiektywne. Dlatego mógł np. później jeden z najlepszych znawców wschodu, Hammer-Purgstall, podziwiać intuicyjną trafność rysunku Holofernesa jako wschodniego tyrana, rozpustnika i bluźniercy. Holofernes jest niedowiarkiem, który wzgardziwszy wszystkimi bogami, zaczyna sam siebie uważać za boga i to jest w nim według Hebbła ostatnią logiczną konsekwencją ginącego politeizmu. Nie trzeba jednak tysiąca lat politeizmu, aby dojść do samoubóstwienia inną drogą; wystarczy np. zabłąkać się odważnie w filozofię solipsyzmu



i rozszerzenie własnego »ja« na cały świat doprowadzić do wizyi, a można spotkać się z Holofernesem. To może miał na myśli Heibel, pisząc o »labiryncie, w który i nasza stopa zabłąkaćby się mogła«. Holofernesa zowią też słusznie prototypem »nadczłowieka«, iście bo nietzscheański duch bije np. z takich słów jego:

»Tak pięknie byłoby umrzeć przez życie! Niechby jego strumień tak nabrzmiął, ażby pękła żyła, w którą się on przelewał! Najwyższą rozkosz zmieszać z grozą zniszczenia! Często zdaje mi się, jakbym niegdyś powiedział do siebie: teraz chcę żyć! ¹⁾. Wtedy zostałem wypuszczony, jakby z najczulszego objęcia, jasność mnie otoczyła, zimno na mnie powiało, jeden ruch i — oto jestem! Tak samo chciałbym kiedyś rzec do siebie: teraz niech umrę! A jeśli wtedy natychmiast nie rozwieję się na wszystkie strony, jeśli mnie nie wchłoną w siebie napowrót chciwe usta wszechświata, przyznam ze wstydem, że w tedy uważałem za korzenie. Ale możliwem jest, że jeszcze się ktoś zabije za pomocą samej myśli!«

¹⁾ Patrz Fichtego: »ja« ustanawia samo siebie (das Ich setzt sich selbst).



Filozofię zaś swego okrucieństwa podaje w takim monologu:

»Wśród tych głupich ludzi zdaje mi się czasem, jakbym ja jeden tylko rzeczywiście istniał, a oni wszyscy tylko wtedy mogli poczuć swoje istnienie, gdy im utnę ręce i nogi... Ludzkość ma tylko jeden wielki cel: porodzić z siebie Boga; a ten Bóg jakżeż okaże, że jest Bogiem, jeśli nie przez to, że stanie naprzeciwko niej ku wiecznej walce, że stłumi w sobie wszystkie głupie odruchy litości, wstrętu, zgrozy przed swoim olbrzymim zadaniem, że ją na proch zmiażdży i jeszcze w godzinie śmierci wydrze z niej okrzyk radosny?«

Obraz takiej indywidualności nie byłby jednak po hebbrowsku zaokrąglonym, gdyby jej brakło tego niebezpiecznego momentu, w którym ona przepływa w sferę obcą, przeczuwa swą jednostronność, znosi niejako sama siebie (*Selbstaufhebung* — ulubiony termin Hebbla). Tym momentem jest dla Holofernesa tęsknota za własnymi granicami, za przeciwnikiem, którego sobie wyobraża na swoje podobieństwo:

»Niech przyjdzie ten, który ma stanąć naprzeciwko mnie, który mnie powali. Tęsknię za nim! To



tak pusto nie módz czeić nikogo, jak tylko samego siebie. Niech mnie utłucze w mózdzierzu i miazgą zatka dziurę, którą zrobiłem w świecie. Wiercę mieczem coraz głębiej i głębiej; i jeżeli wrzask nie obudzi zbawcy, to zbawca nie istnieje! Orkan szaleje w przestworach, chce poznać swego brata!«

Że przeciwnik może się przyczółgać jak wąż, o tem mu się nie śniło. Ale upadek Holofernesa jest konieczny, jego filozofia jest bez przyszłości, on sam marzy tylko o jakiejś wspanialej śmierci w obliczu całej zmaltretowanej przez siebie ludzkości. Jest to więc człowiek już przez los skazany na śmierć, człowiek dojrzały, tragiczny; taki sam jak np. Hamlet, o którym Hebbel pisał później: »Hamlet już przed tragedią jest ściervem; ona sama pokazuje nam tylko róże i osty, które zeń wyrastają. Autor mógłby był egzekucję wykonać nawet za pomocą cegły, spadającej na Hamleta z dachu«. Egzekucya dokonana na Holofernesie jest tem tragiczniejszą, że stoi w jaskrawym kontraście do jego marzeń. Zamiast śmierci bohaterskiej ponosi śmierć niespodzianą, straszną, obrzydliwą; zgwałcona



ludzkość mszcząc się na tym bogu, nie zadaje sobie trudu uwzględnienia jego marzeń i w śmierci robi zeń bydlę. Trzeba sobie tylko wyobrazić przerażające ocknienie ściętej głowy Holofernesa, jej ostatnie myśli, koniec jej świata...

Prawie każdy swój dramat wypełnia Hebbel likwidacją jakiegoś światopoglądu na rzecz nowego, który jest może nie piękniejszy lub wyższy, ale bardziej wyrafinowany, skomplikowany i przedstawia nową fazę dyalektyki dziejowej. Ta likwidacja stanowi tło — »łańcuch górski, zamykający krajobraz« i wiąże się ściśle z metafizyczną perspektywą dramatu. I tak w »Judycie« panem walki o byt światopoglądów zostaje judaizm. tj. fanatyczne poddanie się pod wolę jednego niewidzialnego Boga, ale jednostka ludzka, której użyto za narzędzie, Judyta, łamie się w niwecz. Niebezpieczny stosunek jednostki do ukrytych zadań świata jako całości jest według Hebbela najważniejszym przedmiotem dramatu wogóle. Aby to dokładnie pojąć, trzeba się cofnąć do tak zohydzonej u nas przez szkolarskie za-



chwyty profesorów gimnazyalnych i podstawiających recenzentów gazeciarskich »Dziewicy Orleańskiej« Schillera, która na szczęście jest lepsza od tych pochwał. Ze »Dziewica« jest pierwowzorem »Judyty«, to nam mówi sam Hebbel, który ogromnie czczył Schillera; tego dowodzi zresztą akt II »Judyty«, w którym Hebbel wycisnął na przeszłości swej bohaterki piętno mistyczne, predestynujące ją na posłaniczkę Boga, a sytuację oblężonego miasta starał się na wzór I aktu »Dziewicy« za pomocą stopniowania ciosów losu przedstawić jako tak beznadziejną, że ratunkiem z niej może być tylko albo raczej nawet cud, wywracający zwykły porządek świata. A w takim razie — pisze Hebbel z okazji »Dziewicy Orleańskiej« — »Bóg nie wzmoże naturalnych sił mężczyzny, lecz niewieście użyje sił nadnaturalnych; nie zaopatrzy włóczyni raz już nadaremnie rzuconej w lepsze ostrze, lecz ze słomki włócznię uczyni«. »Poecie — pisze nadto Hebbel — wolno wyobrażać sobie świat jako coś złożonego z nieskończonej ilości kół, które się z siebie spiralnie rozwijają. Każde koło



szersze pozostaje w takim stosunku do węższego, że prawa panujące w węższym w tej samej chwili się zawieszają, w której kolidują z prawami większego koła. Dlatego różnica między mężczyzną a kobietą odpada natychmiast, gdy w małym świecie, którego szczytem jest człowiek bez względu na płeć, jakiś wielki a konieczny cel tylko za pomocą nadzwyczajnego narzędzia może być osiągnięty». Ale gdy się to już stało, gdy »konieczności« szerszego koła zostały już zaspokojone — co się wówczas dzieje?

W tym punkcie odstępuje Hebbel od swego pierwowzoru. Niechybnie Schiller podał drogę, gdy kazał Joannie zakochać się we wrogu. Ale dalszy tok tragedyi jest już tylko apoteozą wolności woli, tryumfującej nad pokusą, jest u dramatykowaniem kantowskiej etyki, typowym wykwiem schillerowskiego idealizmu, za którego pomocą Schiller wzniósł się — uciekł ponad rzeczywistość i znalazł mnóstwo naśladowców, nawet Goethego (Otylia w »Powinowactwach z wyboru«). W dramacie Hebbela następuje niejako rewizja problemu. Nie



ludzka wola zwycięża, lecz prawo natury, które gwałci tak samo Judyta, jak Holofernes. Już samo postawienie faktu w ten sposób, że Judyta chce i musi oddać się Holofernesowi, nim go zabije, i że swą zgubą moralną okupuje jego śmierć fizyczną, jest nowym etapem w ewolucyi dramatu poschillerowskiego. Prostolinijność bohaterstwa zostaje zamącona na rzecz większej komplikacyi motywów. Tę drogę wskazał Hebbłowi jego mistrz, Kleist, który już przed nim w »Pentesilei« próbował rewizyi tego samego problemu, a w »Księciu Homburg« zdobył się na niesłychany wówczas krok: przedstawić swego bohatera w fazie tchórzostwa. To tchórzostwo bohatera było największą odwagą autora i naraziło go na wiele nieporozumień. I Hebbłowi nie poszło gładko: zamącenie motywów w bohaterce, a więc to, co prócz postaci Holofernesa najwięcej wabiło jego twórczość, to, bez czego »Judyta byłaby tylko heroiczną kocicą w rodzaju Karoliny Corday«, poczytywano mu swego czasu za kardynalny błąd!

Judyta przybywa do obozu pogańskiego na



rozkaz boży, z »suggestją, z niejasnym obrazem czynu«, lecz dopiero pod wpływem osobistej krzywdy zmienia się jej ogólnikowy plan, w »materyalną rzeczywistość wykonania« — jak się trafnie wyraża W. v. Scholz w swem dziełku o Hebbłu w zbiorze »Die Dichtung«. Aż do chwili zamordowania Holofernesa motywy obu kół wspierają się wzajemnie: bez prywatnej krzywdy Judycie zabrakłoby żywego bodźca do czynu, bez mniemanego rozkazu bożego nie wpadłaby na ten właśnie rodzaj zemsty, nie posunęłaby się aż tak daleko. Ale teraz skoro już geniusz historii wybrał swą daninę, Judyta pozostaje samą. Koło większe zamyka się, a zawieszone na chwilę prawa mniejszego koła odzyskują swą autonomiczną moc i mszczą się. Tragizm Judyty jest tragizmem pszczoły, która ukłuwszy nieprzyjaciela musi zginąć. Z dymiącego krwią kadłuba wstaje upiór Holofernesa, rzuca jej duszę w proch przed sobą i »zapoznaje ją z tajemnicą swej nieśmiertelności«. »Ukłułam świat w samo serce, a trafiłam dobrze!« — woła z ironią Judyta bliska obłąkania. Nie jest to reakcja miłości, raczej



wślret do siebie samej, poczucie — morderstwa. Bo może się zdarzyć, że nawet kat ma poczucie morderstwa. Bo w obliczu skutków czynu nagle uświadamia jej się ta skryta żądza, która ją tu przypędziła. »Gdybyś tu nie była przyszła w blasku swej piękności, nie miałabyś nic do pomszczenia« — mówi jej towarzyszka Mirza. Jest to więc nie tylko morderstwo, nie tylko skrytobójstwo, ale coś jeszcze ohydniejszego: perfidne zastawienie sidła na lwa ze swoim własnym ciałem na przynętę. »O, tu jest wir!« — woła Judyta pod naciskiem tych wyobrażeń; słowo »wir« jest hasłem i kluczem całej tragedii. Prozaicznie mówiąc: Judyta zatracą poczucie procentowego stosunku motywów swego czynu.

Dwa rodzaje tragicznego zniszczenia jednostki mamy w dramatach Hebbła: mechaniczny i chemiczny. Tragizm przez zmiążdżenie (Genowefa, Agnieszka Bernauer) i tragizm przez rozkład, przez zatrucie (Judyta, Klara). W »Judycie« mamy nawet fizyczny symbol »zatrucia«: możliwość, że Judyta porodzi dziecko Holofernesowi. Na ten wypadek każe Ju-



dyta ziomkom, żeby ją zabili. Przytoczyliśmy już powyżej dotyczące jej słowa i nazwaliśmy je esencją sztuki. Judyta nie mogąc sama wybrnąć z labiryntu swych uczuć, oddaje całą sprawę pod sąd boży: jeżeli Bóg ją rzeczywiście wysłał, jak jej się przedtem zdawało, to nie uczyni jej teraz matką, jeżeli zaś jej czyn był zbrodnią, Bóg ukarze ją płodem w jej łonie. W ten sposób zwisający z nieba na ziemię łańcuch wypadków zahacza się znowu o niebo, fatalizm religijny Judyty zaczął, fatalizm kończy tragedię, autor zaś na końcu ostatniej perspektywy ukazuje »cień Boga«, to znaczy nieskończoność, tajemnicę... »Tajemnica zaś — mówi Hebbel — jest końcem wszystkiego, jest żywiołem poezji...«

Gdzieś tam daleko o setki milionów mil na jednym ze słońc powstała nowa plama, po nieskończonym łańcuchu przyczyn przebiega do ziemi iskra, i brat zabija brata, wybuchają pożary, dzieją się wojny i rewolucye. Coś się dzieje w świecie, z czego tylko refleks widzimy — bo »jakżeż słowo może coś wiedzieć o całym zdaniu?« Jednostka jest niczem. Gdzieś



tam w czwartym wymiarze narosła nowa formacja historyczna, monoteizm ma wyprzeć pogaństwo i dlatego giną Holofernes i Judyta, a pamięć o nich jest tylko czemś nakształt owych chrząszczyków, które znajdujemy w prastarych pokładach geologicznych. »Są motywy, które rozstrzygają o podstawach dramatu w ostatniej instancji, tak jak telluryczne lub syderyczne siły w naturze«, powiada Hebbel.

Należy jeszcze usunąć jedno możliwe nieporozumienie. Chociaż w pierwszych swoich dramatach Hebbel nie jest wolnym od deizmu, to jednak ten Bóg, o którym on mówi, jest innym niż Bóg Judyty. Opatrzność historyczna czyli Bóg Hebbela posługuje się przeważnie środkami naturalnymi: wzbudza w Judycie (akt II.) ciekawość zmysłową, żądzę oddania się upragnionemu mężczyźnie za cenę jego głowy i tę to żądzę dopiero przetłómacza sobie Judyta na rozkaz swojego, żydowskiego Boga. Ponieważ jednak owa hebbelowska Opatrzność nie troszczy się później wcale o zapobieżenie wtórnym skutkom swego postępowania, powstaje bardzo ważne pytanie: dlaczego ta



Opatrzność nie tylko dopuściła do »częstkowego naruszenia prawa moralnego« (które przecież sama ustanowiła), lecz nawet sama — bo przecież ona wszystkim rządzi! — gnębi i karze naruszytelkę tego prawa? Nie jest że to złośliwe okrucieństwo? Gdzie jest logika czynów Opatrzności?

Aby na to pytanie odpowiedzieć, musimy się zapoznać z filozofią Hebbła, czyli z jego *pantragizmem* ¹⁾.

¹⁾ Tak według analogii heglowskiego »panlogizmu« nazwał tę filozofię Arno Scheunert w wielkim dziele pt. »Pantragismus als System der Weltanschauung und Aesthetik Friedrich Hebbels« (Lipsk 1903), w którym pracowicie zestawiał rozrzucone aforyzmami w Dzienniku poety, oraz w listach i krytykach poglądy Hebbła. Z części informacyjnej tego dzieła korzystałem gdzieś i niedługo w mej pracy; część krytyczna jest trwożliwa i niedostateczna.



PANTRAGIZM.

Światopogląd Hebbła nie jest uzbrojoną przeciw wszelkim fachowym zarzutom filozofią, lecz raczej filozoficzną fantazją, którą poeta sam sobie wymyślił dla oryentowania się w życiu i w swoich zagadnieniach dramaturgicznych. Odnajduje się w nim wpływy Schellinga i Hegla; mówię »wpływy«, a nie »analogie«, bo jakkolwiek wielbiciele Hebbła nalegają na to, by uznać jego system za twór zupełnie oryginalny, a Hebbel sam oświadcza, że obu tych myślicieli prawie zupełnie nie znał, to jednak dla mnie jego zależność myślowa od nich nie ulega wątpliwości: filozofia bowiem zawiera się nie tylko w książkach, lecz kondensuje się także w terminach, które kursują z ust do ust, z książek do gazet, i bystra



głowa potrafi z kilku terminów, z kilku dorywczo zasłyszanych aksjomatów odbudować cały system, podobnie jak uczony naturalista potrafi z jednego kręgu skonstruować cały szkielet zwierzęcia. Ale ten bądź co bądź luźny związek z oficjalnymi podówczas filozofiami wycisnął na hebbłowskiej spekulacji charakterystyczne piętno: z jednej strony jest ona budowlą poety, lubującego się w ogromnych perspektywach, z drugiej dziełem człowieka doświadczonego przez cierpienia, który czuł rzeczywistą wagę życia, odrywał z niego nowe kawały i czynił je »poesie-fähig«. Poezja bowiem jest zdaniem Hebbła tak samo jak życie próbą, kontrolą filozofii.

Naczelną zasadą systemu Hebbła jest Idea ¹⁾, przypuszczalna jedność wszystkich różnorod-

¹⁾ Ideę — termin wzięty od Hegla — należy odróżnić od »idei« w znaczeniu »pomysł« »myśl przewodnia« i dlatego będziemy ją pisali przez wielką literę. Równoznacznie z Ideą używał Hebbel także wyrazów: Bóg, universum, byt, absolut, ustawa świata, moralny porządek świata, Duch świata, Duch moralny, centrum, wola świata.



nych i sprzecznych zjawisk na świecie. Wieczne rozpryskiwanie się Idei na zjawiska i potem stapianie ich w jedność — oto pantragiczny »proces świata«. Podstawową wielką tragedią wszystkich drobnych tragedii jest więc już samo stworzenie świata. Aby wogóle wytłómaczyć cel i sens stworzenia, przypisuje Hebbel Idei dążenie od chaosu ku świadomości i w tym charakterze nazywa ją Bogiem. Bóg był sam sobie tajemnicą i musiał stwarzać, aby siebie poznać. Stworzenie człowieka jest najważniejszą fazą tragedii boskiej, gdyż przez niego ma się dokonać ostateczna intelektualizacja świata. Świat jest »czyścem«, »retortą, w której oczyszczają się złe soki Boga«.

Nie zawsze jednak jest Hebbel równie skory upatrywać w »procesie świata« jakiś postęp lub choćby jakąś ewolucję, w której człowiek bierze wybitny udział. Jego światopogląd przybierał dość często także postać pesymistyczną. Na świecie nic się nie dzieje, nic nie ma sensu, wszystko jest obojętne. »Życie jest tworem wiecznie stojącym się, ni-



gdy nie gotowym«, »natura powtarza wiecznie i na coraz większą skalę tę samą myśl«. Istnieje tylko ciągle skupianie się i rozsypywanie ziarenek piasku, perpetuum mobile, w którym aż do znudzenia powtarza się wciąż ta sama zasada tragiczna.

»Nieskończona podzielność jest najokropniejszą ze wszystkich myśli, a przecież ona jest podstawą świata. Kłębek robaków, wżerających się w siebie wzajemnie; każdy zadowolony z siebie tarza się póty w tępej rozkoszy własnego bytu, aż sam nie poczuje się gdzieś nadkaszonym; potem śmieszna walka, wkońcu życie, jak kawałek słoniny w łapce na myszy, wędruje z jednego trupa do drugiego i znowu rozkosz, znowu walka, a koniec? Może legendowy wąż Midgardu, który sam siebie w ogon kąsze i nie potrzebuje już żuć tylko przeżuwać!«

W takich chwilach pesymizmu zbliża się Hebbel bardzo do Schopenhauera, którego »wola« jest jedną z największych koncepcji w tym rozdziale teratologii, który nazywa się filozofią. I chociaż Hebbel uważa pesymizm tylko za jeden etap w swym światopoglądzie, to jednak w praktycznej jego dramaturgii ta druga postać pantragizmu, powiedzmy: ni w e-



lująca, odgrywa nie mniej ważną rolę jak pierwsza, ewolucyjna.

Skutkiem rozpryśnięcia się Idei na zjawiska i ciągłego dążenia ich do pierwotnej jedności jest »dualistyczna forma bytu«, rozdarcie dualistyczne, niepokonalne sprzeczności, które Hebbel upatruje niestrudzenie we wszystkich przejawach życia, wykazując w nich walkę dwóch sił: odśrodkowej i dośrodkowej, tego co jest poszczególne (indywidualne, przypadkowe), z tem, co jest ogólne (wieczne), jednostki z całością, zwłaszcza ze społeczeństwem. I tak np. formę wogóle, a więc i formę życia nazywa Hebbel rezultatem tej walki, »punktem, w którym się obie siły neutralizują«; upatruje dualizm w trudnościach, na jakie napotyka rozstrzyganie kwestyi wolnej woli; twierdzi, że »żadne prawo nie może się umocnić, nie popelnivszy bezprawia«; notuje sobie w dzienniku mnóstwo absurdów i sprzeczności, opartych na »dualizmie prawa« (np. że właścicielowi Junony z Ludovisi na mocy prawa posiadania wolno ją rozbić, że kara jest sankcyonowanem bezprawiem; stawia kłó-



potliwe pytanie, co np. ma się począć wtedy, jeżeli ktoś skazany za zbrodnię na śmierć zrobił jakiś niesłychany wynalazek albo zna sekret leczniczy, mogący uzdrowić króla itp.). Obie siły, będąc zarówno funkcją Idei, mają jednakową słuszność i świętość. »To, co boskie, buntuje się przeciw Bogu, bo od Niego pochodzi«, mówi Hebbel; albo zauważa: »Co może być rozumniejszem jak to, żeby jednostka ludzka pragnęła wiecznej młodości? A jednak dla całości świata jest to życzenie całkiem bezrozumne«.

Starcie obu sił występuje jednak najczęściej w formie zamaskowanej; wtedy cel siły dośrodkowej, t. j. redukcya do Idei, osiąga się przez konflikt i wzajemne zniszczenie się różnych sił odśrodkowych — »dwa kręgi na wodzie biegną ku sobie, uderzają o siebie, niszczą się i rozplývają w jedno wielkie koło, a wtedy w zwierciadle wody znowu może się odbić światło słoneczne«. Naturalnie każda z tych sił ma ze swego stanowiska słuszność, i tak powstaje słynna hebbłowska tragedia równych uprawnień. Sztuka poety tkwi



w tem, żeby się wżył w każde stanowisko, zapalił się w równej mierze do każdej z sił walczących, które przedstawia, odnalazł tajemniczą nić, która tę siłę wiąże z centrum świata, — to znaczy ujawnił jej konieczność. Tragedya równych uprawnień jest więc zarazem tragedją współzawodniczących z sobą konieczności. »Siła przeciwko sile, w Bogu jest wyrównanie«. Dlatego też w gruncie rzeczy jest Hebbel deterministą; każdy charakter ludzki jest dla niego »błędem«, którego rolę z góry przepisano; życie ludzkie jest tylko projekcją danego charakteru w przestrzeni i czasie; człowiekowi zdaje się wprowadzić i musi się zdawać, że ma wolną wolę, ale wszakże i tryby maszyny, gdyby mogły myśleć, uroiłyby sobie tak samo, że mają wolną wolę. W konsekwencji redukuje Hebbel pojęcie winy do zera; jeżeli bowiem wszystko jest konieczne, gdzież jest wina? Wyraz jednak sam »wina« Hebbel zatrzymuje i używa go w tem znaczeniu, że winą bohatera jest wszystko to, co jest koniecznym wynikiem jego indywidualności, a co wikła go w ko-



nieczną walkę z ogólną wolą świata. »Wina jest już życie ludzkie samo (grzech pierwotny jest tylko chrześcijańską modyfikacją tego zapatrywania), wina nie tkwi wcale w dobrym lub złym kierunku ludzkiej woli, lecz w woli samej; najwyższy dramat ma tylko z nią do czynienia, i jeżeli chodzi o obraz najbardziej wstrząsający, to nie tylko nie jest rzeczą obojętną, czy bohater ginie wskutek wysiłków karygodnych, czy chwalebnych, ale nawet konieczne jest, żeby się stało to drugie, nie to pierwsze«. W ostatniej konsekwencji wreszcie burzy Hebbel do jego czasów w Niemczech bardzo popularny, a dziś jeszcze tylko w gimnazyjach galicyjskich wyznawany frazes o tragicznem pojednaniu (Versöhnung), które, jak się Hebbel szyderczo wyraża, polega na tem, »że walczące siły najpierw się z sobą biją, a potem z sobą tańczą«. Zarzucano dawniej Hebbłowi, że jego dramaty kończą się dysonansem, bo wina nie ponosi kary, lecz odpowiedział:

»Wina u mnie zawsze ponosi karę i to wina tak złych jak i dobrych; ale w samej rzeczy jeden dyso-



nans pozostaje u mnie niezłagodzoną, mianowicie pradysonans, tkwiący w samym rozszczepieniu wszystkich zjawisk. Ten dysonans przyjmuje mój dramat jako fakt dany bezpośrednio wraz z całym światem i nie bada, gdzie leży *causa prima*; a więc wina wprawdzie się wygładza, lecz wewnętrzna przyczyna winy pozostaje nadal zakryta. Ale tu gubi się dramat razem z misteryum świata w tej samej nocy».

Z t. zw. pojednaniem zerwał więc Hebbel stanowczo; co najwyżej może być mowa o pojednaniu transcendentalnem, to znaczy, że linie wypadków można sobie przedłużyć poza świat aż do wspólnego środka, do Idei, t. j. do pra-tajemnicy — i może ta szeroka perspektywa kogo pocieszy tak, jak Hebbel pocieszał swoją Elizę po stracie dziecka filozoficznym poematem w tercynach, który obecnie oddaje mi przy tej pracy z pewnością lepsze usługi, niż swego czasu Elizie w jej bólu, bo znajduję w nim np. plastyczne a pantragizm lepiej może od moich słów objaśniające porównanie życia i ludzi z igielkami szronu, które powstały z oddechu Boga i czekają tylko na wetchnięcie.

Hebbelowski »dramat równouprawnień« bar-



dzo przypomina słynną heglowską maksymę: »Was vernünftig ist, das ist wirklich und was wirklich ist, das ist vernünftig« (wszystko co jest, jest rozumne), maksymę, którą słusznie nazwano obosieczną (cały dowcip tkwi w słówku »wirklich«, które się nie da przetłumaczyć na polskie), a jeszcze lepiej możnaby ją nazwać: pakowną. Jak później przy sposobności »Gigesa« zobaczymy i zasada hebbrowskich dramatów była również pakowną. Na razie wystarczy stwierdzić, że zasada równych uprawnień była głównym wykwitem niwelującej formy pantragizmu i raz na zawsze pozostaje ona w literaturze jako protest przeciw szkolarskim pojęciom o dramacie, jako postawienie kwestyi tragizmu w sposób niesłychanie niebezpieczny, nie tylko niwelujący, ale nawet nihilistyczny. Lecz już w ewolucyjnej formie pantragizmu napotykamy złagodzenie owej zasady. Zjawiskom świata przypisuje się tu już pewne różnice i rangi, wartościuje się je, ale nie ze względu na człowieka i jego własne ludzkie zadania, tylko ze względu na większą lub mniejszą łatwość przywracania Idei,



czyli inaczej: niektóre wypadki, zjawiska itd. są gorszymi, inne zaś lepszymi przewodnikami wszechświatowego prądu pantragicznego, który wciąż krąży od bieguna najskrajniejszej indywiduacji do bieguna jedności, równocześnie tam i napowrót. W konsekwencji wprowadza Hebbel inną furtkę napowrót i »winę» (winnym jest, kto płynie przeciw prądowi, kto »obraża Ideę«), a nawet, jak później zobaczymy, »pojednanie«. O ułatwienie zaś ogólnej redukcji do Idei postarała się już zawczasu sama Idea, a raczej jej zawiadowca Bóg, ukrywając w świecie ślady swej obecności jako drogi prowadzące do Idei. Świat jest więc jednym olbrzymim kryptogramem, który rozjaśniają nam na chwilę tragiczne katastrofy osobiste lub dziejowe (»niespodziane rozpętanie Ducha etyki«). Taką drogą wiodącą do Idei jest np. sen, miłość, śmierć¹⁾. Najwięk-

¹⁾ Scheunert zauważa, że hebbelowskie pojmowanie śmierci przypomina Schellinga, który nazywa śmierć »reductio ad essentiam«, po której człowiek staje się swoim własnym A² (według Hebbela »monadą«).



szem zaś misteryum jest mowa, w której kulminuje cały proces uświadamiania się wszechświata, która jest przebudzeniem się Idei w człowieku i zadatkami wszelkich dalszych ewolucji. Mowa jest dla Hebbła taką samą kategorią ludzkiego ducha jak przestrzeń i czas, ona stanowi medium zbliżenia się Wszechducha do wytworzonego przezeń ongi chaotycznego »świata punktów«, medium, bez którego Duch byłby samotnym — bo »to, co wieczne, marzy tak samo o tem, co jest w czasie, jak to, co w czasie, o tem, co jest wieczne« — mowa jest cudem, a największą rolę na świecie ma ten, który jest królem tego cudu — poeta. Poezya jest najwyższą ze wszystkich sztuk, czem zaś jest sztuka wogóle? »Jest najwyższą formą życia«, »wyższym rodzajem śmierci«, jest »sumieniem ludzkości«, jest »najpozytywniejszym czynem Ducha świata«, który »w niej pobiera procenta«; ona jest »zrealizowaną filozofią, tak jak świat jest zrealizowaną Ideą«; ona »zawsze, tylko na innej drodze spełnia to, co nigdy nie udaje się filozofii: filozofia stara się bezpośrednio uchwycić



Ideę i określić ją, lecz musi poprzestawać na zwięźaniu pierścienia naokoło zdobywanej tajemnicy», podczas gdy sztuka zdobywa ją »przez skok«, pośrednio, per exclusionem, »przez zniszczenie wszystkiego, co w świecie zjawisk sprzeciwia się Idei«¹⁾.

Zanim w innych rozdziałach rozwiniemy dalsze konsekwencje ewolucyjnego pantrazizmu, musimy wrócić znowu do drugiej jego postaci, niwelującej, która nic nie wie o ewolucyi, a w Idei widzi nie Boga lecz »naturę, potwora z milionem języków, którymi on sam

¹⁾ Cały ten pogląd żywo przypomina zapatrywanie Przybyszewskiego, że sztuka ma oddawać »nagą duszę«; jak wogóle cały system hebbłowski, o ile obraca się około Idei, przypomina wszystkie te o wiele zresztą prymitywniejsze światopoglądy, którymi traktowali nas w ubiegłym dziesięcioleciu literaci polscy w swych wynurzeniach krytycznych (Przybyszewski, Miriam, Kasprowiec i inni). Zawsze ten sam fason, który dość dać do krawca, aby na nim uszył 50 światopoglądów: bierze się jakieś X (Ideę, absolut, nagą duszę, wolę), przepuszcza się przez pryzmat przeklętych kategorii przestrzeni, czasu, przyczynowości i »tych biednych pięciu zmysłów« — dobrze jest przy-



w sobie smakuje.« Według tej teorii powrót do Idei odbywa się na każdym punkcie i o każdej porze, z wolą czy wbrew woli człowieka; wszystko, co się dzieje, jest wyruszeniem z równowagi i wracaniem do niej, chociaż my tego nie spostrzegamy. »Natura powtarza wiecznie tę samą myśl«. »Artysta widzi tylko całość, a w każdej części jej odbicie; patrząc na rozbijanie kamienia, nie myśli on o tem, że kamień tego nie odczuwa; widzi tylko rozkład jakiegoś bytu na pierwiastki i to przy kamieniu w stopniu nie mniejszym, przy człowieku —

tem z głęboką melancholią wspomnieć o zasłonie tej niepocziwej bogini Maji! — i tak uzyskuje się świat zjawisk, a potem, *via* Poezya, jazda!! napowrót do absolutu! Tę miłą bajeczkę opowiadała sobie Młoda Polska ciągle na nowo, a wszystkie jej znakomite niańki w guście wszechwyczuwacza literatury p. Feldmana były w dłonie i wołały: Brawo! co za genialne dzieciaki! W jaki zaś sposób wraca się do absolutu, wśród jakich warunków, o tem niech już za nas talent myśli, nad tem nawet zastanawiać się byłoby już grzechem!

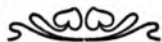
Nad tem zastanawiał się Hebbel i osiągnął wiele trwałych, pouczających rezultatów. Bo i na fałszywej wadze można dobrze ważyć!



w tem tkwi zbrodnia! — w stopniu nie większym« Tak, w tem tkwi — nie zbrodnia lecz błąd. Jako reakcya przeciwko wybujałościom poezyi współczesnej to stanowisko mogło być uzasadnione, ale nie jest tak trwałem jak się wydaje. Jest to bowiem stanowisko kompletnego wszystkojednictwa, wszechobojętności, które w poezyi zużytkować się nie da, bo, chcąc w jakikolwiek sposób pokazać krążenie pantragiczne, już przez same słowa, wybór tematu, rozróżnianie np. między chorobą a zdrowiem i. t. p. wprowadza się jakieś wartościowania, których osią, jednostką mierniczą jest człowiek odczuwający, że pewne rzeczy i wypadki mu szkodzą a inne mu pomagają, a więc człowiek wraz ze swoim systemem biologicznych plusów i minusów. Tę trudność miał zapewne na myśli Hebbel, gdy mówił. że sztuka zdobywa Ideę »przez skok«. — Przez skok — to znaczy, że w tym jedynie dostępnym ale bądź co bądź na wskrós ziemskim, ludzkim materiale trzeba było wyrażać stosunki pozaludzkie, metafizyczne. Świadome a szczere, kapłańską świętością nacechowane usiłowanie Hebbła



w tym kierunku nadaje^o jego twórczości niemal religijny charakter; to jest jego siłą, chociaż daje punkty zaczepne dla krytyki, bo autonomia samego materiału się mści. — Przychodzimy teraz do pytania: jaką formę stosunków ludzkich, jakie specjalne kombinacje z życia wybierał Hebbel, żeby w nich symbolizować owo pozaświatowe gubienie się i przywracanie Idei?



SAMOPOPRAWKA.

Otóż za przykładem Hegla czy też niezależnie od niego zauważa Hebbel, że każdy objaw życia nosi w sobie samym zarodek swego zaprzeczenia, przemiany (heglowska: teza — antyteza), czyli że »dualistyczna forma bytu rozwiązuje się sama przez się« (Selbst-aufhebung — znane już nam z »Judyty«). Niestrudzenie notuje Hebbel w swym słynnym Dzienniku objawy tej — jak on nazywa — samopoprawki (Selbstcorrectur). Mówi więc np. że »roztaczanie zapachu jest agonią kwiatu«; że »resztką dobrego w złem jest zarodkiem kary«; analizując sprawę nieszczęśliwego polityka duńskiego Struenseego, widzi w niej jaskrawy przykład na to, jak absolutyzm sam siebie niweczy; porównując podanie o pięcie



Achillesowej z legendą o jedynym śmiertelnym miejscu na rogowej skórze Zygfryda, które powstało stąd, że podczas kąpieli bohatera w smoczej krwi listek lipy spadł mu na plecy, nazywa Hebbel pierwsze podanie trywialną bajką, a drugie głębokim symbolem, który poucza, że przyroda może nas wprowadzić wyposażać w siły olbrzyma, ale zastrzega sobie władzę nad nami, przygotowawszy zawczasu samopoprawkę; zastanawiając się nad przyjaźnią, pisze: »Kulminacyjny punkt stosunku człowieka do człowieka bywa niestety często punktem zamarznięcia«. Przeciwnieństwo, które samoistnie wynika z jakiegoś wypadku, z jakiegoś uczucia lub myśli, zwykle w formie ekwiwalentu lub rekompensaty, jest wydzwiękiem wielu jego wierszy. Np. przez uchylone okno wkrada się do pokoju śpiącego chorego pierwszy ożywczy podmuch wiosny i wzbudza w nim sen o wyzdrowieniu, lecz ta słodka myśl zbyt silnie wstrząsa jego sercem, chory budzi się i odczuwa tem boleśniej beznadziejność swego stanu. Nawet w zewnętrznych przedmiotach spostrzega



Hebbel symbol samopoprawki, i to często komiczny, np. w wierszu »Tajemnica winogrodu«: łakomy chłopak zakradł się do winnicy, lecz ojciec chwyta go na gorącym uczynku i karci go prętem wyciętym z łodygi tej samej lato-rośli, która chłopaka skusiła słodkimi gronami.

We wszystkich tych wypadkach samopoprawka ma stały ruch od jakiegoś stanu skupienia do stanu negacyi, rozkładu, zguby; ruch odwrotny obserwuje Hebbel o wiele rzadziej w życiu rzeczywistem (np. »z czego jesteśmy chorzy, przez to musimy wyzdrowieć« — zasada szczepienia i surowicy leczniczej), za to bardzo często konstruuje go w swoich poe-zyach. I tak np. w noweli »Matteo« widzimy człowieka, który stoczywszy się w przepaść nędzy i rozpacz, chce zostać zbrodniarzem, lecz zamiast tego przez dziwne koleje losu owszem przeszkadza zbrodniom, wzbudza do siebie zaufanie, staje się siewcą dobrego i znajduje względne ukojenie. Inny przykład takiej samopoprawki widzę w typowym hebbelowskim sonecie p. t. »Apollo belwederski«: »Kto będzie tak pięknym jak ty, niech cię kiedyś roz-

bije!« — rzekł mistrz do swego dzieła i nie zaryzykował, bo jeżeliby nawet w przyszłości znalazł się taki piękny zuchwalec i podniósł rękę z młotem, by rozbić ów posąg, musiałby go natychmiast opuścić, bo już przez sam ten zamiar stałby się brzydkim! Albo np. końcowa strofka »Pieśni rozstania« brzmi:

In diesem bittren Leiden
Hab ich nur darum Mut,
Nur darum Kraft zum Scheiden,
Weil es so weh uns thut.

(W tej gorzkiej godzinie w tem tylko czerpię odwagę i siłę do rozstania, że ono nam tak wielki ból sprawia).

W drugim, konserwatywnym okresie swej twórczości wprowadził Hebbel ten rodzaj samopoprawki nawet jako dobrowolny, świadomy akt okupu, ofiary, rezygnacyi (znamienymi pod tym względem są dwa z najpiękniejszych jego wierszy: »Ofiara wiosny« i »Bramin«), lecz to należy już do ewolucyjnej odmiany jego pantragizmu.

Trzeba się dokładnie wmyśleć w znaczenie tych słów jak: samo, sam przez siebie, sam



z siebie itp., aby ocenić wartość i doniosłość hebbłowskiego hasła samopoprawki dla poezji dramatycznej. Samopoprawka to zmodernizowane fatum greckie, a raczej — biorąc rzecz mniej literacko-historycznie — to jedyne, właściwe fatum. Jak Marks zużytkował Hegla dla ekonomii społecznej, tak Hebbel wyjął zeń to, co było najpotrzebniejsze dla dramaturgii. Bo rozpatrzmy, z czym się dalej u niego łączy to hasło. Przedewszystkiem uważa on samopoprawkę za naczelnego regulatora spraw ludzkich, za immanentną (to znaczy: wewnętrzną, naturalną, samorodną, a nie narzuconą) zasadę etyczną świata, i na tej zasadzie, ku jej czci buduje swoje tragedye. Treścią ich są naturalnie takie fakty, takie wypadki i przeżycia, w jakich poeta na mocy własnych doświadczeń czy skłonności najczęściej błyskawicę owej samopoprawki widywał. Ujawniała mu się ona albo w indywidualnych przejściach psychicznych, gdy niespodzianie wyłaniają się nowe lub stłumione przedtem władze duszy («Judyta»); albo gdy czyn, zachowanie się lub nawet sama istota charakteru jednego czło-



wieka (»Genowefa«) wywołuje reakcję lub rozkład drugiej duszy ludzkiej (»człowiek jest przeznaczeniem człowieka«); albo — i to najczęściej — w starciu człowieka z zachowawczością ludzkości czy społeczeństwa. Wszystkie te siły walczące z sobą czy to na terenie jednej duszy, czy w domku mieszczańskim, czy na wielkiej arenie dziejowej są jak już słyszeliśmy równouprawnione; języczek u wagi drga, cóż szalę przechyli? w którym kierunku pójdzie korektura? W kierunku siły większej; ta szala przeważa, na której leży pięść. To jest pogląd bezlitosny, ale niezбитy. Stąd w dramatach Hebbła jest zawsze coś, co dławi, miażdży, co spada lawiną lub wytryska zatrutym gajzerem. Hebbel wciąż szuka tego archimedesowego punktu, na którym stanąwszy mógłby odważać losy świata; on nie mieszka na świecie, lecz w Idei; w swej pogoni za bezwzględnością chciałby na wszystko patrzeć słonecznym okiem Boga.

Zasada samopoprawki i zwycięstwa silniejszego czynnika nad słabszym wprowadza w hebbłowskie dramaty żywioł niejako przy-



rodniczy, graniczący o miedzę z zasadą walki o byt. Immanentna moralność panująca w nich jest moralnością fizykalną: coś strzela w górę, traci równowagę, chwieje się, upada i wraca do równowagi, w tym samym naturalnie sensie, w jakim do równowagi wraca źle wybudowany lub zgniły dom, gdy rozpada się w gruzy i przygniata swych mieszkańców. Ludzie zginęli, ale prawu ciężkości stało się zadość. Hebbel nazywa to »dyetetyką świata«, a w chwilach owego rozpadania się w gruzy gmachów ludzkich i objawiania się Idei widzi najwyższą piękność. Nawet piękność w sztukach plastycznych jest w oczach Hebbela rezultatem ukrytych walk. Te zasady, których wypowiedzenie i zastosowanie możnaby uważać za instynktowne uzupełnianie się silnego temperamentu w dziedzinie umysłowej, dają Hebbłowi zuchwałą i niezawodną pewność siebie i konsekwencję w kompozycji dramatów. Dziwi on się nieraz, dlaczego u innych poetów, np. u Grillparzera, ostatni akt zawsze chroma. »U mnie — powiada — największą forszą jest właśnie piąty akt. Idea powinna w pierwszym



akcie występować jak drgające światło, w drugim jak gwiazda walcząca z mgłą, w trzecim jak wschodzący księżyc, w czwartym jak promieniejące słońce, którego istnieniu nikt już zaprzeczyć nie może, a w piątym jako pożerający i burzący kometa».

Czemś innym jednak jest bezwzględność, a czem innym bezstronność. Kwestya, czy i o ile poeta może lub musi być w swych utworach stronnicy, tendencyjnym, jest jeszcze nie rozstrzygniętą, w praktyce jednak nie da się uniknąć wartościowań, wyrażających się choćby tajemną sympatyą dla jednej lub drugiej walczącej strony. Tego nie uniknął nawet taki maniak obiektywności w sztuce jak Merimée. Bo człowiek-poeta nie może nigdy dojść do takiego samozaparcia, żeby opisywał walki między ludźmi tak jak walki między dwoma mrowiskami; ba, nawet walk mrówek beznamiętnie opisać nie można, bo mimowoli musi się w nich widzieć maleńkich ludzi. Naturalny pociąg dyktuje pocie zawsze nie tylko sympatyę do swoich bohaterów, ale nadto jeszcze coś: pewien odcień mniej lub więcej zawa-



runkowanego solidaryzowania się z nimi. Wytlómaczę to na przykładach. W ibsenowskim »Brandzie« z pewnością katastrofa wynika z premis w zgodzie z hebbłowską zasadą samopoprawki, to znaczy że prawa fizykalne mechanizmu świata są bezwzględnie zachowane, a jednak ileż z samego Ibsena jest w tym Brandzie! W »Dzikiej kacze« samopoprawka sprowadza katastrofę w sposób jeszcze bardziej wyrafinowany niż u Hebbła, ale bez »placet« poety, owszem z dyszącą krwawym bólem ironią. Weźmy np. »Wyzwolenie«. I tu Idea wymierza sobie satysfakcję, samopoprawka dokonywa się w ten sposób, że Konrad sam widzi, iż jego szczerość, odegnanie Poezyi, były tylko nowym efektem poetyckim: »Sztuka mnie czarów siecią wiąże« — a wtedy na strapionego tem odkryciem »kochanka« rzucają się Erynie, wysłane przez zamkniętego w podziemiach geniusza Poezyi¹⁾. Ale

¹⁾ To swego czasu świetnie rozwinął w »Nowem Słowie« St. Lack, najgenialniejszy z polskich wszystko-jedników, ponury sfinks, strzegący zazdrośnie hasła »sztuka dla sztuki«.

dla nikogo, kto ufa naturalnemu instynktowi, nie ulega wątpliwości, że tak Konrad jak i autor buntuje się przeciw tej samopoprawce a zakończenie sztuki daje niedwuznaczny obraz rozpaczliwego szamotania się w »sieci czarów«.

I Hebbel nie odmawia swym bohaterom sympatii, ale odmawia im nieraz swej solidarności. Czyto że obawia się sentymentalizmu, czy że współczesne mu nadużycia poetyckie »młodych Niemiec«, głoszących hałaśliwie emancypację jednostki ponad społeczeństwo, wysuwających jaskrawo efemeryczną tendencję na pierwszy plan (Gutzkow, Laube), zbrzydziły mu akcentowanie praw jednostki, dość że dla przeciwwagi rzucił się w drugą ostateczność. Kto zwycięża — powiedział — ten ma widocznie większe prawo, bo »każdy ma tyle tylko prawa, ile ma siły«. Raptem więc wśród równouprawnień zjawia się prawo, mające na pozór wszystkie cechy sprawiedliwości, niezawodności, odwieczności dlatego, że jest bezosobiste, że nie ma ludzkiej fizyognomii, lecz działa z niezachwianą, ślepą, mecha-



niczną dokładnością. Powiada więc Hebbel np., że zabić człowieka jest wprawdzie zbrodnią, lecz gdyby się znalazł ktoś tak silny, że potrafiłby zatruć całą atmosferę kuli ziemskiej, to już nie byłoby zbrodnią, bo wraz z całą ludzkością zginęliby i zbrodniarz i sędzia. Hebbel przesuwając więc pojęcie prawa, stawia je pod supremacyę przeszłości i tyranizuje wynikami doświadczenia, podczas gdy prawo jest rzutem ducha ludzkiego w przyszłość i normuje przyszłość nie ze względu na doświadczenie, lecz ze względu na jakiś plan zmiany doświadczenia czyli na ideał. Prawo przyrodnicze nie jest prawem ludzkim. To przesunięcie pojęć u Hebbela najwidoczniejsze jest w tem, co mówi o stosunku Sokratesa do Ateńczyków. Zgodnie z Heglem twierdzi on: »Ateńczycy zrobili ze złem sumieniem i z nieczystych pobudek to, co było słuszne; Sokrates zagrażał swojej epoce wyostrzonym mieczem nowej filozofii, ale epoka była silniejszą niż on i rozbroiła go; możemy ofiarę żałować, ale nie potrzebujemy ofiarników potępiać«. Ale czyż ten, kto silniejszy, ma istotnie zawsze



racyę? Ostatecznie proces wygrał przecież Sokrates; konieczność dziejowa, zapisana przemianą kompleksu materyi, zwanego Sokratesem, w trupa, okazała się fałszywą. Tak niwelując człowieka na rzecz konieczności, doszedł Hebbel w konsekwencji do tego, że na miejsce Idei jako jej najwidzialniejszy dla nas wyraz podstawił ludzkość i społeczeństwo, których instynkt samozachowawczy zidentyfikował z zachowawczością, chociaż jasnem jest, że instynkt ten, jeżeli uświadomiony, może działać i w kierunku burzenia tego, co stare i wadliwe. Bo co więcej się zgadza z samozachowawczością społeczeństwa: czy mieszkać dalej w zgniłym domu, byle się nie ruszać, czy — przeprowadzić się? Konkluzja Hebbela jest taka: »Istnieje tylko jedna konieczność: by świat istniał; jak się zaś jednostce na nim powodzi, to obojętne. Człowiek pogrążony w bólu i liść więdnący przed czasem są przed najwyższą mocą tem samem; drzewo ma liści podostatkiem, a świat ludzi«. Z tych słów wygląda wszystkojednictwo już bez obsłonek: człowiek a liść to wszystko jedno!



Łatwo teraz odgadnąć, w jakim kierunku pójdzie ewolucyjna odmiana hebbrowskiego pantragizmu. Jeżeli najwyższym kryterium faktów w życiu i w dramacie jest nie człowiek lecz Idea, dająca ludziom wskazówki przez konieczność, to ewolucja ludzkości musi iść w kierunku poznania tej konieczności, w celu — walczenia z nią? nie! — przystosowania się do niej tak, aby ciosy były jak najmniej bolesne (dobrowolna samopoprawka). Z tych zasad wysnuł naturalnie Hebbel także specjalnego rodzaju »winę« i »pojednanie«. Lecz zanim przystąpimy do ostatecznej krytyki pantragizmu, zobaczmy jak się on przebija w hebbrowskich dramatach.



»GENOWEFA.«

Nie odrazu doszedł Hebbel do jasnego skryształizowania pantragizmu w formę kwie-
tystyczno-konserwatywną. Bo chociaż ona *in nuce* już się w jego najwcześniejszych pismach zawiera, chociaż własna natura ciągnie go od samego początku do tego, żeby »w każdym kole przebić się do centrum« tj. do odkrywania »ustaw wszechświata« (odkrywania — czy ustanawiania? jestże to posłuszeństwo czy ustawodawstwo? niewolnik — czy pan, który udaje niewolnika?), to jednak było w nim zbyt wiele buntu i cierpienia, żeby mógł odrazu ugiąć się pod własne rozkazy. To, cośmy tu dla naszego użytku skodyfikowali jako światopogląd Hebbła, to są tylko pojęciowe wykładniki, granice, wśród których rozgrywały się żywe we-



wewnętrzne walki duchowe, wątpliwości, sprzeczności. Terminy filozoficzne miały tu rolę nie tylko drogowskazów w ciemności ale i widm męczących.

Już w »Judycie« rola, którą sam wyznaczył Idei-Bogu, musiała mu się wydać niespodzianką; postanowił przyjrzeć się jej bliżej i uczynił to zaraz w »Genowefie«, najsubiektywniejszej ze swoich tragedyi. Treścią jest niedozwolona, beznadziejna miłość Gola ku powierzonej jego opiece św. Genowefie, której mąż wyjechał na wojnę z muzułmanami. Znowu w tyle wielka perspektywa historyczna: walka resztek pogaństwa z chrześcijaństwem; znowu perspektywa rzeczy ostatecznych: gdyż i tu mamy do czynienia z dopustem Boga, który pozwala Golowi dręczyć Genowefę, aby przez jej mękę mógł być świat po raz wtóry odkupiony. Właściwym bohaterem jednak jest Golo, i chociaż z założenia wynikałoby, że i Genowefa i Golo są podobnie jak bohaterowie »Judyty« pionkami w ręku Boga, to jednak ludzkie »ja« działa tu z pełną zagadkowego uroku złudą samodzielności, występuje z gestami nowej



causa prima i wzywa nawet Stwórcę do porachunku, tak, że tylko poprzez szalony, gwałtowność wodospadu przypominający pęd bohatera ku przepaści swego zadania zdradza się inicjatywa wyższej siły, która i owo ludzkie »ja« wraz z jego opozycją do swego użytku stworzyła. Przenikanie się wzajemne obu tych stanowisk, będące właściwie postulatem rozumu, który chce napróżno pogodzić sprzeczności, jest w »Genowefie« celem dla wyobraźni artystycznej, która mówi, że to jest, co rozum pomyślał.

Akcyja rozwija się przez samopoprawkę; jedna ostateczność wywołuje drugą. Piękność, dobroć, świętość Genowefy budzą niezmierne pożądanie, a w następstwie szereg zbrodni, których na Genowefie dokonywa Golo; na odwrót każda zbrodnia Gola przydaje aureoli świętości Genowefy nowego blasku »trafia ją jak strunę, której każda odpowiedź jest nowym cudownym tonem«. Widzimy jakby olbrzymią wagę w kosmosie: na jednej szali wznosi się coraz wyżej ku niebu świętość Genowefy, na drugiej grzech pogrąża się z roz-



paczliwym cynizmem w coraz ciemniejszych otchłaniach. Ale nie bajronowskiego; dla Hebbła zło jest tylko jedną ingrediencją w gospodarstwie kosmosu, jest »swawolnem zatrzymaniem oddechu«, »chorobą cnoty«, czemś co nie może wykraść się poza prawa świata i żyć samoistnie. Właściwie Goło jest naturą pierwotnie szlachetną i zbrodnie jego wypływają nie z tępej złośliwości lecz ze zdumienia nad tajemniczymi zarodkami grzechu, które w sobie odkrył. Zadrżał przed potęgą zła w sobie, chce umrzeć. Wspina się tedy na niedostępną wieżę niby aby zerwać gniazda kawek, których krzyk razi panią zamku; mniema, że tylko cud boski może go w tem szalonem przedsięwzięciu ocalić, ale jeżeli się ten cud stanie, będzie mu to znakiem, że Bóg sam nadaje mu »przywileje łotra«. Ocalał — więc zgrzytając zębami zaczyna swą szatańską karierę. Chodzi mu niby o wymuszenie choćby najslabszych oznak wzajemności u Genowefy, lecz on z góry wie, że niema dla niego żadnej nadziei; i wszystko co robi jest tylko wyzywaniem samego siebie do świętokradztwa, eksperymentem à la Ra-



skolników. W rezultacie cały dramat staje się martyrologią grzechu; grzech i cnota doprowadzone zostają do absurdu, do chaosu, do tego tajemniczego punktu wyrównania, w którym odwracają się ludzkie wartości, cnota wydaje się okrucieństwem, a grzech tylko cierpieniem, skrzywieniem młodzieńczej, pełnej cichego uwielbienia miłości. Wyraża się to w śnie, który opowiada Golo: widział siebie i ją z otworzonymi arteryami, z których broczyła krew; powoli pogrążają się oboje w mrok; nienawiść i miłość godzą się: pierwsza znalazła w ranie przez siebie zadanej słodki grób, druga utonęła w łzach; a teraz jak na falach wiru chwytą ich wyższe, wszechogarniające uczucie (ein uranfänglich-allumfassendes Gefühl) i wciąga coraz głębiej i głębiej w noc zapomnienia.

Wiemy już, jak inaczej nazywa się to wszechogarniające uczucie. Hebbel spiętrzając w »Genowefie« najwyższe konsekwencje zbrodni na najwyższych konsekwencyach cnoty chciał sobie zbudować szczyt, na którymby mógł znaleźć się oko w oko naprzeciw Idei;



ale było to takie samo usiłowanie, jak gdyby kto stojąc na najwyższej górze chciał dotknąć gwiazd. I w budowie dramatu znać także skutki tego ryzyka sięgającego po najtrudniejsze zadania: poeta, który w »Judycie« tak odrazu i skończenie o władnął formą dramatyczną, rozbił tu akcję na epizody, powiązane 18 monologami Gola, tak, że z tego zrobił się rodzaj monodramu, pełnego jednak scen o najrzowniejszym liryzmie, o przedziwnej plastyce (scena, w której Golo obserwuje spowiadającą się Genowefę), o tej umiejętności prowadzenia chmur gromonośnych, cechującej prawdziwego tragika. Styl Hebbła, tak barwny i dziwny, pod względem obfitości metafor i hiperbol tylko z Szekspirem porównać się dający, — ten styl w innych dramatach jego tak opanowany, nadający im pozory zimnej świetności, tu, w »Genowefie« jedynie, nabrzmiewa, nabiera cech rozszalenia i staje się tak muzykalnym jak w »Gigesie«. Nazywano Hebbła nieraz poetą zimnym, poetą »cierpkiej piękności«; ja na podstawie »Genowefy« nazwałbym go poetą zakrzepłych łez i podziemnego ognia. Atmo-



sfera średniowiecza oddana jest po mistrzowski, to znaczy zgodnie z naszym po części mglistym i na legendach opartym wyobrażeniem o tych czasach. Nacisk spoczywa zwłaszcza na pogańskim jeszcze traktowaniu chrystyanizmu przez ludzi, cały też dramat wydaje się ponurą katedrą gotycką z witrażami surowych świętych, w której wnętrzu bluźnierca pierś sobie rozkrwawia i w ten sposób się modli.

Ale te ostateczne cele, dla których się dzieje wszystko i w »Judycie« i w »Genowefie«, jakkolwiek wielkie, są jednak niegodne Idei, bo dla Idei ludzkość może być przecież tylko jedną prowincją. W postaci zbyt teleologicznej a przeto i teologicznej występuje Opatrzność, jeżeli np. Hebbel powiada, że czyn Judyty był potrzebny, bo z Judei miało wyjść chrześcijaństwo; że czyny Dziewicy Orleańskiej działały się dla uratowania tej Francji, z której później miała wyjść rewolucja; lub gdy tragizm »Genowefy« opiera na tem, że z ramienia bohaterki ma być świat po raz wtóry odkupiony. Po drugie: ciągle nawiązy-



wanie do najwyższych zagadnień, czyli jak to Hebbel sam nazywa »wyciąganie rezultatu poetyckiego na każdej stronicy«, miało ten skutek, że w »Genowefie« ludzka fizygnomia wypadków, to, co się dzieje na pierwszym planie, zostało zaniedbane. Jeżeli bowiem pominiemy zupełnie filozoficzną stronę tego dramatu, to Golo wyda się nam — może nie łotrem, ale za to filozofującym erotomanem, tak jak Holofernes filozofującym Napoleonem. Nie są to charaktery we właściwym tego słowa znaczeniu, lecz raczej egzemplifikacje pewnych postaw myślowych, ograniczone charakterystycznymi cechami. O wiele gorzej jest z samą Genowefą: ta nie ma już w sobie nic ludzkiego, jest po prostu antypatyczną gęsią, bez temperamentu; jej świętość może być sobie ambrozyą dla nieba, ale nas nie grzeje, bo jest to instynktowna świętość dewotki. Później powrócimy jeszcze do arcyważnej kwestyi rezonerstwa w dramacie; na razie wystarczy zaznaczyć, że Hebbel zaspokoiwszy w »Genowefie« swą ciekawość rzeczy najwyższych



zwrócił się w inną stronę: zstąpił ku dolinom, wziął kawał współczesnego życia i sformował zeń mieszczańską tragedię, »Maryę Magdalenę«, która opiera się na całkiem innych przesłankach niż »Genowefa«.



»MARYA MAGDALENA«.

»Chciałem — pisze Hebbel w Dzienniku o tej swojej sztuce — wyrzucić wrażenie przez prosty obraz z życia, a uniknąć wszelkich bocznych ścieżek myśli i refleksyi, któreby się nie godziły z przedstawionymi charakterami. Przychodzi to trudniej niżby się zdawało, jeżeli kto tak jak ja nawykł objawy i postacie odnosić zawsze do idei przez nie reprezentowanych, wogóle do całości i głębi życia i świata. Musiałem się bardzo strzedz, by się przy pracy nie rozpalać, by nie wykraczać poza ciasne ramy obrazu i nie wprowadzać rzeczy doń nie należących, chociaż te właśnie rzeczy najwięcej mnie wabią, główny bowiem urok twórczości tkwi dla mnie w tem, żeby jakiś charakter doprowadzić do szczytów z początku przeze mnie nieprzewidzianych i stamtąd oglądać świat. Sądzę, że ta rezygnacya z mojej indywidualnej potrzeby teraz mi się powiodła«.

Powiodła się rzeczywiście. * Magnetyczne działanie Idei nie jest tu już zabarwione teo-



logicznie; Idea działa bezimiennie, ukryta w głębi wypadków. »Chodziło mi — dodaje Hebbel do powyższych słów — o odrodzenie mieszczańskiej tragedyi i o pokazanie, że nawet w najciaśniejsem kole możliwą jest najbardziej wstrząsająca tragika, jeżeli się ją tylko umie wyprowadzić z właściwych czynników, należących do tego właśnie koła«. Gdzieindziej znów nazywa tę tragikę paradoksalnie »straszliwą głębokością powierzchwni życia«. Upiora nędzy swych lat dziecięcych, swej zwiędłej wśród ciasnych stosunków młodości zaklął Hebbel w »Maryi Magdalenie«. »Musiałem się strzedz, bym się przy pracy nie rozpałił« — bardzo szczególne jak na poetę wyznanie. Możnaby zeń wydedukować to, co znakomity rywal Hebbła, Otto Ludwig, powiedział: »Marya Magdalena«, pod niejednym względem bardzo chwalebna, ma tę wadę, że chłód rachującego poety, któremu osoby były tylko liczbami, przeszedł na postacie«. To znaczy nie rozumieć lub nie chcieć rozumieć genezy tej wielkiej sztuki. Poezya bywa czasem zemstą: kiedy się chce powiedzieć sfinksowi:



znam cię! odgaduję cię! gdy cię tylko nazwę, musisz się rzucić w przepaść! I teraz idzie o to, żeby przy rysowaniu potwornego oblicza ręka ani na chwilę nie zadrżała, żeby ani jeden rys się nie wymknął, i wtedy niezmiernym wyężeniem oczu przykuwając wciąż wizję przed sobą, tworzy się — z zaciśniętymi zębami. Chłód jest tu tylko inwersją najgorętszego uczucia, opanowaniem go, zamianą jego sentymentalnej energii na czynne narzędzie w walce z wymykającą się zmorą.

Wyobraźmy sobie, że równomierność w ciśnieniu atmosfery otaczającej nas zewsząd psuje się w jednym miejscu i wtedy rozgnięta nas olbrzymi, kilkunasłomilowy słup powietrza: to będzie wrażenie z »Maryi Magdaleny«. Nasze życie społeczne jest systemem różnych nacisków z zewnątrz, na które odpowiadamy naciskami od wewnątrz; gdy ta równowaga się zamięci, społeczeństwo miażdży nas tak żywiołowo-niewinnie, jak nieraz to czyni tłum cisnący się podczas uroczystości. Nie walkę dwóch klas (ta jest w »Intrydze i miłości« Schillera) przedstawił tu Hebbel, ale rozłam



w obrębie jednej klasy, sprzeczności w rządzących nią przesądach, — tak jak w »Genowefie« pokazał sprzeczności w łonie chrześcijaństwa, — a oprócz tego »niezdolność do dyalektyki« u ludzi sfery mieszczańskiej i płynącą stąd »niezaradność w zawikłanych sytuacjach«, to znaczy tragiczny brak orientacji. Dlatego majster Antoni staje się katem córki, kochanek katem kochanki, dlatego ginie Klara, nie mając się nawet nikomu poskarżyć. Popełniła wprawdzie błąd, oddając się niekochanemu Leonardowi, aby go przekonać, że nic jej nie łączy z dawnym towarzyszem lat dziecięcych (sekretarzem), który powrócił i nie zgłosił się o nią. Błąd minimalny, lecz pociąga straszne skutki, gdy między tych ludzi wejdzie przypadek. A przypadek jest tu właśnie zaczerpnięty z ich sfery. Złośliwy policyant, obrażony na majstra Antoniego za jego wyniosłość — w szynku nie chciał się z nim kuflem trącić! — aresztuje jego syna na podstawie niesłusznego podejrzenia o kradzież. Teraz Leonard ma pretekst do zerwania zaręczyn z Klarą, jako siostrą złodzieja — a właściwie



dowiedział się, że majster Antoni, pedant sumienności, posagiem Klary spłacił jakiś swój dawny urojony dług honorowy. Podczas areztowania brata Klary umarła z żalu jego matka — stąd zaciekle rozpacz w duszy majstra Antoniego, który grozi córce, że jeżeli i na nią zaczną ludzie pokazywać palcami, on poderżnie sobie gardło. Biednej, zahukanej Klarze, która czuje się ciężarną, na chwilę jeszcze świta nadzieja, gdy wreszcie zjawia się sekretarz i oświadcza się o nią. Jej odpowiedź:

Ciebie! ciebie kocham! tak! tak! Wołam to do ciebie, jakbym już stała po tamtej stronie grobu, gdzie nikt się nie rumieni, gdzie wszyscy nago i drżąc od zimna obok siebie się przekradają, bo straszliwie święta bliskość Boga wyżarła myśli ziemskie w każdym aż do korzeni! A jednak muszę pójść do tamtego, muszę się na kolana przed nim rzucić i błagać: spójrz na siwe włosy mego ojca i weź mnie!

A gdy Leonard znowu ją odrzuca — jakże można żenić się z osobą, która mówi: nienawidzę cię! przyrzekam ci struć się po ślubie! — Klara topi się w studni.

Dla teorii dramatu i dla technologii życia



szczególnie pouczającym jest sposób, w jaki Hebbel w tej sztuce traktuje przypadek. Wiadomo, że banalni teoretycy dramatu (zwłaszcza w Polsce) są zbzikowani na punkcie »konieczności« i popisują się przy lada sposobności swą wiedzą o tem pojęciu, które stało się jednym z wielu straszaków i narzędzi do szykanowania w krytyce literackiej. Dla Hebbela przypadek jest »wypływem boskiej woli, która modyfikuje wolę ludzką«, jest »pstrym anagramem konieczności«. To znaczy, że konieczność w życiu nie objawia się po akademicku, prostolinijnie, przeciwnie: ona bardzo często zakrada się jak złodziej, pod maską przypadku, występuje niespodzianie (»nagle rozpętanie Ducha etycznego«) i ta niespodzianość jest jej barwą. Wszak i w życiu człowiek sobie zwykle swój los choćby i najczarniejszy w innej formie wyobraża niż ta, która mu potem rzeczywiście drogę zabiega. Przypadek jest nietylko wypadkową nieobliczalnych, ważnych sił żyjących poza człowiekiem; on także ściąga dookoła siebie siły tkwiące w samym człowieku,



staje się odczynnikiem natury ludzkiej i demaskuje ją lub apoteozuje. Jak ważną jest np. rola »przypadku« w »Hamlecie!« W »Maryi Magdalenie« każdy przypadek jest symbolem — i tego to właśnie najlepiej nauczył się u Hebbła Ibsen. W chwili np. gdy Klara wyznaje sekretarzowi całą prawdę, uprzytomnia on sobie, że to może i on zawinił tutaj ociągając się z oświadczeniami; chwyta go niezmierny żal, lecz zamiast przygarnąć do siebie Klarę i uspokoić ją, waha się, wypowiada nieszczęsne słowa: »Nie! przez to nie przejdzie żaden mężczyzna!« i biegnie do Leonarda, aby go wyzwąć na pojedynek, bo zanim się zdecyduje mimo wszystko pojąć Klarę za żonę, musi wprzód zastrzelić tego łajdaka, które-muby nie mógł później spojrzeć w oczy. Ta chwila, w której w duszy sekretarza myśl: co on na to powie? o jeden włos przeważała nad obowiązkiem litości, ta jedna chwila rozstrzyga o życiu Klary. Mógłby kto zarzucić: gdyby sekretarz wrócił z pojedynku o kwadrans wcześniej, byłby przeszkodził samobójstwu Klary — *ergo*: gdzie konieczność? co to za



budowa? Znam wielu takich pp. budowniczych w polskiej krytyce. Nie należy być małoduszny i bezkrytycznie ulegać urokowi terminologii literackiej. Tu chodzi właśnie o to, że pewne rzeczy dzieją się zawsze o kwadrans później. Mówi się np. w naszej krytyce o potrzebie oczyszczania tematu z przypadkowości, wzdycha się za tematami rdzennie, odwiecznie tragicznymi, ogólnoludzkimi. Ale w ten sposób wyjaławia się dramat i rzekomo idealizując go, pozbawia się go związku z życiem. Kto wie bowiem, czy właśnie odwiecznym, zasadniczym faktem tragicznym nie jest to, że życie ma pewne oznaczone tempo, ma jakieś stałe niedobory, opóźnienia, nieporozumienia i t. d. W wielkiej tragedii społecznej zaś — a taką jest niewątpliwie »Marya Magdalena« — to tempo jest główną podstawą tragizmu, wykładnikiem tajnych wewnętrznych procesów, czyto nazwiemy je gniciem, rozkładem czy ewolucją.

Pierwiastek zależności ekonomicznej starał się Hebbel wykluczyć w »Maryi Magdalenie«, ale nie uniknął wplecenia go: bo jeżeli



Klara zaręcza się z niekochanym Leonardem, to aby zapewnić sobie przyszłość; jeżeli przestaje liczyć na sekretarza, to dlatego, że ten zajął wyższą rangę towarzyską; wreszcie Leonard działa już tylko z pobudek pieniężnych. A więc i tej strony tragedii socjalnej nie ominął Hebbel, ale gdy później jeden z jego zwolenników rozwijał przed nim możliwość stworzenia tragedii proletariatu, odparł Hebbel, że »ogólna nędza nie jest skutkiem krzywego biegu historii, lecz takim samym, ślepym, odwiecznym złem jak śmierć i dlatego tak samo jak ona, wykluczając kwestię winy i pojednania, nie nadaje się do tragedii«. To była niekonsekwencja, bo w takim razie i to »związanie życia w jednostronność«, cechujące mieszczańskie sfery, na którem według słów Hebbela opiera się »Maryja Magdalena«, jest także odwiecznym złem: wszakże nieporadność, upór w przesądach i t. d. można łatwo zredukować do braku wykształcenia, które jest znowu skutkiem ubóstwa, nędzy. Hebbel stanął tu na analogicznem stanowisku jak np. Scholz, który w swem dziełku o Hebbelu, krw-



tykując »Maryę Magdalenę« powiedział wręcz, że tragika jakiegobądź stanu czy klasy jest fikcją, że »stosunek warunków przypadkowych do koniecznych, ogólnoludzkich zmniejsza się, im wyższą jest jakaś klasa społeczna«. Właściwą tragedią byłyby według tego zapatrywania konflikty rozgrywające się między ludźmi najbardziej uświadomionymi, stojącymi u szczytu ludzkości; stąd u tragików wszelkiego czasu pociąg do przedstawiania królów, wodzów i wszelkiego rodzaju arystokracji rodowej czy duchowej. Wszystkie tragedye drugiej, konserwatywnej epoki Hebbła są też tragediami królów. Ale konsekwentnie najwyższe tragedye powinnyby się rozgrywać tylko między filozofami i kulminować w systemach filozoficznych, bo przecież one dopiero są najlepszem i najczystschem uświadomieniem sobie wszelkich »odwieczności« świata, i albo każda tragedia musiałaby powtarzać to samo, albo możliwaby była tylko jedna tragedia, najbardziej »konieczna«, najbardziej d e s t y l o w a n a i — akademicka. Taka destylacja jednak odbiera poezyi krew, prowadzi do czczego biada-



nia nad przekłętymi kategoriami przestrzeni i czasu i nad paskudną Ananką, eskamotuje wszystko to, dla czego właśnie warto pisać tragedye, usuwa faktyczne problemy ludzkości na rzecz fikcyjnych i rzeczywiście upraszcza, bardzo upraszcza — ale zadaniem

Więcej od kwestyi zależności materyalnej interesowały Hebbła w »Maryi Magdalenie« inne, bardziej psychiczne czynniki mieszczańskiego życia: mianowicie stosunek tego życia do »etycznych potęg rodziny, honoru i moralności«. Tu znowu wpadają na siebie równe uprawnienia. Niewątpliwie bowiem Klara jest niewinną, ale świat jej niewinności uznać nie może, nie może wnikać w te wszystkie okoliczności, które ją zagnały w plugawe objęcia Leonarda; dlatego i majster Antoni ma słuszość, bo przykłady takie jak Klary zagrażają prawom najważniejszej komórki życia społecznego: rodziny. Hebbel śmiałą dłonią wtargnął tu w sieć zagadnień i wskazał innym drogę. Np. ogólnie znany »Honor« Sudermanna należy do tego zakresu problemów, a pułkownik Schwartze w »Gnieździe



rodzinnem« jest dziesiątą kopią majstra Antoniego, najpyszniejszej postaci hebbłowskiej. Majster Antoni, ten szatan uczciwości, który z wyniosłą ironią traktuje wszystko, co jest lekkie, świeże, wesołe, co jest odstępstwem od przyjętej tradycji, jest jednak nie tylko podziwu godną kreacją psychologiczną, lecz mimowoli staje się także doprowadzeniem do absurdu społecznego faryzeuszostwa.



TENDENCYJNOŚĆ W »MARYI MAGDALENIE«.

A więc: wbrew, czy: pomimo pierwotnej chęci obiektywnego przedstawienia równouprawnień, już przez sam wybór takiego charakteru jak majster Antoni, powiedział Hebbel: tak oto się tu dzieje, ale tak się dźiać nie powinno! — a nawet przecież »rozpaliwszy się« głosi przy końcu sztuki przez usta zranionego śmiertelnie w pojedynku sekretarza tolerancję, ludzkość, potrzebę uniezależnienia się od obłudnej opinii ogółu. Wpadł więc na te same tory co nie lubiane przezeń Młode Niemcy i zaostrzył nawet tendencję politycznie, bo tyrania władzy ojcowskiej, skostnienie patryarchalności stało w związku z panującym podówczas wszędzie absolutyzmem. Tendencya



u Hebbła jest co prawda tylko ubocznym rezultatem przeprowadzonej przezeń likwidacji mieszczańskiej moralności. Jemu zawsze chodzi o uchwycenie tego momentu, w którym »rozpryśnięte życie wraca na chwilę do pierwotnej jedności« czyli do Idei, ale w tym wypadku Idea nie jest filozoficzną chimerą, lecz karzącą, sprawiedliwą Nemezis, która w izdebce stolarza podsumowuje krwawą kreską bilans bezosobistych zbrodni społecznych. Zresztą nie w paru skąpych refleksjach sekretarza w końcowej scenie mieści się sens sztuki, lecz w tej jednej wizji, będącej podstawą całego dramatu, a ucieleśnionej z niesłychaną siłą: jak trzech mężczyzn spycha powoli w śmierć biedną kobietę kurczowo trzymającą się życia. Czytaliście Edgara Poe'go »Przepaść i wahadło«? Przypominacie sobie stamtąd chwilę, w której naokoło więźnia rozżarza się żelazny czworobok ścian, namalowane na nich czarcie postacie nabierają gorących kolorów życia, i powoli czworobok zsuwa się w coraz to węższy romb, popychając więźnia ku okrągłemu otworowi w środku, który jest bezdenną przepaścią?



Czemś takim w świecie nie mechanicznych, lecz psychicznych kombinacji jest »Marya Magdalena«! Idea staje się potem widmem utopionej Klary, przeciw któremu twardy starzec broni się zajadle, aż do końca. Każde słowo, które wypowiada majster Antoni w ostatniej scenie, jest »trefferem« pod względem charakterystyki, aż do ostatniego zdania włącznie: »Już nie rozumiem świata!« w którym na jedną chwilę świta mu przecucie wyższego porządku rzeczy.

Jak widzimy Hebbel pomimo, że był *par excellence* poetą konieczności, nie wymijał tendencyi. Powiedział: poeta żyje zawsze w pewnej epoce i jeżeli chce rzeźbić Ideę, nie może tego inaczej uczynić, jak w materiale zaczerpniętym z tej rzeczywistej epoki, materiał ten zaś jest i w nim i naokoło niego i niema odeń ucieczki. Oto jego własne słowa:

»Poeta nie może dać nic innego jak tylko swój własny proces życiowy; nie może i nie potrzebuje, bo jeżeli żyje prawdziwem życiem, jeżeli nie zaskorupia się małostkowo i samolubnie w swoim chudem »ja«, lecz da przez siebie przepływać tym niewidzial-



nym żywiołom, które każdego czasu są płynne i przygotowują nowe formy i postacie, wtedy może iść spokojnie za popędem swego ducha i być pewnym, że w swoich potrzebach wypowiada potrzeby świata, w swoich fantazyach daje obrazy przyszłości, chociaż z tego wcale nie wynika, by się miał mieszać osobiście w walki, które się właśnie toczą na ulicy».

Swoje dramaty zaś nazywał »ofiarami artysty dla swego czasu« (künstlerische Opfer der Zeit), był i chciał być zawsze »współczesnym«, bo nawet gdy pisał taką »Judytę«, »Mariamnę«, »Gigesa«, to wiedział, że je pisze jako człowiek współczesny i zabarwia współczesnymi zagadnieniami. Każda cząstka czasu, która teraz tuż koło mnie przepływa, jest godna, żeby ją widzieć *sub specie* Idei. Ale »współczesność« Hebbła chyba tylko w »Maryi Magdalenie« była popularną; jego dyagnozy były podobnie jak dyagnozy Nietzschego »unzeitgemässe Betrachtungen«.

Zapytajmy jednak, co było tendencją tendencji u Hebbła? Zawsze tylko redukcya do Idei. Do redukcji tej dąży poezya podwójnie: raz osiąga ją chwilowo już przez samo wra-



żenie estetyczne z dzieła sztuki płynące, powtóre: otwiera człowiekowi oczy na świat (jedno i drugie całkiem Schopenhauer) i przez uświadomienie mu podstaw bytu, nakłania go do świadomego brania udziału w pantragicznym procesie ludzkości, do którego każda epoka historyczna ma inny stosunek, a którego celem jest świadomy powrót do Idei. A więc Idea i znowu Idea, nie człowiek.

Ale jak już raz powiedzieliśmy: »materyał się mści«. To znaczy, że Hebbła temperament był za silnym, aby w imię fetysza jakiegś tam Idei przejść do porządku dziennego nad tem, co się naokoło niego działo. Dlatego »Marya Magdalena« oddziaływała bardziej niż teoria Hebbła; ona była jednym z wzorów wielkiego Ibsena, który już wcale nie wstydził się być poetą tendencyjnym (Karol, brat Klary, człowiek przyszłości, jest postacią wybitnie ibsenowską), ona jeszcze stoi poza taką »Różą Bernd« Hauptmanna. Polscy poeci dopiero co minionego okresu, ci poeci »wiekuistych aktualności« całkiem inaczej sobie poczynali. Dla nich współczesne tematy broń Boże nie



śmiały mieć haczyka tendencyjnego, dla nich tematy takie były tylko o tyle poetyczne, o ile i w nich była — dusza! I w nich! nawet w nich! Co za łaska! I o wydobywanie tylko tej duszy chodziło. A czy nie lepiejby było odwrócić aksjomat i powiedzieć: duszę o tyle tylko wydobyć można, o ile temat jest aktualnym? Jeżeli wogóle potrzeba jakiejś tam duszy, czy Idei...

Powiedzmy otwarcie: o co idzie wielu poetom, gdy piszą *sub specie aeternitatis*, gdy nawet mając jakiś współczesny temat pod piórem przez różne manipulacyjki asekurują swoje dzieło na wieczne czasy, tak jak się konserwuje sardynki, albo obsypuje lód trocinami. Próżność, próżność panowie! Chcielibyście sobie zapewnić nieśmiertelność i chodzi wam tylko o wynalezienie recepty na to, żeby się podobać i za 2000 lat! I dlatego to już zawczasu usłużnie odrzucacie wszystko, co jako przejściowe mogłoby nudzić i niecierpliwić waszych praprawnuków, a dbacie tylko o to, co jest »ogólnoludzkie«!

I Hebbel pisał *sub specie aeternitatis*, ale



tylko w znaczeniu poczucia odpowiedzialności — wobec gwiazd. Zresztą trzeba czytać w Przedmowie do »Maryi Magdaleny«, jak sarkastycznie zapatrywał się na marzenia poetów o nieśmiertelności.

Jest tylko jeden słuszny powód, dla którego nie dowierza się poezji tendencyjnej: poczucie, że tendencja obliczona jest na zbyt krótką metę, że za mało pociesza, za mało rozjaśnia, a może tylko łudzi. Bo jeżeli się stoi oko w oko naprzeciw poezji, chciałoby się od niej mieć wszystko, a przynajmniej przejrzeć wszystko, mieć pełny obraz swojej nędzy czy swego zadania. Każda książka działa na nas tylko o tyle, o ile jest fragmentem z jakiejś jednej idealnej książki, Książki-Matki.. Z tego stanowiska dopiero możnaby pomówić o tem, co jest prawdziwą a co fałszywą aktualnością, naturalnie wykluczając z góry aktualność metafizyczną z okresu Przybyszewskiego, która jest błagą.



LUDWIG PRZECIW HEBBLOWI.

(Ludwig a Hebbel. Świadomość w twórczości. Sztuczny dyalog. Epigramatyczność stylu hebbłowskiego. Kwestya uświadomienia charakterów. Czysto psychologiczne a współczesne pierwiastki w charakterze).

W dwóch następnych swoich dramatach, w »Julii« i w »Tragedyi sycylijskiej« staje się Hebbel jeszcze wyraźniej tendencyjnym, i np. w »Julii« (której bohater, hr. Bertram, jest pierwowzorem Oswalda z »Widm«), jak sam twierdzi, »stawia czaszkę trupa na stole, przy którym społeczeństwo biesiaduje«. Ale z powodu owej »Julii« wytoczył Hebbłowi proces artystyczny inny współczesny mu dramaturg niemiecki, Otto Ludwig.

Ludwig, jedna z najciekawszych postaci w literaturze, autor realistycznego dramatu



»Erbförster« i genialnej opowieści psychologicznej »Między niebem a ziemią«, z powodu długotrwałej choroby nie mógł oddawać się pracy twórczej i miał o wiele mniej sukcesów niż masywniejszy odeń Hebbel, ale pracami teoretycznymi położył wraz z nim kamień węgielny pod realistyczny dramat niemiecki lat osmdziesiątych. Ludwig był jakby kontrastem i uzupełnieniem do Hebbła. Gdy Hebbła w roztrząsaniach teoretycznych zajmowała przede wszystkim strona treściowa poezji, jej związek z ogólnymi problematami życia, a dopiero potem kwestye techniczne, Ludwig odwrotnie szedł od studyów nad techniką sztuki ku zagadnieniom treści i w przeciwieństwie do Hebbła, filozofa i socjologa, był tylko psychologiem, lub jeszcze ściślej: charakterologiem. Gdy Hebbel o sceniczność swych dramatów mało dbał i tylko ubocznie ją osiągał, Ludwig, umysł empiryczny, gotów był całą sztukę dramatyczną wyprowadzić z sztuki aktorskiej i szczerze wyznawał: jestem artystą-praktykiem i jako artysta dbam o efekt, badam prawa wywoływania wrażeń



scenicznych, chociaż idzie mi o wrażenia najwyższe, takie, które atakują całą pełnię duchowych władz człowieka. Obydwaj zgadzali się na to, że dramaturg powinien pracę refleksyi w swych sztukach zupełnie maskować, ale Hebbel, natura żywiołowa i pewna swych celów, łamał zbyt często ten własny nakaz, nie wahał się być tendencyjnym i w robocie przeźroczystym, i przez to właśnie szedł za głosem instynktu, Ludwig zaś, któremu nie ideał treści lecz ideał formy przyświecał, Ludwig, fanatyczny wielbiciel Szekspira, rzucił bardzo dziwne i szczere, chociaż błędne hasło: »Instynkt utracił swą nieomylność; lecz z manowców, na które nas zagnała refleksya, może nas wyprowadzić tylko refleksya; musimy za jej pomocą uwolnić się od niej samej«. Zrobić sobie sztucznie instynkt! Nadzwyczajne, szalone przedsięwzięcie, równające się chęci wynalezienia sztucznego białka w chemii. Ale genialny instynkt miał już ten, który to zadanie postawił; jego instynkt zamaskował się tylko refleksją i szukając sam siebie, wszedł w świat innych niespodzianych zdobyczy. Oczu-



rowany skarbami tajemnic, które mu poezja Szekspira otwierała od strony technicznej, po-
grążył się w nie całkiem i postawiwszy sobie
swoją idealną niesłychanie wysoko, stał się Ham-
letem sztuki. Własna praca odtąd nigdy go
już nie zadowalała; po chwilach cudu, w któ-
rych miewał wizje swoich postaci i scen dra-
matycznych, oblane gorącym światłem różo-
wem, następowały długie dni depresji, w któ-
rych przygotowywał się na nową chwilę twór-
czości jak do ślubu, robił szkice, plany, ob-
myślał charakterystykę osób itp. Gdy Hebbel
takie przedwstępne roboty nazywał »dawaniem
dziecku biografii do kolebki« i tworzył często
jakby tylko z ciekawości, jakie niespodzianki
zgotuje mu i jego talent i dany temat, Lu-
dwig upajając się wizją gotowego już w wyo-
obraźni dzieła, rozleniwił swą twórczość, obna-
żył wstydliwą, tajemną, do aktów miłości po-
dobną pracę fantazyi, aż mimowoli dewizą
stało mu się to, co mówi jeden z jego boha-
terów, złotnik Cardillac: »Dzieło sztuki nie
jest nigdy gotowe«. Ale fragmenty, szkice
i studia Ludwiga mają większą wartość niż

setki gotowych dramatów innych autorów; geniusz jego uczyniwszy skręt w bok od celu, wylądował się w inny sposób i stworzył »Studia szekspirowskie«, wspaniały poemat teoretyczny, mogący godnie stanąć obok Dzienników Hebbła. Jak Klinger wyrzeźbił swego Betowena, tak Ludwig wykuł w materyale oryginalnej, a odkrywczej terminologii swego Szekspira.

Dla tych, którzyby ten Dziennik i te Studya nazwali »niemieckiem poceniem się«, »łupaniem włoska na czworo« itp., polecam rozprawę Hebbła pt.: »Jaki jest wzajemny stosunek siły twórczej i siły poznawczej w poecie?« Tam to zbija Hebbel modną podówczas w Niemczech, a u nas dziś jeszcze w innych formach popularną legendę o »naiwności« w poetyckim procesie twórczym. Poeta — mówi Hebbel — nie jest dzieckiem, które bawiąc się robi mimowoli wielki wynalazek. »Siła twórcza i siła poznawcza idą w sprawach estetycznych ręką w rękę, i co najwyżej w wyjątkowych wypadkach może siła poznawczej zbywać na twórczości, ale nigdy twórczości na siłę poznaw-



czej«. »Myślenie, które dlatego tylko nie objawia się jako namysł, że się zbyt szybko odbywa, jest przecież zawsze myśleniem«. Refleksja jest akuszerką fantazyi; rozświećla to, co nieświadomie w fantazyi się utworzyło ¹⁾ i wypełnia luki. »Piękno powstaje wtedy« — mówi Hebbel na innem miejscu — »gdy fantazyja dostanie rozumu« i dodawał, że praca artystyczna polega na tem, że »rozum zadaje fantazyi pytania«.

Sprawę udziału świadomości w procesie twórczym od wielu lat nasza krytyka systematycznie przekręca. Lubi ona nastrojowy półmierzch, poeta jest dla niej jeszcze wciąż genialnym idyotą. Stąd grasowanie krytyki pas o ż y t n e j, która obsiadła przedewszystkiem dzieła Wyspiańskiego, a uzasadnia swą rację bytu paradoksalnym frazesem, że poeci zwykle mylą się co do znaczenia swych dzieł;

¹⁾ Najciekawszym w literaturze przykładem tego działania refleksyi jest słynny rozbiór Poëgo, dokonany na własnym utworze p. t. »Kruk«, a niesłusznie uważany przez niektórych za mistyfikację.

stąd np. twierdzenie Feldmana, że to, co Krasinski wysuwa na front swoich dzieł jako swoje przekonanie, za co chce być odpowiedzialnym, można sobie bagatelizować, bo »inaczej czuła najgłębsza, nieświadoma, najistotniejsza dusza poety« (w książce p. t.: »Powiększyciel pigmejów przeciw pomniejszycielom olbrzymów, czyli: w jaki sposób metodę ciasnoty zastąpić metodą blagi«). Taka krytyka wychowała sobie naturalnie odpowiednich poetów, poetów z zaszytą fizygnomią, myślących nie mózgiem lecz rdzeniem pacierzowym. Dlatego mniemam, że literaturze polskiej przyda się porcja Ludwiga i Hebbła, którą jej niniejszem aplikuję.

Po tym nawiasie wróćmy do polemiki Ludwiga przeciw Hebbłowi.

Ludwig w sądach swych o Hebbłu nie był wolny od zawiści. I tak np. odmawiał mu talentu dramatycznego, a przyznawał tylko talent epiczny. Jest to, nawiasem mówiąc, jedna z wielu opartych na zupełnej dowolności szyskan literackich: Hebbel zarzucał to samo Grillparzerowi, Ludwig Hebbłowi, Freytag Ludwi-



gowi itd. — Z okazji »Julii« atakuje Ludwig dyalog hebbrowski:

»Charaktery eksponują się tu raczej przez opowiadanie niż przez akcję, zwykle przez charakterystyczne anegdoty o sobie, które nawet same opowiadają. — — — Jak ciężki strumień lawy, wciąż zastygający w żuźle, toczy się akcja. U Hebbrowsa tak jak u R. Wagnera płynność dramatyczna ponosi uszczerbek wskutek jego chęci, by w każdej mowie, w każdym nawet słowie dać coś ważnego. U Szekspira mają charakter chwilę wypoczynku, ich rdzeń właściwy pokazuje się tylko wtedy, gdy go sytuacja wyzywa; charakter Hebbrowsa są dzień i noc w pełnej zbroi; każda z jego osób wciąż poluje na własne rysy charakterystyczne. W każdej jest charakter spotęgowany do monomanii. Wszystkie wiedzą, że są oryginalnymi, i nie chciałyby się nawet innymi wydawać. Dlatego niema u Hebbrowsa ani jednego rysu takiego jak u Szekspira i u natury, przez któryby charakter zdradzał się bez wiedzy i woli, a nawet wbrew niej, ani jednego, w którymby np. jedna figura chciała charakteryzować drugą i przez to mimowoli samą siebie pokazywała. Charaktery namalowane są tu wyłącznie własną barwą lokalną; żadnego refleksu; idą obok siebie, nie modyfikując się wzajem przez zetknięcie jak np. że człowiek spokojny rozpalą zapaleńca jeszcze bardziej, a zapaleńca czyni człowieka spokojnego jeszcze bardziej spokojnym; wogóle nie mówią z sobą;

brak jest właściwego dialogu dramatycznego. Mimo różnorodności rysów charakterystycznych jednakowym wszędzie jest sposób, w jaki osoby tymi rysami się popisują: mianowicie, że wciąż przypominają sobie i opowiadają rzeczy, które kiedyś albo zrobiły, albo powiedziały; gonitwa za uderzającymi porównaniami jest również ich wspólną cechą. — Ekonomia sztuki według starogreckich wzorów. Hebbel chciał w »Julii« połączyć trzy rzeczy, których absolutnie połączyć nie można: nowożytną treść, szekspirowską charakterystykę i starożytną formę; jak największą koncentrację akcyi z jak najszczegółowszą charakterystyką. Obrazy jego natomiast odznaczają się wielkim majestatem i pięknnością«.

Dziwna, że i Hebbel, jak się z jego Dziennika okazuje, znał doskonale cały repertuar tego rodzaju zarzutów i sam się nim nieraz posługiwał. Czyż był ślepym względem samego siebie? czy wbrew lepszej wiedzy ulegał naporowi pewnej organicznie w nim tkwiącej a błędnej zasady stylowej? Dziś gdy nie potrzebujemy Hebbela sądzić z kilku tylko wyjątków jego twórczości, które były dostępne Ludwigowi, ale znamy cały jej zakres i podziemne źródła, możemy to, co Ludwigowi musiało wydawać się błędem, uważać tylko za



właściwości. Niewątpliwie większa połowa dramatów Hebbła dziś już należy do rodzaju »dramatów książkowych«, co zresztą sam Hebbel przewidywał, pisząc o swoim »Gigesie«: »Dlaczego dramat nie ma odrazu być tem, czem kiedyś przecież będzie, tj. dramatem książkowym?« Tylko »Judyta«, »Marya Magdalena«, »Agnieszka Bernauer« i »Nibelungi« miały i mają wciąż powodzenie teatralne. Ale brak teatralności w innych dramatach Hebbła nie jest wynikiem jego »nieudolności artystycznej«, jak twierdził drugi jego rywal, Grillparzer, lecz wynikiem hipertrofii żywiołu dramatycznego. »Julia« np. miała w każdej scenie dawać katastrofę. »Moje dramaty«, mówił Hebbel, »mają za dużo wnętrza, dramaty moich współczesnych za dużo skóry«. To samo właśnie zarzuca mu Ludwig: Hebbel chce w każdym słowie dać coś ważnego; a więc nie może, czy nie chce opanować swego bogactwa? nie umie doprowadzić organizmu dramatycznego aż do naskórka, naśladowującego tak jałową często powierzchnię rzeczywistości? Zarzut Ludwiga jest w oczach znawców stylu Hebbła

zaletą. Hebbel jest mistrzem skondensowanego dialogu, umie na małej przestrzeni nagromadzić masę treści, wybrać te punkty, w których się krzyżuje najwięcej linii, zawrzeć w zdaniu pobocznem zawsze jakiś nowy rys charakterystyczny, ideowy lub realistyczny. To czyni lekturę dzieł jego w każdym punkcie zawsze tak interesującą; niema u niego pustych miejsc. Ludwig zarzucał stylowi jego zbytnią epigramatyczność:

»Coraz jaśniej widzę, że epigramatyczność stylu wydaje mu się właściwą istotą dramatu; gwooli niej traktuje rzeczy główne jak podrzędne. Przy tworzeniu objawiają mu się przedewszystkiem nie nastrój, nie sytuacja, nie charakter, nie namiętność, nie rozmach zdarzeń, nie tragiczna trwoga i litość, lecz epigramatyczne fragmenty dialogu«.

Znowu trafne spostrzeżenie, znowu zaostrzone znakiem ujemnym, gdyż Ludwig musiał mierzyć dialog Hebbela swoim własnym ideałem dialogu, tym zaś była mu gestykulacya uczuć, a nie koncentracya myśli: gdy Hebbel chciał dawać »proces życia«, Ludwig wolął dawać jego tętno. Lecz w istocie epigramatyczność wydaje mi się jedną



z najważniejszych cech krystalizacji twórczej u Hebbła. Jego dramaty są epigramami na wielką skalę. Wszakże ich duszą jest symbolizm, to znaczy, że przedmiot na pierwszy plan wysunięty zawiera w sobie kilka znaczeń, nakrywających się. Duszą zaś epigramu (nie aforyzmu!) jest spotkanie się różnych z daleka idących szeregów myśli na jednej wspólnej platformie, którą tu jednak jest — nie jak w dramacie zdarzenie mające w sobie ludzką powagę, lecz coś blahszego: jakieś podobieństwo, przeciwstawienie, przypadkowe sąsiedztwo pod względem miejsca i czasu, stosunek przyczyny lub skutku itp. Weźmy najłatwiejszą do zbadania formę epigramu przychodzącą w takim np. zdaniu, przeciw którego treści Hebbel sam grzeszył:

Nie słowami, czynami odpowiedz wrogom artysto:
Gdy cię głazami obrzuca, ty posągi z nich uczyn!

albo w epigramie napisanym w czasie największych powodzeń w życiu:

Nie otwierajcie już dłoni, bogowie, bo się przerażę;
Daliście mi już dość, wzniescie je w górę chroniąco!

Uważajmy, że osią obydwu epigramów jest wspólny materiał (kamień, ręka), który zmienia jedno swoje symboliczne znaczenie na inne. Tu jednak ów wspólny materiał jest jeszcze sztucznym wynikiem poetyckiej przenośni, bo tak ten kamień jak i te ręce nie istnieją. Ale istotną wspólność materiału mamy już w epigramatycznym wierszu pt. »Ofiara Adama«: Adam składa Bogu ofiarę z najpiękniejszych owoców i kwiatów, wtem musi zawołać: »O Panie jakżem biedny! Nawet gdy chcę ci dziękować, muszę pożyczać od Ciebie!«

Gdy się jeszcze bliżej przypatrzymy tym przykładom, zwłaszcza ostatniemu, odnajdziemy w nich *in nuce* tę samą zasadę samopoprawki, którą wymyślił sobie Hebbel przy konstruowaniu swych problemów dramatycznych, którą wykazaliśmy już powyżej nawet w takich drobiazgach jak »Tajemnica winogrodu«. W jeszcze czystszej formie, bo już bez »wspólności materiału« występuje ona w takim np epigramie-dramaciku (»Los ludzki«):

Cobaż człowiek uzyska, zawsze zbyt drogo zapłaci,
Choćby tylko obawą, że znowu może utraci.



I tu już mielibyśmy punkt, z któregoby można nawet zaczepić samopoprawkę: bo i ona i przytoczone tu epigramy redukują się do dowodów ze zdziwienia, które mają większą estetyczną niż filozoficzną wartość. —

Ale zbyt nie uświadomienie charakterów hebbrowskich ma źródło nie tylko w ogólnych skłonnościach jego talentu, ale, jak się sam Hebbel wyraża, w »najniebezpieczniejszych tajemnicach sztuki«. Oto, co sam pisze w tej sprawie:

»Życie nie potrzebuje potwierdzenia; nie, na którą ono niż zjawiska, wie się w nieskończoność; sztuka natomiast musi urywać, musi nie o ile możliwości zawiązać w kształt koła i to zapewne miał na myśli Goethe, gdy się wyraził, że wszystkie formy sztuki mają w sobie coś nieprawdziwego... Dlatego widzimy na przykładzie najwybitniejszych dramatów literatury całego świata, że ten niewidzialny pierścień, w którego obrębie porusza się stworzony przez poetę obraz życia, często w ten sposób tylko się zluźniał, że poeta jednemu lub kilku głównym charakterom udzielił nadzwyczajnej wprost wiedzy o świecie i o sobie samych«.

Potrąca to znowu o kwestię tzw. rezonerstwa, przed którym Hebbel sam siebie ostrze-

gał, notując sobie w dzienniku: »Myśl dramatu wypowiadają po kawałku wszystkie osoby, dlatego żadna nie może jej znać całkowicie«. »Wszelkie wrażenie wypływa tylko z motywów akcji; idea zaś jest w dramacie tem, czem kontrapunkt w muzyce«. O kwestyi tej wspomnieliśmy już przy »Genowefie«, krążyliśmy koło niej przy »Maryi Magdalenie«, zastanawiając się nad tem, czy ma racyę bytu tragedya sfer mało uświadomionych. Po dzień rozwiązuje ją tylko praktyka. W praktyce może dać poeta to *tertium* w dyalogu, które zadowala autorską potrzebę podsunięcia czytelnikowi (widzowi) swych intencji a nie koliduje zbyt z wymaganiami codziennej prawdy empirycznej. Ale nie można tak jak Ludwig formułować zarzutu w imię jednostronnego postulatu estetycznego i trzeba zawsze pamiętać, że jak w rzeźbie marmur imituje ciało, tak samo w poezyi w sposób o wiele mniej namacalny kombinacye słów tylko imitują kombinacye życia, że nieraz poeta musi jaskrawemi wykroczeniami przeciw »prawdzie« okupić zbliżenie się do prawdy i wyzyska-



nie jej — bo każde dzieło jest tylko surrogatem swego ideału. — Główny punkt nieporozumienia między Hebblem a Ludwigiem pokazuje się jednak dopiero w tem, co Ludwig mówi dalej z okazji »Julii«:

»Wogóle postacie hebbłowskie nie są potęgami natury jak szekspirowskie, lecz reprezentują różne sposoby myślenia, zapatrywania na życie, i dlatego są raczej epickimi; jego problematy zaś należą raczej do historyi kultury niż do psychologii. Tylko namiętność jest zarazem i dramatyczną i teatralną: teatralną — dzięki swej energii, dramatyczną — dzięki temu, że się rozwija, tragiczną — ponieważ gotuje sobie los, który jest własnym losem człowieka, podczas gdy los u Hebbła jest raczej produktem epoki, w której żyją jego ludzie, niż ich własnych czynów. Ludzie ci nie cierpią przez to, co im ich własna natura narzuca, lecz przez to, co im narzuca współczesna ideologia (Denkart der Zeit), która w nich działa«.

Różnica byłaby więc ta:

Hebbel jest deterministą i w człowieku rad widzi przede wszystkim wybitne pierwiastki deterministyczne, a więc to, co on otrzymał z otoczenia, z wychowania, co odziedziczył w krwi po rodzicach, co ma wspólnego ze

swym narodem, stanem, z epoką, w której żyje. Pod tym względem jest Hebbel protoplastą niemieckich naturalistów i wprowadza w swoje dramaty zasadę *milieu*, stara się charakteryzować motywować zawsze jakimś tłem. Mówi, że z figurami swemi zna się od dziecka. Co prawda motywy takie są u niego częściej wysnute z fantazyi niż z obserwacyi. I tak np. Holofernes nie zna ojca ni matki; dzieckiem znaleźli go myśliwcy w lwiej jaskini, wykarmlonego przez lwy (Mowgli Kiplinga!). A zaویلę uzasadnienie Judyty lub Rodopy w »Gigesie«!

Ludwig natomiast akcentuje wolność woli. Porównując Schillera z Szekspirem pisze: »Osoby Schillera nie czynią lecz wykonywują swoje czyny. Schiller mówi: Patrzcie! mój bohater nie może postąpić inaczej! a Szekspir: Patrzcie! mój bohater mógłby postąpić inaczej«. Schiller był dla niego adwokatem tak jak Hebbel. Ludwig stoi na tradycyjalnem stanowisku winy i kary. *Suae quisque faber est fortunae*. W charakterach interesują go głównie pierwiastki czysto psychologiczne, je-



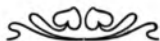
dnostkowe, najbliższe i najdostępniejsze odpowiedzialności ludzkiej, a więc np. kwestya namiętności, afektu, temperamentu, decyzji, wybuchu lub pohamowania uczuć, stosunek poszczególnych władz duszy do siebie w danym człowieku itd. Sprawa treści uczuć i myśli była dlań prawie obojętną. Ludzie, zdaniem jego, działają z namiętności, a tylko usprawiedliwiają się maksymami lub doktrynami, a więc wszystko, co jest z treści, jest tylko płaszczykiem najwygodniejszym dla danego charakteru, pretekstem; cały zaś skarbiec myśli ludzkich ma jedynie o tyle znaczenie, o ile w nim przebierają namiętności, jak kobiety w sklepie jubilera. Nawet uczciwość jest namiętnością: jej bohaterem uczynił Ludwig swego Apolloniusa w opowieści »Między niebem a ziemią«. Dlatego też pielęgnował przede wszystkim gestykulację w dyalogu, wogóle formę dramatu, i pod tym względem dał mnóstwo cennych wskazówek późniejszym naturalistom, którzy powierzchwnie dyalogu naśladowali nieraz aż ze stenograficzną dokładnością.

Napozór wydawałoby się, że stanowisko Ludwiga jest odmianą hasła »sztuka dla sztuki« i windykuje dla niej całego Szekspira, którego dramaty »były zwierciadłem a nie ozwierciedleniem jego czasu«. Zdaniem Ludwiga »namiętności współczesne mają być dla poety materiałem do obiektywnego opracowania a nie dyktować mu subiektywnie materiał«, to znaczy on sam nie powinien się z nimi ani solidaryzować, ani się im przeciwstawiać. Ale tak się mówi tylko w teorii, bo w praktyce materiał sam się mści i zmusza każdego poetę do »puszczenia farby«. Każda intensywna działalność w literaturze, choćby się sama myliła co do swego geograficznego położenia, zawiera w sobie zarodki utylitarne. Mojem zdaniem np. ubiegła epoka literacka u nas wcale nie pojęła samej siebie i nie wymłóciła swego ziarna. A kto mi przyzna, że »poezya jest antycypacją spełnienia najwyższych pragnień praktycznych, najpraktyczniejszą sztuką i nauką, inżynierią rzeczywistych zamków na lodzie i błękitnych mostów między ludźmi« (»Paluba« str. 466), ten zdoła



także pracy Ludwiga wyznaczyć rolę w ogólnym programie. Mogłaby ona być taka: Oto w dzisiejszych czasach, gdy kataklizmy społeczne i polityczne są na pierwszym planie zainteresowania ludzkiego, zbyt pochopnie widzi się w czynnikach społecznych, ekonomicznych, politycznych i rasowych jedyne sprężyny działania ludzkiego, pomija się zaś cały system autonomicznych praw duchowych, które tkwią w ludziach obok tamtych czynników i niezależnie od nich, chociaż często poprzez nie i wspólnie z nimi, wywołują skutki niemniej ważne i krwawe. Aby to uzmysłowić możnaby napisać np. dramat o wodzu jakiego stronnictwa, który, odniósłszy zwycięstwo na zewnątrz, nie może sobie dać rady ze swą żoną, krewnymi albo przyjaciółmi, i chociaż uczony i biegły we wszystkich arkanach zawikłań politycznych i społecznych, okazuje się w tej dziedzinie trudności życia kompletnym szubakiem, zwałającym niezgrabnie winę to na »ideologię klasową«, to na wychowanie, to na jakieś psikusy fizyologiczne. W świecie aktualności oficjalnych ukrywa się i przeplata

się z nim na krzyż inny świat aktualności nieoficyalnych jeszcze. Co to jest nienawiść? altruizm? jak działa zadróść? jaki jest stosunek pobudek świadomych do nieświadomych? co to jest perfidya i jak ją osaczyć? co to jest charakter? co to jest miłość? co to jest przyjaźń? Na tem tle powstaje i kona codziennie tysiące cichych tragedyi. Jeżeli ludzkość przewycięża trudności przyrody, jeżeli pokonywa te grupy oporów, które należą do polityki, ekonomii, socyologii, powinnyby także pracy na tem polu nie pozostawiać — księżom. U Ludwiga rozrzucone są właśnie zaczątki takiej pracy, której podstawą byłaby praktyczna wiedza o duszy — ale nie w znaczeniu metafizycznem — i charakterologia. Dzieła poetyckie są nieraz akumulatorami jakiejś energii, której użytek jest jeszcze nieznany.



»HEROD I MARIAMNA«.

I Hebbel także kroczył tą drogą. »Herod i Mariamna« są najgłębszą tragedią miłości, jaką kiedykolwiek napisano. Co to jest miłość? Dziś ludzkość jest jakby przesycona tym problematem, a jednak sfuszerowano go tak samo jak inne. Miłość jest próbą przyszłych najwyższych form pożycia społecznego, popartą symbolem fizycznym, który jest jakby jakąś obietnicą. Dla człowieka jest człowiek największym skarbem i najniebezpieczniejszą pułapką. Podają sobie ręce ponad przepaścią i strącają się wzajemnie w dół. »Dwaj ludzie to zawsze dwa ekstremy«, powiada Hebbel. Czem bliżsi sobie, tem tragiczniejszy ich wzajemny stosunek. »Człowiek jest losem dla człowieka«.

Nazwałem już »Heroda i Mariamnę« we-

dług szablonu tragedią odwiecznego nieporozumienia między mężczyzną a kobietą. Lecz coś można twierdzić o »odwieczności«! Trzeba sobie pomyśleć ludzi, dla których nieporozumienia tych bohaterów Hebbła jużby istnieć nie mogły. Stopień wykształcenia i zaradności odgrywa tu podobną rolę jak w »Maryi Magdalenie«. Czy nastąpiłyby wówczas inne nieporozumienia? Dramaturg ze szkoły Przybyszewskiego¹⁾, Lacka, traktowałby z pewnością sprawę Heroda i Mariamny jako symbol, jako »znaczek« tych tam odwiecznych stosunków. I Hebbel widział w niej symbol, ale zbyt czuł życie, by nie wnikać jak najgłębiej w tajniki tego nieporozumienia. To co napisał, było rozszerzeniem własnych ran aż do gra-

¹⁾ W swojej płytkiej rozprawce »O dramacie i scenie« pisze Przybyszewski: »Dla syntetycznego dramatu treść jest zupełnie obojętna; każdy fakt sam w sobie jest nic nie znaczącym a nabierającym wtedy tylko powagi i znaczenia, gdy się odnosi do jądra absolutnego bytu«. — Ten polski absolut przypomina mi zawsze osławione »kuksy« Szczepanowskiego, spoczywające w skarbcu lwowskiej Kasy Oszczędności.



nicy tragizmu, wynikiem bolesnej ciekawości: ile tortur moralnych można jeszcze wydobyć, jeżeli pójdę dalej w kierunku tych drobnych utarczek między mną a moją żoną?

Ale jest jeszcze w »Mariamnie« drugie ognisko ideowe. Pisał ją Hebbel w Wiedniu w r. 1848 podczas oblężenia miasta przez Je-laczyca i cała tragedia, choć zupełnie wolna od alluzji politycznych, jest przesiąknięta atmosferą współczesnych zagadnień. Kwestye polityczne, kulturalne, wnikają tu głęboko w sprawy prywatne; na horyzoncie zapowiada się przejściem legendowych trzech króli likwidacya starego świata. Misterne powikłanie motywów, uzasadnianie każdego kroku bohaterów pobudkami wewnętrznymi i zewnętrznymi zganiłby Ludwig jako sposób zbyt epicki i powołałby się na Szekspira, który motywował tylko przez prawdę i siłę swych charakterów, dając przyczynę równocześnie ze skutkiem. Ale dziś nas już taka »Nora«, »Dzika kaczka«, »Ros-mersholm« oswoiły z techniką komplikującą stosunki i interesy osób i sięgającą głęboko w ich przeszłość; już nawet konstatuje Kerr, że tego

za dużo, że u Schnitzlera ta technika dochodzi aż do »kazirodztwa przyczynowego« (Kausalinzucht). Hebbel był pod tym względem poprzednikiem Ibsena, który, jak wiemy, pogłębił francuską komedię zawikłań (Scribe, Sardou). Sądzę, że do takiej konstrukcyi dramatu skłoniło Hebbła ustawiczne wpatrywanie się w sieć wypadków współczesnych. Chciał dorównać swoją skomponowaną historią historii żywej. Znać też, że za frontową tendencję tej sztuki obrał początkowo hasło humanitarne: »Szanuj godność ludzką!« Są w »Mariamnie« rzeczy, którym podówczas można było przypisać znaczenie protestu przeciw absolutyzmowi. Oto król Herod wyrusza na wojnę i kierowany zarówno miłością jak zazdrością wydaje tajny rozkaz, aby w razie jego śmierci zabito królowę. Nie wie, że ona sama przysięgła nie przeżyć go. Oboje mają powody nie ufać sobie, oboje są zawzięci i skryci, oboje królewscy i kochają się namiętnie. Gdy Mariamna dowiaduje się o rozkazie Heroda, łamie się jej dusza. W jej oczach rozkaz ten jest zbrodnią najwstrętniejszą.



niejszą; mąż plugawi ją i siebie, gdy chce być jej katem poza grobem, narusza zasadnicze, najprymitywniejsze prawa jej człowieczeństwa i poniża ją do poziomu rzeczy.

Rzeczy! to było hasło współczesne. Tu »Mariamna« ma wspólną tendencję z »Judytą« i »Maryą Magdaleną«; ilustracją tej tendencji jest i los Józefa i Soemusa, których Herod również wyzuwa z zasadniczych praw, posługując się nimi jak bezdusznymi narzędziami mordu, a nadewszystko genialnie pomysłana epizodyczna postać niewolnika Artaxerxes: człowiek-zegar z dziada pradziada, rachujący swój puls i wygłaszający godziny, człowiek-rzecz. Mariamna i Rodope z »Gigesa« są poprzedniczkami Nory Ibsena.

A jednak sprawa Mariamny stoi poza obrębem kryteriów humanitarnych i wkracza w dziedzinę tragicznych równouprawnień. Bo może Herod ma słuszość i to nie tylko ze swego indywidualnego, wyjątkowego stanowiska. Po stronie jej stoją prawa ludzkości, po jego prawa miłości. Dyalektykę obu stanowisk przeprowadził Hebbel z tak wyczer-

pującą, adwokacką powiedziałby Ludwig, argumentacją, że chyba i Bóg na Sądzie Ostatecznym będzie w kłopotcie rozstrzygając tę sprawę. Miłość jest dziwną syntezą egoizmu i altruizmu; bywają wypadki, w których z dra pieżnym egoizmem jest jej bardziej do twa rzy niż z flegmatycznym zrzeczeniem się praw swoich. Gdy dusze mają się stać wzajemnie swoją własnością, wtedy ustają »zasadnicze prawa człowieczeństwa«. Na miejscu Maria mny wiele kobiet z ochotą przebaczyłoby mę żom zbrodnię, w gruncie rzeczy tak dla nich po chlebną. To też sprawa bierze tragiczny obrót do piero wskutek dziwnego charakteru Mariamny. Jej demoniczne zamknięcie się w sobie spra wia, że Herod zmylony zupełnie brnie coraz dalej i zaniedbując sposobność, przy którejby mógł wszystko naprawić, ponawia rozkaz. Wtedy i Mariamna przyjmuje udział w walce i z rozpaczą wywiera na Herodzie zemstę bo daj czy nie okrutniejszą od jego winy, zem stę obmyśloną przez otrutą miłość. Zabija się je go ramieniem, robi zeń swego kata ale już w życiu, nie poza grobem. Ta druga część



dramatu, w której Mariamna ściąga na siebie dobrowolnie podejrzenia Heroda, a potem staje przed sądem i idzie na śmierć, zwłaszcza jej spowiedź przed Tytusem, należy do najbardziej wstrząsających miejsc w całym Hebbelu, ma w sobie tyle posągowego majestatu, że może na zawsze służyć jako najlepszy przykład, czym jest tragiczne wrażenie. W całej literaturze świata niema nic, coby przewyższało urok tych scen. Gdy Herod niemal intuicyjną przeczuwając komedię Mariamny wyznaje:

Nie chcę codziennie dręczyć się zagadką,
Czy niewinności najwstrętniejszem licem
Jest taki upór, czy beczelną maską
Grzechowi służy, ja z wiru miłości
I nienawiści, zanim mnie udusi,
Za wszelką cenę ocalenia pragnę!

to ze słów tych wygląda już nie mściciel swego honoru, ale mężczyzna, który pragnie zniszczyć na wieki wszystko to, co w kobiecie wydaje mu się nienawistnem i wrogiem. Gdy potem Mariamna żegnając się ze światem mówi:



O gdyby mi z granitu,
Z niezniszczalnego, trumnę wyciosano
I pograżono w głębokościach morskich,
Aby żywiołom nawet prochy moje
Po wszystkie czasy odjęte zostały!

to jest to nietylko ponury dźwięk pesymizmu, jakiemu równych u Hebbła można znaleźć już tylko w jego wierszach, ale także wyraża się w tym okrzyku cała natura Mariamny, która im brutalniej kto usiłuje wtargnąć w jej świętości, tem gwałtowniej, tem chorobliwiej owija się w swą nienaruszalność, tem większy wstręt czuje przed możliwością jakiegokolwiek wspólności swojej z żywiołami świata. Świętość, królewskość zaciszy wszystkich naszych »ja« podniesiona jest tu do apoteozy; w zdeptaniu rozkwitają one jak kwiat cudowny; Mariamna pomściła Judytę.

Zestawiając »Mariamnę« z »Antoniuszem i Kleopatrką« Szekspira, zrozumiemy rzucone raz przez Hebbła słowo, że dramat musi przecież raz wyjść poza Szekspira. Szekspirowska tragedia jest arcydziełem obiektywnej charakterystyki, ale — tkwi w skórze, jest tylko



studium, w którym dzisiejszy czytelnik zaledwie tu i owdzie z radością dostrzega koniuszek nitki od ukrytego kłęбка »kwestyi«; Hebbel otwiera ciało zdarzeń do sekcji, stawia problemat. »Powiadam wam, wy, którzy się mnie nie dramaturgami, że wasza sztuka ma tylko tam coś do roboty, gdzie jest jakiś problemat« (Wstęp do »Maryi Magdaleny«). W niemieckiej literaturze on jest ojcem problematów. Zagadnienie, wydźwignięte w »Herodzie i Mariamnie« z ciemności życia ku światłu sztuki podjęli potem Ibsen i Strindberg, pierwszy rozwinął je w kierunku socyalnym, drugi w seksualnym.



APOTEOZA »MOLOCHA«.

Respekt dla pojęcia konieczności dramatycznej przyzwyczaił Hebbła widzieć w istniejących stosunkach przede wszystkim rezultat przeszłości, mozolną zdobycz długoletnich walk, zmian i bezimiennych przystosowań. Przyrodnicze, poza obrębem ludzkiej ingerencji odbywające się narastanie stosunków stawało się dlań powoli nie tylko kontrolorem i korektorem, lecz i najwyższym probierzem świadomych usiłowań ludzkich. Przez jego dzieła od wczesnej młodości przewija się i wraca w coraz pełniejszych akordach jeden zwłaszcza problemat, któryby można nazwać problematem wartości, tradycji lub pozoru. Ostatecznie w »Gigesie« znajdujemy jasną zupełnie odpowiedź: »Nie powinno się wciąż pytać: czem



jest jakaś rzecz? ale czasem także: co ona znaczy u ludzi?« Już komedia »Dyament« jest jakby żartobliwym walcem, osnutym na motywach tego zagadnienia. Chodzi w niej o dyament, do którego historyczna, a na punkcie tradycji rodzinnych zbzikowana królowna przywiązuje znaczenie talizmanu. Dyament się gubi i dostaje się do chaty chłopskiej, w której go degradują do roli zabawki dla dziecka. Rząd ogłasza nagrodę na wyszukanie klejnotu i wtedy wśród sielankowych stosunków powstaje komiczny zamęt, bo wszyscy się cisną, biją, oszukują, aby sobie wzajemnie wydrzeć pierwszeństwo dostarczenia zguby, która nim się dostanie do rąk umierającej już z rozpacz królowny, przejść wpierw musi nawet przez żołądek chytrego żyda, który przez połknięcie dyamentu usiłuje sobie zapewnić nagrodę. Niestęchanie wiele chciał Hebbel wyrazić w tej sztuce, bo nie mniej ni więcej tylko: »was die Welt im Innersten zusammenhält«. »Dyament« należy uważać za próbę fantazyi wmyślenia się w tę komedię, jaką w historyi całej ludzkości widzi zapewne Bóg: ta-

niec naokoło urojonych ideałów, ludzkie mrowisko.

Na wielką skalę i z zupełnem już uświadomieniem rozwinął Hebbel ów problemat w »Molochu«, który jest wprawdzie tylko do połowy wykonany, ale wraz z obszernym planem dalszych aktów stanowi całość zaokrągloną i imponującą. Z tym swoim bez wątpienia najpotężniejszym pomysłem nosił się Hebbel jak Goethe z »Faustem« przez całe życie. »Moloch« jest tragedią twórcy kultury i religii. Pod względem anegdotycznym przypomina nieco »Irydyona« Krasieńskiego i genialne utwory Wellsa. Czem Masinissa dla Irydyona, tem jest Hieram dla młodego królewicza Teuta. Hieram, brat Hannibala, przybywa po upadku Kartaginy do jakiegoś »Cherzonezu Cymbrów«, aby tam wychować sobie mścicieli. Przywiózł ze sobą żelaznego bałwana, Molocha, i najprzód przez okropne ofiary z ludzi fanatyzuje tubylców i narzuca im wiarę w tego bożka, którego otacza nimbem groźnych tajemnic. Nie brak niedowiarków, lecz hipnoza religijna zwycięża; dokoła postaci Mo-



locha skupiają się wszystkie poprzednie przecucia i marzenia tych pierwotnych ludzi. Wypaliwszy grozą obraz boga w duszach, zapoznaje ich Hieram z jego dobrodziejstwami: każe im wycinać lasy, uczy ich uprawy zboża, winogrodu, rzemiosł itd., a cokolwiek czynią, mają czynić w imię Molocha. Ulubiona przez Hebbła zwłaszcza w wierszach psychologia początków miała tu być także zastosowaną: rodzi się np. pojęcie własności, rodzi się muzyka i poezja. Hieram rzuca teraz na tak przygotowany grunt legendę o Rzymie: tam na południe idźcie w imię Molocha, tam znajdziecie kraj, w którym ziemia sama daje w jeszcze bujniejszej pełni to wszystko, co tutaj mozołem zdobywacie! I pisze książkę, w której przekazuje potomności swą zemstę. Ale cały ten powolny rozwój kultury, jako żywioł raczej epicki, bo polegający na stawianiu się, miał dostarczać tylko zewnętrznych motywów do właściwego dramatu, którego osią jest kwestya prawdziwości bóstwa. Młody Teut, zrazu fanatyk, przeznaczony przez Hierama na głównego spadkobiercę zemsty,

dostrzega szacherki i kłamstwa arcykapłana i knuje spisek. Podczas gdy królewicz przebywa fazę racjonalizmu, stary król Teut, który przedtem nie chciał się ugiąć przed Molochem i został przez Hierama wypędzony, opuszcza swą jaskinię, widzi naokoło siebie całkiem nowy świat błogosławieństw kultury i radośnie zdumiony korzy się przed potęgą bóstwa, któremu te wszystkie cuda przypisuje. Tak w sposób naturalny dokonywa się w nim ta wiara, która w jego synu powstała samorzutnie na tle fantastycznym i zgasła, — zgasła nie na długo. Oto bowiem Hieram zaniepokojony spiskiem, chce zrzucić maskę i rozwalić Molocha, ale już widzi, że ziejący ogniem potwór przerósł go: on to uzbroił Teuta w swej obronie, on to, ponury i milczący kłoc, mówi teraz do niego, swego zarozumiałego arcykapłana, przez splot zrządeń, i objawia mu najgłębsze misterya wiary, ukryte pod pozorem absurdu, odsłania maskę maski. Poza materialnym Molochem tkwi prawdziwy bóg! — to nauka, którą zostawia Hieram Teutowi i aby odpokutować za świętokradcze naduży-



cie bóstwa, sam dobrowolnie skazuje się na ostatnią ludzką ofiarę dla Molocha.

I tu jak w »Dyamencie« mamy ten sam schemat: kamień, przedmiot sam przez się bezduszny, plus wartość, jaką mu człowiek przypisuje; tylko że w »Molochu« martwa bryła staje się ośrodkiem krystalizacji sił rzeczywiście twórczych i przez to sama staje się szanowną i cenną. Ta myśl, która w »Molochu« postawiona jest jeszcze tak, że zaczepić się nie da, kryje w sobie niebezpieczną konsekwencję: należy szanować nawet kłamstwo i głupstwo, jeżeli zrosło się organicznie z korzyściami kulturalnymi. Dlatego to jest »Moloch« tak ważnym dla zrozumienia późniejszej epoki konserwatywnej w twórczości Hebbła.

W »Agnieszce Bernauer« stary książę Ernest w ten sposób przywołuje do porządku swego syna, który chcąc pomścić straszną krzywdę, wyrządzoną mu jako człowiekowi, łamie obowiązki książęce:

»Patrz na ten sztandar, niech on cię pouczy! Sporządzono go z tego samego przedziwa, z którego zrobiony jest kaftan najpośledniejszego jeźdźca, walczą-

cego pod tym sztandarem; on kiedyś w proch się rozsypie, a jednak naród zwyciężył pod nim w tysiącach bitw i w tysiącach jeszcze zwycięży, więc tylko nicpoń może go skubać i targać, zamiast krew zań przelewać i każdy jego szczątek za relikwię uważać! Tak samo jest z księciem, który ten sztandar dzierży. My ludzie jesteśmy zbyt niedoskonalni; nie możemy oderwać gwiazdy z nieba, aby ją przybić na sztandarze, a cherubin z płomienistym mieczem, który nas wygnał z raju na pustynię, nie został przy nas, aby nas sądzić. Dlatego musimy stępować to, co samo przez się nie ma wartości, i przywiązać doń wartość, musimy proch wywyższyć nad proch... Biada temu, kto tej umowy ludów nie rozumie, przekleństwo temu, kto jej nie szanuje!»

A w r. 1848 dnia 20 czerwca tak pisze w swym Dzienniku:

»Zrywają teraz bruk państwa i społeczeństwa. Ja zaś mam uczucie, jakby ta budowa, którą się teraz burzy, opierała się na prastarych doświadczeniach, uzyskanych wśród takich samych stosunków, jakie się teraz zbliżają; jakgdyby każdy kamień bruku na odwrotnej stronie miał napis: i my wiemy, że to tylko kamień, chociaż wycisnęliśmy na nim wizerunek Boga; uważajcie, czy sobie dacie rady bez tych kamieni, które się uważa za coś więcej niż kamienie!«



Że na odwrotnej stronie mogą być także zapisane ludzką krwią krzywda i oszustwo, o tem nie pomyślał. Teraz zdaje mi się ścieżka od »Dyamentu« do »Pierścienia« będzie już wyraźną.



»AGNIESZKA BERNAUER.«

»Agnieszka Bernauer« jest najparadoksalniejszym, najzuchwalszym, najbardziej wyzywającym dramatem Hebbła. W sposób jaszkrawy i okrutny występuje tu zasadnicza sytuacja jego tragedii: zgniecenie jednostki na rzecz konieczności państwowej wszechświata, a w tym wypadku nawet w szczególności na rzecz konkretnego państwa. Stosownie do jego teorii Agnieszka podobnie jak Genowefa jest zupełnie niewinną; »winą« jej jest chyba nadzwyczajna piękność, która jako coś anormalnego narusza porządek świata i wywołuje poprawkę. Młody książę Albert, bawarski następca tronu, żeni się potajemnie z Agnieszką, córką mieszczańską, lecz małżeństwo to jako nie-



równe ściąga na kraj grozę nieuchronnej wojny z chciwymi sąsiadami, czyhającymi na spadek. Książę Ernest, ojciec Alberta, wyczerpawszy wszelkie dostępne mu środki na zażegnanie widma tej wojny, wydaje rozkaz podstępnego zamordowania Agnieszki. I oto nowa ofiara Idei, którą przedtem reprezentował Moloch, tu zaś państwo.

Czy stary książę miał słuszość, czy nie? Dyskusya otwarta. Hebbel sam do niej wyzywa, nie kryje się po tchórzowsku poza przywileje obiektywności autorskiej, owszem oświadcza, że stoi po stronie starego księcia. A nie potrzebowałby tego czynić, bo i ten dramat opiera się na równouprawnieniach; wszystko, coby przemawiało przeciwko Ernestowi, jest powiedziane i przedstawione z taką bezinteresownością, że czasem się wydaje, jakby autor sam chciał sobie przeprowadzenie głównej myśli uniemożliwić. Urok tej sztuki polega na artystycznym kontraście dwóch partii: wszystko, co się dzieje ze strony Ernesta, jest mądre i zimne, grupa Alberta działa z młodzieńczą gwałtownością, ma po swej stronie

świeżość, poetyczność i niedojrzałość. Światła i cienie porozdzielane równomiernie, a jednak poeta staje do dyskusyi, co mu Ludwig bardzo wytyka.

Przeciwnicy Hebbła załatwiali się z Ernestem krótko; wystarczyło powiedzieć z ironiczną intonacją: »aha, państwo!« i mrugać przy tem tajemniczo oczyma, a sprawa była załatwiona. Tak prostą jednak ona nie jest. Państwo jest dla Hebbła symbolem sprężniętych w jedną świadomą swego celu organizację ludzkich dążeń ku doskonałości. Organizacja ta może popełniać błędy, ale jest nam tu na ziemi zastępcą Cherubina — tak powiedział Hebbel. Podstawmy na miejsce »państwa« coś sympatyczniejszego, np. którą z naszych partyi, rdzeń problemu pozostaje ten sam. Czy wolno w pewnych wypadkach dla dobra ogółu poświęcić jednostkę? Kanclerz Ernesta powołuje się na to, że Agnieszka »wywołała stan, w którym nie można już mówić o winie lub braku winy, tylko o przyczynie i skutku« — więc który potrzeba traktować w sposób przyrodniczy. »Gdyby istniał klejnot — dodaje kan-



clerz — droższy niż te wszystkie, które błyszczą w koronach królewskich i spoczywają w głębiach gór, ale właśnie dlatego wzbudzający wszędzie najdziwsze namiętności, podniecający dobrych i złych do mordu i rabunku, czy nie byłoby obowiązkiem tego jedyne go, któryby jeszcze nie był olśnionym, pochwycić ów klejnot i rzucić go w morze?« Znowu porównanie człowieka z rzeczą, jak w cytacie na str. 67 (człowiek-liść). Hebbel zaś sam broniąc Ernesta mówi o wyjątkowych sytuacjach, w których jak podczas wojny nie może być mowa o mordzie, lecz tylko o ofierze. W jego oczach jest Agnieszka »nowożytną Antygoną«.

Egzekucya Agnieszki jest więc rodzajem amputacyi. Jak wiemy w praktycznej polityce takie amputacye są na porządku dziennym i nie robi się z nimi wielkich ceregieli; inna rzecz w poezyi. Poeta wybiera wypadek, mogący uzyskać znaczenie precedensu po wszystkie czasy; jeżeli to mord i jeżeli mu przykłaśniemy, razem z nim popełniamy idealne morderstwo. Kwestya została więc postawiona w sposób bardzo niebezpieczny. Niektórzy

krytycy Hebbła próbowali się od niej uchylić, twierdząc np., że w dramacie to niebezpieczeństwo, o którego zażegnaniu chodzi Ernestowi, jest na razie jeszcze dalekie, nie zagraża bezpośrednio — egzekucya Agnieszki obraża więc ich zdaniem postulat naoczności (Sinnlichkeit) w poezyi. Chcieliby dla Ernesta — łagodzących okoliczności. Niech zabija, ale dopiero w ostatniej chwili, pod wpływem afektu. Jest to ten sam nieco sentymentalny argument, który np. nakazuje lekarzom przedłużać męcznie konających o ile się da, bo natura może jeszcze cud zrobić! Ale wobec poety trzeba być lojalnym i przyznać mu jego »albo-albo«, tem bardziej, że jak wiemy, są w polityce sytuacje, w których czekać dopiero na naoczne ujawnienie się jakiegoś niebezpieczeństwa byłoby dzieciństwem.

Nie! Teoretycznie Hebbel ma słuszość! Błąd tkwi w wyborze praktycznego symbolu. Symbolem Idei — jeżeli już koniecznie o nią idzie — ma być nie to, co oficjalnie za drogę do jej urzeczywistnienia uchodzi, nie skostniała lub wciąż na nowo z natury rzeczy kostnie-



jąca forma, lecz wiecznie żywe, czujne i wciąż odświeżające się w duszy ludzkiej poczucie osobistej odpowiedzialności — nie moralnej, tę posiada książę Ernest w wysokim stopniu — lecz intelektualnej wobec swego ideału. Hebel morduje tutaj na rachunek cudzego ideału, w który sam wierzy tylko o tyle, o ile on jest znakiem. Państwo! Ale państwo jest nie egzystencją lecz jakością. W »Agnieszce« ja widzę tylko tragedię przesądu taką jak w »Maryi Magdalenie«. Ks. Ernest, którego dewizą jest rozum stanu, właśnie jako mąż stanu powinien był siebie zapytać: Co warte jest państwo, w którym mój syn nie może poślubić córki mieszczańskiej bez narażenia kraju na katastrofę? I nie życie Agnieszki, ale życie kilkunastu tysięcy Bawarczyków powinienes był Mości Książę poświęcić, aby wywalczyć taki stan, w którymby nie potrzeba już mordować Agnieszek, inaczej rozumowanie Waszej Ks. Mości przypomina owego Ugolina, który — według znanego dowcipu — dlatego tylko pożarł swoje dzieci, aby im zachować ojca.

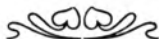
Agnieszkę nazywa Ernest »najczystsza ofiarą, jaką kiedykolwiek w ciągu wieków złożono na ołtarzu konieczności«. Ale jest dwojaka konieczność: jedna naturalna, która odcina wszystkie inne drogi i wywołuje czyn przymusowy; druga, którą w historii rozpoznaje się dopiero *ex post*, ale w imię której działać nie można i nie wolno. Można działać tylko za siebie ale nie za historię, inaczej — jak mówi Ludwig — jest się wykonawcą a nie sprawcą swych czynów. W »Agnieszce« przeważa ten drugi typ konieczności, chociaż jest jeszcze zamaskowany. Odsłoni się on nam wyraźniej, gdy odważymy się na domysł, że »Agnieszka Bernauer« jest poetyckiem usprawiedliwieniem się autora z odtrącenia Elizy Lensing. Prawa swoje do rozwiązania stosunku z Elizą opierał Heibel na tem, że on w porównaniu z nią reprezentował siłę wyższą, bo jako poeta był jednym z najpotężniejszych czynników w pantragicznym procesie wszechświata. Odważył się być w jednej osobie sędzią i stroną, ks. Ernestem i jego ludem, i jak ks. Ernest podpisując wyrok nie waha się śmiało oświad-



czyć: »W imię wdów i sierót, któreby wojna zrobiła, w imię miast i wsi, któreby ona spustoszyła: Agnieszko Bernauer giń!« tak i Hebbel poświęcił Elizę w imię tego, co uważał za swoje przeznaczenie historyczne. Światopogląd Hebbela po raz pierwszy może w jego życiu musiał wtedy wytrzymać próbę odpowiedzialności etycznej. Ale jak wiemy, ów światopogląd był głównie konstatowaniem i aprobowaniem tego, co się i tak dzieje, uznawaniem wszystkiego za ważne i konieczne, był więc tylko statyką, opisem tego, co jest. Jakże jednak ze statyki wywieść dynamikę, to znaczy nakazy dla czynu? Tu Hebbel na małym punkcie świata musiał być samoistnym demiurgiem, lecz załatwił sprawę tak, że tylko naśladował przypuszczalny bieg natury, nic od siebie nie dodając: odegrał niejako sam siebie, podstawiał moment statyczny za dynamiczny.

Nie ma to być krytyką moralną postępków Hebbela, tylko tego schematu, który on ze swego wypadku wyjął i na wypadek Agnieszki Bernauer przeniósł, pragnąc tę całą sprawę rozpa-

trzyć w czystej, oderwanej formie. Przez to oderwanie jednak sprawa zaciemniła się, bo właśnie wszelkie zagadki praktyczno-moralne rozwiązywane być mogą nie *in abstracto*, lecz wśród pełni szczegółów życia, które sprawę rozświetlają i do rozstrzygnięcia dojrzałą czynią.



»PIERŚCIEŃ GIGESA.«

Ze wszystkich tragedyi Hebbła »Giges« polskim neodekadentom (już są!) najbardziejby przypadł do gustu. Destylacya »ogólno-ludzkości« posunięta jest tu do najdalszych granic, zbliżenie się do tragedyi greckiej przechodzi w stylizowanie, główny symbol nie jest już po hebbłowsku jasnym i samoistnym, lecz migotliwym i tajemniczym, ciaśniejszym od swego znaczenia, na sposób hauptmannowskiej »Pippy« lub ostatnich dramatów Ibsena. Myliłby się jednak krytyk à la Wilde, upatrując w »Gigesie« np. nawrót autora-doktrynera do czystego artyzmu. Prąd problematów hebbłowskich przepływa i przez tę tragedję, tylko tym razem jest spokojny, pewny siebie, lubuje się niejako we własnej ciszy i głębi, drzemie

gładką taflą jeziora, którego woda niegdyś grzmiała w gwałtownej katarakcie. »Giges« oddycha jakby szczęściem rezygnacyi po ostatecznem zamknięciu rachunków z życiem, jest dojrzały męską dojrzałością jesieni; styl ma w sobie rytm pluskających, na wieki szczęśliwych fal, tak różny od burzliwych, betowenowskich dźwięków »Genowefy«.

Do zestawienia z »Genowefą« wyzywa i pokrewieństwo stosunku osób w »Gigesie«; tylko że tu pada ofiarą nie Giges - Golo, lecz Kandaules-Zygfyrd, a po nim Rodope - Genowefa. Powód konfliktu jest dla nieuprzedzonego odczucia zbyt drobny jak na tragedję i stąd właśnie pochodzi wspomniana powyżej inkongruencya między symbolem czyli pierwszoplanową sytuacją a ideowem jej znaczeniem. Kandaules, postępowy król Lidyi, zapragnął pokazać Gigesowi swą piękną żonę Rodopę, która zachowując tradycję swej ojczyzny, Indyi, ukrywa się przed okiem obcych. Namawia więc Gigesa, by w nocy wszedł do jego małżeńskiej komnaty; udaje się to przy pomocy cudownego pierścienia, który czyni Gi-



gesa niewidzialnym. Postępek Kaudaulesa jest bądź co bądź nieładny; możnaby w nim nawet upatrywać perwersję, gdyby go brać dosłownie. Ale żeby Rodope po odkryciu zbrodni rozkazywała Gigesowi zabić lekkomyślnego małżonka — to nam się wydaje karą niestosunkowo wielką. To też Hebbel chcąc po ludzku umotywować anormalną drażliwość Rodopy, wysilił cały swój artyzm i uczynił z Rodopy dziwną choć niesympatyczną postać kobiety-mimozy, która cała żyje wegetatywnem, cieplarnianem życiem, poświęconem kultowi tradycji. Rzecz wyjaśnia się zupełnie dopiero, gdy sobie uprzytomnimy, jakich sił symbolami mają być pierścień Gigesa i welon Rodopy. Ten tajemniczy, niebezpieczny pierścień, wydobyty z czeluści jakiegoś grobu, połyskiwał niegdyś na palcu jednego z Tytantów, którzy pomagali Zeusowi w walce z Kronosem. »Jest u nas legenda — mówi z przerażeniem Rodope — że tu i ówdzie na ziemi ukryte są rzeczy, które mogą świat zburzyć. Ten pierścień do nich należy!« Symbol przejrzysty! Tym pierścieniem są wszelkie hasła rewolu-

cyjne, które niewątpliwie należą do planu świata, są odłamkami wielkich potęg kosmicznych, mających świat przetworzyć, ale nadużyte lub użyte przedwcześnie, wywołują skutki tragiczne.

Nadużyte lub użyte przedwcześnie! To jest właśnie odwieczna piosnka konserwatystów! Oni nigdy nie mówią, że jest czas. Hebbel idąc za wzorem nauczyciela swej młodości, Schillera, autora takich konserwatywnych ostrzeżeń jak »Pieśń o dzwonie« (»Weh denen die dem Ewig-blinden...«), »Nurek« (»Und der Mensch versuche die Götter nicht...«) i »Zasłonięty posąg w Sais«, wkłada w usta Kaudaulesa najpiękniejszą jaką kiedykolwiek napisano apologię konserwatyzmu:

Nie trzeba wciąż pytać:
Czem jest rzecz jakaś? ale czasem także:
Za co uchodzi? Wiem wprawdzie z pewnością,
Że czas nadejdzie, kiedy wszyscy będą
Tej samej myśli, co ja; cóż bo może
Leżeć wiecznego w zasłonach, koronach
Lub rdzawych mieczach? Ale świat zmęczony
Jakoby zasnął nad tymi przedmioty,
Które w ostatnim swoim zdobył boju,



Dzierży je mocno. Ktoby chciał je wydrzeć,
Ten go przebudzi. Niechże się namysli,
Czy jest dość mocnym, aby świat skrępować,
Bo kto wyrwany ze snu, ten się miota,
I dość bogatym, by świat wynagrodzić,
Jeśli niechętnie puści z rąk błyskotki.

Świat potrzebuje snu ¹⁾, tak jak my obaj;
On rośnie tak jak my, on się ukrzepia,
Gdy się umarłym zdaje i niemądrych
Do drwin pobudza. Ej, gdy człek tak leży,
Pilne ramiona bezwładnie opuści,
Gdy mocno zawrze oczy, zamknie usta,
W wargach kureczowo może ściska jeszcze
Zwiedły liść róży jakby skarb największy,
To przecież dziwny jest widok dla tego,
Kto czuwa. Jednak, gdyby chciał się zbliżyć,
Bo gdzieś na innej urodzony gwieździe,
Zgoła nie wie o ludzkiej potrzebie,
I wołał: oto owoce i wino,
Powstań i jedz i pij! cóżbyś uczynił?
Nieprawdaż, gdybyś odruchowym rzutem
Nie schwycił go; nie ścisnął, nie udusił,
Rzekłbyś: To więcej niż jadło i napój!

¹⁾ To miejsce cytował jeden z posłów w galicyjskim sejmie podczas rozprawy nad sejmową reformą wyborczą. Z tego wnioskuje, jak popularne musi być ono wśród Niemców.



I spałbyś dalej spokojnie do ranka,
Który nie tego albo też owego,
Lecz wszystkich wezwie do nowego życia!
Taki to ze mnie był przedwczesny natręt,
Więc teraz jestem w rękach Briareusa,
Który rozciera kołącego gza.
Przeto Gigesie, jakbądź fala życia
Jeszcze cię wzniesie, a wzniesie cię pewnie
Wyżej niż sądzisz, tej fali się powierz
I śmiało sięgaj nawet po korony,
Tylko przenigdy nie tykaj snu świata!

Nie mąć snu świata! Oblicz się z siłami!
Ale takich spraw nigdy matematycznie obli-
czyć nie można, zawsze trzeba coś zaryzyko-
wać, odłożyć *au fond perdu*, zawsze pozostaje
w rachunku pewne x niewiadome, które do-
piero przez czyn ujawnione być może. Na
tem polega istota czynu. Że to x powinno być
jak najmniejsze, na to zgoda; ale zwlekanie
aż do zupełnego usunięcia owej niewiadomej
albo uzurpowanie sobie o niej wyłącznego
sądu jest i było zawsze płaszczykiem konser-
watyzmu i zamiast strat przez ryzyko wywo-
ływało inne straty: przez opóźnienie. Kalen-
darz konserwatystów nigdy nie pokazuje czasu



zbiorów a wszelkiego rodzaju rewolucja przedstawia im się zawsze jako sztuczne spędzenie płodu. Organiczny rozwój! powtarza Hebbel w swych politycznych pismach, zwalczając w r. 1848 demokratycznych ultraradykałów, i wraca wciąż do porównania z drzewem, które dziś zasadzone nie może już jutro wydać owoców. Znowu podstawienie momentu statycznego za dynamiczny. Kto wie bowiem, czy właśnie w planie organicznego rozwoju nie są już uwzględnione takie, jak je Hebbel nazywa, »skoki śmiertelne«, czy z naturą człowieka nie godzą się raczej zamachy na naturę niż naśladowanie jej, czy nawet owoc, gdyby mógł swoje dzieje opowiadać, nie odsłoniłby nam w swojej przeszłości całego szeregu drobnych rewolucyi.

Tak samo przybrany w formę niby to przyrodniczego prawa a w gruncie rzeczy konserwatywnym jest następujący aforyzm Hebbła:

»Najwyższem prawem państw i jednostek jest prawo utrzymywania się (sich zu behaupten). Jeżeli w starej formie jest jeszcze tyle siły, że może nowej stawiać opór, to z pewnością niema jeszcze tyle siły

w formie nowej, żeby po złamaniu starej mogła objąć te wszystkie elementy, które objąć należy.»

Jak łatwo mogłaby na tej podstawie stara forma powiedzieć do nowej: Widzisz, stawiam ci opór, więc jeszcze nie dojrzała, ustąp! Na to nowa: Możliwość oporu nie jest jeszcze dowodem przeciwko mnie, lecz dopiero punktem wyjścia walki. A jeżeli mi odmawiasz prawa do walki, jakżeż ci udowodnię, że cię pokonam?

Ale hebbłowski konserwatyzm nie jest bynajmniej konserwatyzmem niedołęstwa i głupoty, kryjącym się tak często według prawa mimikry nawet pod formy postępowe; jest to konserwatyzm raczej teoretyczny niż charakterowy, jest to pewna konstellacja zawartych w nim elementów filozoficznych, stanowiąca dlań wciąż żywy, gotowy do nowych faz problemat. Myliłby się, kto by np. przypuszczał, że w »Gigesie« tradycja wychodzi z tryumfem. Owszem, ostatni akt pomimo dwóch trupów zawiera nawet elementy satyryczne. Rodope, która Gigesowi każe stoczyć pojedynek z Kan-



daulesem, potem przed ołtarzem Hestii oddaje zwycięzcy swą rękę i ze słowami:

Stało mi się zadość,
Bo nikt nie widział mnie, kto nie miał prawa,
A teraz — oto! — z tobą się rozstaje!

przebija się sztyletem, jest śmieszną, obłudną formalistką. Kradzież pozostaje przecież dalej kradzieżą, choćby złodziej później za skradziony przedmiot podwójną cenę zapłacił. Natomiast Kandaules — jeden z najudatniejszych charakterów Hebbła — w V akcie imponuje tym łagodnym humorem, z jakim traktuje sytuację; pojedynek swój z Gigesem, w którym jak wie, musi uleść, zamienia w zabawę: »Ty bądź dla mnie tygrysem, ja dla ciebie lwem, a to miejsce lasem, w którym polowaliśmy tak często!« Hebbel w tym akcie dopełnił tego, co uważał za szczyt tragedii: jednostka, zawiniwszy, staje się nie przymusową lecz dobrowolną ofiarą obrażonej Idei i »ustępuje ze świata w pokoju, dając nam przez to rękojmię, że już potem nigdy na innym punkcie świata buntowniczo się nie wynurzy«. Za-

stosował tu Hebbel ewolucyjną formę swego światopoglądu, chciał pokazać, jak należy postępować, dał przedsmak tej »tragedyi przyszłości«, której niewyraźny plan p. t.: »Zu irgend einer Zeit« zostawił w swych papierach. Bodaj czy nie najpozytywniejszą stroną »Gigesa« jest to, że osoby stoją na takiej wyżynie intelektualnej, tak jasno zdają sobie sprawę z wzajemnego stosunku do siebie i do Idei, roztrząsają swój konflikt psychologicznie i filozoficznie i wkońcu działają już nie pod wpływem impulsów, lecz z pobudek zasadniczych. To że tak powiemy intelektualizowanie konfliktów czyni Hebbła poetą *par excellence* nowożytnym. Z zasadniczych pobudek działa u niego ostatecznie i ks. Ernest, najwybitniej jednak występuje ten żywioł prócz »Gigesa« i »Michała Anioła« w »Julii«, gdzie trzy osoby, sprzągnięte z sobą węzłami tragicznej, niebezpiecznej natury, przez samą rozmowę przebywają wszystkie możliwe między niemi katastrofy, uwewnętrzniają cały konflikt a potem uszlachetnione, jasne, regulują na nowo swój stosunek i na wyżynie samoza-



parcia się stają się — jak to Hebbel nazywa — monadami. Monadą bowiem staje się według niego czy tu czy po śmierci każda dusza ludzka przekrystalizowana promieniami Idei.

Jak żywo przypomina nam to Ibsena! Weźmy np. ostatni akt »Nory«, albo jeszcze lepiej »Rosmersholmu« lub »Eyolfu«. I tu mamy działanie z pobudek zasadniczych, myślowych, mamy rozprawy, w których otwierają się coraz to głębsze, coraz to bardziej niespodziewane pokłady duszy ludzkiej; odsłania się potęga zła, które, nie znajdując ujścia w czynach, zaczyna się po wszystkich kątach myśli, lecz zarazem potęga dobra i światła, które może aż tam się precyzyjnie i złe wypłoszyć, czyniąc przez to duszę dojrzałą do »wielkiej ciszy«.



KWIETYSTYCZNY WYDŹWIĘK HEBBLOWSKIEGO ŚWIATOPOGLĄDU.

Dobrowolna samopoprawka czyli pojednanie w »Gigesie« jest właściwie dopiero zgodą na konieczność i przeblaganiem jej przez ofiarę własnego życia. Wyższym stopniem byłoby może przewidywać konieczność i stosować się do niej lub wywoływać ją zawczasu. »Człowiek, który pojął swój stosunek do wszechświata z punktu widzenia konieczności, osiągnął szczyt doskonalenia się«. Ale wynik tego stosunku jest już Hebbłowi znany jakby *a priori*: deindywidualizacja. Dobitnie wyraża to np. pierwsza strofka jego sonetu p. t. »Człowiek i dzieje«:

Die Weltgeschichte sucht aus spröden Stoffen
Ein reines Bild der Menschheit zu gestalten,



Vor dem, die jetzt sich schrankenlos entfalten,
Die Individuen vergehn die schrollen.

(Historya usiłuje z opornego materiału wyciosać czysty posąg ludzkości, wobec którego zanikłyby kanciaste jednostki, nie znające dziś miary w swym rozwoju).

Według intencji Hebbła ograniczenie jednostki jest dla niej samej korzystne. Dopuszcza on pewną ilość egoizmu uzasadnionego, o ile w nim się zawiera ta siła człowieka, która nadaje jego życiu sens (za taką siłę uważał u siebie swój artyzm); poza tem jednak powinna jednostka dbać o to, aby oszlifować swoje ostrości, zaokrąglić je i mieć jak najmniej płaszczyzn oporu w zetknięciu z siłami świata.

Nie można twierdzić, żeby taka abnegacya była jedyną logiczną konsekwencyą założeń hebbłowskiego światopoglądu. Idzie o to, na której z dwóch sił, początkowo równouprawnionych, położony jest akcent: czy na sile odśrodkowej, która jest przyczyną »błędów« i »win« ludzkich, czy na sile dośrodkowej, tej, która wszystko poprawia i redukuje do

Idei. Gdyby był pierwszą uznał za główną, za ważniejszą mimo słabszości, mógł dojść nawet do krańcowego indywidualizmu. W samej rzeczy w pierwszych tragediach Hebbła nie brak zapędów w tym kierunku: Holofernes i Golo są tytanami indywidualizmu; jeszcze w »Maryi Magdalenie«, »Michale Aniele«, »Herodzie i Mariannie« zawiera się obrona praw jednostki, chociaż fale indywidualizmu nie idą już tak wysoko. Wiele jest także enuncyacji poety z tej pierwszej epoki, świadczących, że i jego myśl jak igła magnetyczna nie zwracała się wciąż tylko ku wiecznym biegunom, lecz nieraz drgała niespokojnie, afektowana bliskością wybuchów wulkanicznych: wszak jego rozwój przypadł na czas między r. 1830 a 1848. Charakterystyczne jest np. takie jego wynurzenie z r. 1836, które późniejszy Hebbel z pewnościąby potępił:

»Nie grzechem lecz warunkiem życia jest, żeby człowiek indywidualizował się wbrew ludzkim instytucjom, które chcą ogólnego człowieka; ostatecznym celem człowieka jest, by się nie ugiął pod kaudyńskie jarzmo praw beczelnie krępujących to, co żywe i wolne.«



Inny aforyzm, występując przeciw wszelkim sztucznym czy to religijnym czy mistycznym próbom komunikowania się z Bogiem, tak powiada:

»Jedna jest tylko droga do bóstwa: przez czyn ludzki. Każdy związany jest z Przedwiecznym tylko przez najwybitniejszą swoją siłę i tylko o ile tę siłę rozwija, o tyle zbliża się do swego Stwórcy. Wszelka inna religia jest mgłą i czczym pozorem.«

I ten aforyzm, jak niemal większa część hebbrowskich zapisków w jego Dzienniku, tych, jak je nazywa, »nacięć, które śmiały podróżny robi na drzewach w dziewiczym lesie«, jest wskutek swej abstrakcyjności niejasny i dopuszcza dwie interpretacje. Albo każdy czyn ludzki, byleby, p o l u d z k u rzecz biorąc, był w jak najlepszym gatunku, już przez to samo mimochodem dogadza także ewentualnym postulatowi religijności czy mistycyzmu; albo cel: dotarcia do bóstwa, jest z góry wytknięty i dopiero jako najlepszą doń drogę uznaje się życie ludzkie. Ta druga interpretacja odpowiada późniejszym zapatrywaniom poety i określa jedyny sens, jaki

ma indywidualność w pantragicznym procesie świata, tylko niema tu jeszcze tonu ofiary, abdykacyi. Wyraźniejszym jest już ustęp z wiersza »Byt« (wiersz filozoficzny, ze wszech miar godny uwagi tych, co się Hebblem zajmują):

...Dass alle Form nur Grenzen steckt,
Damit sie Eigenstes erweckt...

(Że wszelka forma tylko dlatego stawia granice, aby wzbudzić to, co w każdej istocie jest najwłaściwsze).

Do jednego »aby« trzeba jeszcze dodać drugie: aby ten jej najwłaściwszy rdzeń, wydobyty przez »granice«, złożony był potem na ołtarzu Idei. To znaczy: indywidualności są pryzmatem, przez który Idea uskutecznia redukcję do samej siebie, inaczej byłoby jej zbyt nudno. Szykana narzuca się tu, jak i gdzieś indziej przy za dalekich spekulacyach filozoficznych, — sama z siebie.

Krańcowy indywidualizm i indywidualizm poddany Idei: dwa bieguny połączone osią konieczności. W jaki sposób pojęcie konieczności ustawiło ostatecznie konsekwencye pre-



mis hebbrowskich w tę grupę zapatrywań, którą Scheunert mianuje deindywidualizacją, a ja konserwatywno-kwietystycznym wydźwiękiem światopoglądu Hebbła, to jest dla mnie ciekawą zagadką psychologiczną, którą właśnie usiłuję rozwiązać w tej książce. Pamiętam przytem wciąż, że filozoficznym tłem owej zagadki jest antinomia konieczności i swobody; pamiętam też dobrze, że w takich sprawach lojalność w interpretacyi słów autora nie może iść nigdy za daleko, zwłaszcza gdy się wie, iż prawie wszystkie światopoglądy opierają się na kombinowaniu jakichś sprzeczności i są zawsze narażone na zarzut niekonsekwencji. Hebbel sam doskonale raz napisał o tego rodzaju nieporozumieniach na początku przedmowy do »Maryi Magdaleny«. Z drugiej jednak strony wolno jest sumować w duchu te enuncyacye, z których każda pojedynczo nie da się zaczepić, i ze sumy tej wyciągać wnioski. A zresztą: wszelka krytyka musi być rabulistyką.

Pierwszy krok na linii ku konserwatyzmowi widzę już w owej Przedmowie do »Maryi Ma-

gdaleny« w następującem, dla Hebbła bardzo ważnem zdaniu:

Dysonanse, jakie dziś coraz intensywniej występują w naszym publicznem i prywatnem życiu, pochodzą stąd, że nasza epoka jest epoką przejściową, że ludzka świadomość chce się rozszerzyć i znowu przełamać jeden pierścień. Nie są więc one ani tak nienaturalne ani tak niebezpieczne, jak sądzą niektórzy, bo człowiek naszego stulecia nie pragnie bynajmniej — jak mu się to nieraz zarzuca — nowych i niesłychanych instytucyi, pragnie tylko lepszych fundamentów dla instytucyi już istniejących, pragnie, żeby się one nie opierały na niczem innem jak tylko na moralności i konieczności które to pojęcia utożsamiają się, a więc żeby ten zewnętrzny hak, na którym one po części aż dotychczas były przytwierdzone, zamienić na wewnętrzny środek ciężkości, z którego by je można w całości wydedukować¹⁾.

A więc przesunięcie środka ciężkości, zamiana stosunków sztucznych lub wmówionych na naturalne, pozorów choćby najpiękniejszych

¹⁾ W oryginale rozstrzelonym drukiem.



i najszanowniejszych na twardą, lecz już raz na zawsze bezpieczną prawdę — oto dążenia, które Hebbel chciał uczynić podstawą swej twórczości, lecz na większą skalę przeprowadził tylko w »Maryi Magdalenie«. Spadkobiercą jego pod tym względem został Ibsen, którego »Żona morza« np. jest niejako próbą, rewizją małżeństwa w imię swobody wyboru.

Ale gdyby szukanie środka ciężkości wymagało przecieź »nowych i niesłychanych instytucji«, a zburzenia starych? Hebbel z góry jednak przesądza rezultat w duchu konserwatywnym. Przytoczone powyżej twierdzenie już zawiera w zarodku główny element ewolucyjnej formy jego światopoglądu. Ustanowić moralność według konieczności! Lecz najprzód trzeba obliczyć konieczność dla każdego wypadku, zestawić niejako tablicę wszystkich konieczności, podobnie jak się zestawia tablice logarytmów. Wprawdzie i tak wszystko na świecie jest konieczne, ale człowiek powinien współdziałać z poprawkami natury i osiągać swoje konieczności z pełnem uświadomieniem celu i środków. Taką jest według Hebbela

»idea wiecznego prawa, którą ludzkość dotychczas zdobyła; zadaniem przyszłości będzie ją zastosować« — rozpocząć to, co Scheunert w myśl Hebbela nazywa »moralnym renesansem«. Cel zostanie osiągnięty, jeżeli »zniknie sprzeczność między Ideą a zjawiskiem, i wszystko stanie się poetycznem«. »Sztuka i społeczeństwo« — pisze Hebbel w Dzienniku — »pozostają do siebie teraz w takim stosunku jak sumienie człowieka i jego działalność. O jakiż czas nastanie, gdy one będą się wzajem nakrywały, gdy sztuka nie będzie mogła wymarzyć snu piękniejszego nad życie społeczeństwa!« Skoro zaś »wszystkie możliwe konstellacye czynników Idei« (wyrażenie Scheunerta) zostaną przerobione według zasad korektury, redukcya do Idei stanie się zupełną, co wypowiada Hebbel w następującym aforyzmie: »Jeżeli wszystko we wszystkim raz stanie się punktem środkowym, wówczas świat stanie u celu, bo wszystko już siebie całkowicie wykosztowało«. Innego sposobu wytłómaczenia sensu świata nie widzi Hebbel: »bez Boga nie ma świat celu«, pozostałaby bowiem



tylko bezduszna Idea ze swoimi rozkurczami i skurczami, chaos.

A więc rozwój w kierunku najniższych punktów ciężkości, rozwój aż do królestwa bożego, w którymby panowała zasada najmniejszej fatygi, tragizm złagodzony do szczutka w nos!? Świat zredukowany do czegoś w rodzaju niemieckiej zabawki »Geduldspiel«, w której tak długo potrząsa się pudełkiem, aż wszystkie kulki wirujące w osobnych przedziałach nie wbiegną do środka! Przyszłość: niwelacja indywidualności, tak jak przyszłością powierzchni ziemskiej jest niwelacja gór; kostnienie życia w jednostkach, podobnie jak według pewnych hipotez przyrodniczych w naturze daje się zauważyć stała tendencja do przekształcenia wszystkich pierwiastków chemicznych w ciała stałe, tak że końcem świata będzie ogólne złodowacenie. Czyżby taka apoteoza filisterskiej równowagi miała być ideałem Hebbła? Niejasnymi są jego zwierzenia pod tym względem, lecz któżby tu wymagał jasności! Niewątpliwem jest, że jakkolwiek sam cel był kwietystyczny, to jednak

drogę doń prowadzącą przedstawiał Hebbel sobie w formie wojowniczych, tragicznych kataklizmów. Scheunert, pierwszy, który zwrócił baczniejszą uwagę na ten rozdział w filozofii Hebbła, twierdzi, że ideał poety należy rozumieć nie w duchu eudajmonistycznym, lecz jako »tragiczne stężenie świata«. Sam Hebbel pisał raz: »Przed losem chroni tylko jedno: nicość wewnętrzna«. Innym znów razem twierdził: »Wir sollen dem Schicksal entgegen handeln«, to jest: działając mamy wyjść naprzeciwko losu. Czy to jednak znaczy: powinniśmy los, t. j. konieczność prowokować? czy też: powinniśmy działać w myśl konieczności? Prawdopodobnie to drugie, ale czyż takie działanie nie jest właśnie działaniem na przekór losowi, bo jakby przedrzeźnianiem go? Na widok takiej zwaryowanej ofiary, która sama się spieszy, żeby wleźć w paszczę, — konieczność, gdyby była lwem, podwinęłaby ogon pod siebie i poszła.

Ale błędy graniczne światopoglądów są zarodnikami poezji. Sam Hebbel pisze w jednym ze swych listów: »Czynność poetycka jest ro-



dzajem łudzenia samego siebie; igra z zagadkami, aby o nich zapomnieć». Czarem niesłychanej siły i subtelności okrył Hebbel swą filozofię rezygnacyi. Trzeba czytać np. taki poemat jak »Ofiara wiosny«, którego wiersz śący się tak melodyjnie i słodko, jak ów strumień, w którym przegląda się bohater poematu, młodzieńczy bóg wiosny, zawstydzony swą własną pięknnością kochanek kwiecistych łąk. Cudowna rywalizacya miłosna: każde spojrzenie młodzieńca budzi na chcącej mu się przypodobać niwie nowy kwiat do życia, im niwa piękniejsza, tem obfitsze jego spojrzenia, i tak wzajemnie potęgują się obie tęsknoty (z umysłu kombinuję tutaj »Ofiarę wiosny« z sonetem »Młodzieniec słoneczny«). Lecz u tej granicy, gdzie już się otwiera otchłań upojenia, przejmuję go dreszcz śmiertelny na myśl o zazdrości bogów:

Da beschleicht ihn dumpfe Trauer,
 Ihm erlischt der Wange Rot,
 Und ihn mahnt ein kalter Schauer
 An den Tod, den frühen Tod;
Doch, von dem durchzuckt, entzittert



*Wie von selbst, sein Kranz dem Haar,
Der die Ewgen ihm erbittert,
Und sein Fuss zertritt ihn gar.*

Zwracam uwagę na to, że ofiara wieńca odbywa się sama przez się (*wie von selbst*), jakby tylko mimowolnie, immanentnie, dopiero ostatni wiersz zawiera dobrowolne przyzwolenie i potwierdzenie samopoprawki. Ofiarę młodzieńca powtarza cała łąka; jest to podatek kwiatowy złożony zawiści, rodzaj premii asekuracyjnej, lub może raczej: zwrotu pożyczki. Całkiem jak w schillerowskim »Pierścieniu Polikratesa«, który to symbol pochodzi z tego samego ideowego warsztatu co pierścionek Gigesa.

Prawdziwym bohaterem rezygnacji jest bramin, który w utworze pod tym tytułem na sposób cierpliwego Hioba pogrążony w strasznych boleściach odpiera wszelkie sposoby ratunku. »Niech się stanie, co się może i ma stać!« Utwór ten skomponował Hebbel już na śmiertelnym łożu wijąc się w cierpieniach. Wydzźwięk filozofii Hebbela przechodzi tu w ton mistyki religijnej, w surową, twardą



pobożność. Wniebowzięcie bramina zestawia Bamberg z najlakońiczniejszym aforyzmem w Dzienniku Hebbła: »Den Tod geniessen: Abschluss der Welt« (używać śmierci: koniec świata). Czy nie o czymś podobnem marzył nam Holofernes? Umrzeć przez życie! zabić się myśla! Ale jakże daleka droga od Holofernesa do Bramina.

Nigdzie jednak u Hebbła ten wydźwięk nie brzmi tonami melancholii; na szczytach ekstazy mistycznej powstaje w nim jakby zuchwale żądanie wzajemności. »Schweb empor, *sonst steig ich nieder!*« woła Bóg do bramina. »Wzlatuj, bo inaczej ja zstąpię — będę musiał zstąpić na ziemię!« Apoteozą tego wymarzonego stanu: twarzą w twarz naprzeciwko Idei ale twarzą promieniejącą zrozumieniem i zgodą, jest zaświatowa wizja pt. »Doskonałość«:

Dajcie mi marzyć o cudownym kwiecie:
 Dzień swe promienie ku niemu rozprasza,
 Barwy w nim budzi, zdobi i okrasza,
 Noc go przystraja w złudnych peret siecie.

W olbrzyma rośnie wypieszczone dziecię,
 Życie w nim wzbiera, woni pełna czasu.



O, bierzcie gwiazdy, to danina wasza!
I woń gorącą na wsze strony miecie.

Lecz aby raz się piękność dokonała,
Zamyka niebo swe spragnione usta,
Nie piją gwiazdy, księżycy, ni słońca;

Niech bucha wonią, niech tęsknotą pała,
W rosę się skrapla ta ofiara pusta
I znowu na kwiat opada bez końca.

Upojenie będące zarazem modlitwą nie może być chyba lepiej oddane.

Ale co nas ludzi obchodzi Idea? cele boskie? cele całości? Wszak »słowo nie może nic wiedzieć o całym zdaniu« — niechże będzie słowem! Po co tej kurateli nad absolutem? Niech on sobie sam radzi jak może. I tak przecież »do Boga prowadzi jedna tylko droga: przez życie« powiedział Hebbel. Mogą sobie istnieć jakieś mistyczne sprawy na świecie, które nas nic nie obchodzą, mogą być jakieś szумы tak wielkie, że ich ludzie nie słyszą. Idea, jeżeli wogóle istnieje, ma swoje zupełnie odrębne rachunki. Gdyby Syzyf zatroszczył się o to, że koniecznością kamienia jest spadać



w dół, nigdyby go już w górę nie toczył, lecz siadłby na nim i otarł czoło spocone. Gdyby Sokrates kierował się przestrogami króla Kandaulesa lub utożsamiał moralność z koniecznością, ominęłaby go cykuta, ale nie mielibyśmy Platona. Gdyby temi samymi zasadami kierowali się Chrystus albo Giordano Bruno... Śmierć nie jest dowodem niekonieczności. Idea mogła i ją mieć w swoim planie, bo obliczała na dalszą metę (Patrz str. 67). Nie mówmy o konieczności, mówmy o słuszności. Mówmy o tem nawet, jaka miara sztuczności, nienaturalności i — niekonieczności konieczna jest na świecie, choćby poto tylko, aby prawom konieczności stało się zadość. Hebbel w imię natury wyszydzał Fouriera i Proudhona. Ale obok *natura naturata* istnieje jeszcze *natura naturans*.

To rozbierzemy.



STATYKA I DYNAMIKA.

Nie tajne mi jest, że kwestye, których dotygam, sąsiadują tuż obok z innemi bardzo doniosłej natury kwestyami zajmującemi dziś umysłowość powszechną (materyalistyczne pojmowanie dziejów a rewizjonizm). Oprócz tego jestem wciąż świadkiem komedyi, jakie się wyrabia w literaturze naszej z pojęciem konieczności. Tuzinkowy krytyk gazeciarski w Polsce, jeżeli wypowie słowo »konieczność«, mniema, że stanął już u granic wszelkiej możliwej wiedzy o dramacie. A trzeba sobie wyobrazić ten jego pewny siebie, tajemniczy gest, z jakim on ku zdziwieniu wszystkich to pojęcie wreszcie ze swego arsenału wydobywa! Z pośród wielu szwindlów grasujących bezkarnie w naszej literaturze najśmieszniejszym może



jest szwindel grecki. W »tragoedyach« naszych Ajschilosów i Sofoklesów znać na każdej stronicy forsowne fabrykowanie tej konieczności; żeby zaś nieświadomy dobroczynnych intencji autora czytelnik nie pomylił się, obsiewa się tragedję gęsto drogowskazami, na których napisane jest: tu masz widzieć Los, tam Doleę, ówdzie Przeznaczenie, Fatum, Ananke — a jeżeli się jeszcze słowo Ananke napisze greckimi literami, autor ma wizję, że sam papa Sofokles z zadowoleniem klepie go po ramieniu. Radziłbym tym zabłąkanym w przestrzeni i czasie Grekom, by swoje utwory pisali zawsze tylko 13-zgłoskowym wierszem dla tem silniejszego zaznaczenia odwiecznego — pardon! »wiekuistego« Pechu.

Niezawodnie bardzo imponujące, bardzo szanowne i bardzo perspektywiczne jest to słowo: konieczność. A przedewszystkiem wygodne. Daje jakąś złudę pewności wśród chaosu. Uspokaja. Zdejmuje odpowiedzialność. Udaje, że wszystko, choćby było najgorszem, jest przynajmniej w porządku. Jest najsub-

telniejszym sposobem samobójstwa. A przytem ma taki dźwięk spiżowy, nieubłagany.

Ale ten, co je wynalazł, ze wszystkich sił znał tylko siłę ciężkości ziemi. Szedł w przyszłość, odwrócony plecyma do celu, zauważając tylko, jak od nieprzejrzaney bryły czasu odrywa się jedna cząstka po drugiej i spada bezpowrotnie w przeszłość ze stemplem: na zawsze! A każda cząstka była już martwym popiołem. Ten obraz stał się drugą naturą jego żrenic i gdy odwrócił oczy, barwy i kontury rzeczy się zacierały, urozmaicenie świata wydało się kłamliwą maskaradą, bo wszystko było przecież tylko materiałem na popiół. Przeszłość wionęła na teraźniejszość i przyszłość i pokryła wszystko czarnym pyłem. Następuje niwelacya, nihilizm. Wszystko jest naturalnie w obliczu śmierci równe, a że poezya jest śmiercią, więc: wszystkojednictwo («Pałuba» str. 405, 500).

Do tego samego wylotu myśli można dojść i wielu innemi drogami, wogóle zawsze, ilekroć człowiek — czyto złudzony lub zrażony pewną prawidłowością zjawisk zawartych w re-



zerwoarze przeszłości, czyto zbyt skwapliwie antycypując przyszłość — zaczerpnie motywów do swego działania lub niedziałania z zakresu, który do motywów nie należy i wykluczy siebie samego ze świata jako regulujący czynnik, jako wiecznie żywe źródło nowych możliwości i wtedy

albo zechce modelować przyszłość według wzoru przeszłości;

albo wybiegłszy poza nawias, do którego należy, zechce grzecznie (natrętnie?) uprzedzać te samopoprawki (one mogą się i inaczej nazywać), któreby się i bez niego może dokonały a może nie dokonały, czyli popęlni tautologię fatalistyczną na własnem »ja«;

albo też odstąpiwszy na bok zacznie się tylko wsłuchiwać w szum przelatujących mimo niego wypadków, możliwości lub myśli¹⁾.

We wszystkich tego rodzaju wypadkach, — których liczbę możnaby jeszcze pomnożyć, —

¹⁾ Ten stan w świetnej fantazyi filozoficznej opisał Brzozowski jako »tragedję widza« (»Kultura i życie« rozdział o Czechowie).

jest to wspólne, że statykę zjawisk utożsamia się z ich dynamiką lub podstawia się na jej miejsce.

Jeżeli np. naród jakiś spostrzeże w swej przeszłości pewne powtarzające się rysy i dalsze ich powtarzanie zacznie uważać za swój święty obowiązek. Jeżeli człowiek naśladuje swój własny charakter (kobiety mówią: »już ja jestem taka!«). — W literaturze zwłaszcza napotyka się mnóstwo mylnych poglądów, opartych na nierozróżnieniu statyki od dynamiki. I tak mówi się w krytyce literackiej — a powiedział to nawet Ludwig — że poeta nie może dać nic innego jak tylko swój talent. I dlatego np. podobnie jak jedynym kryterium literackim Miriama, Kasprowicza itd. jest, jaki procent absolutu dane dzieło w sobie zawiera, tak jedynym kryterium W. Moraczewskiego jest: czy dany pisarz ma talent czy nie? Talent zaś poznaje się po pewnem »coś« »coś, co mnie bierze«. Tak samo F. Jasiński: »Nie wiem... ale to nie jest sztuka, to nie działa na mnie artystycznie«. Talent, sztuka, artyzm — są tu fetyszami, poza którymi ukrywa się zupełne



widzimisię krytyka. Ja sędzę, że głównym przedmiotem uwagi dla krytyka ma być nie talent lub brak talentu, lecz to, co ten talent robi, jakiego rodzaju opór i o ile pokonywa, jaki jest jego konkretny wysiłek i co ten wysiłek znaczy w stosunku do ukrytych zadań ludzkości¹⁾, których każdorazowy związek z danem dziełem oznaczyć należy, — i na podstawie takiego »rachunku« dopiero można mówić o talencie. Lecz uważać wszelką treść dzieła za rzecz podrzędną i mówić: »wszystko jedno, co mi kto napisze, byle był tam talent« to znaczy tyle co np. przyjmować hebel zamiast stołu, bo i talent nie jest niczem innym, jak tylko narzędziem. Wyobraźmy sobie teraz poetę, który w myśl takich zapatrywań bierze pióro i papier i mówi sobie: »Nie wiem wprawdzie, co mam pisać, ale — albo mam talent, więc zawsze coś porządnego napiszę, albo go nie mam, a wtedy i tak mi nic nie pomoże, choć-

¹⁾ Zagadnieniom tego zakresu poświęcę osobną książkę pt. »Statyka i dynamika w poezji i w życiu«, w której zamierzam nie mniej, ni więcej jak tylko ustalić właściwy sens i rację hasła »sztuki dla sztuki«.

bym nawet wiedział, co mam napisać» — i w konsekwencji przy pisaniu usiłuje jak najmniej coś chcieć wyrazić, do czegoś się zapalić, coś kochać lub nienawidzić, a dba tylko o objawianie się swego talentu (albo np. o pochwycenie absolutu za ogon). Biedny taki, wytracony przez krytykę z naturalnych motywów twórczości poeta jest w podobnie śmiesznej sytuacji jak owa para małżonków, której ksiądz przy konfesyjnie pozwolił spełniać obowiązki miłosne tylko gwoli przyszłego potomstwa nigdy gwoli namiętności. — Z tego samego braku rozróżnienia statyki od dynamiki pochodzą w naszej literaturze te śmieszne przepisy — które Staff wziął w »Skarbie« na serjo — co do oskrobywania życia ze skórki przypadkowości, co do wymijania przestrzeni i czasu itp. Kto takim przepisom ulega, ten stara się wyhodować kwiat nie naturalną drogą od zasadzenia cebulki lub nasienia w ziemię, lecz niejako drogą odwrotną przez zgęszczanie zapachu lub perfumy. Byłoby wprawdzie rzeczą bardzo interesującą próbować, jakie kwiaty otrzymalibyśmy z różnych woni, ale



wątpię, by się to kiedy fizyce udało. — Podobną dyagnozę można postawić dla bardzo często napotykanego przesądu: że niemożliwą jest prawda obiektywna, bo przecież wszystko, cokolwiek pomyślimy, jest subiektywne.¹⁾

Na trzech ostatnich przykładach można dokładnie obserwować, w czym tkwi błąd. Oto pewną cechę, która *a posteriori* okazuje się czymś niezbędnym, nieodłącznym, uznaje się dla tego samego także za najważniejszą, — chociaż prawdą jest właściwie tylko tyle, że jakaś cecha może być niezbędną, a mimo to podrzędną, uboczną. Faktem jest istotnie, że aby coś tego napisać trzeba mieć talent; że dramat, który rozgrywa się w r. 1905 w Galicyi, może mimo to bardzo dobrze odpowiadać postulatowi rozgrywania się poza przestrzenią i czasem (jakkolwiek ten »postulat« jest niczem jak tylko spetryfikowaną przeno-

¹⁾ Przesąd ten, który był powodem rozpanoszenia się tzw. subiektywizmu w krytyce, został obecnie gruntownie i zapewne raz na zawsze obalony przez Brzozowskiego we »Współczesnej krytyce literackiej w Polsce« rozdz. III.

śnią, hiperbolą, której ktoś kiedyś bardzo zręcznie użył); faktem jest wreszcie, że nawet sąd, że dwa a dwa jest cztery, jest sądem subiektywnym. Ale tymi faktami zasłaniać to, co jest trudnością główną, może tylko zarozumiała, rozrosła statyka. Aby na zupełnie jaskrawym, absurdałnym przykładzie pokazać, o co tu chodzi, przypomnę znany dowcip usprawiedliwiający złamanie słowa honoru: »Słowo? Cóż to jest słowo? jest to tylko w ten lub ów sposób poruszone powietrze.« (Przypuszczam nawet, że wielu ludzi w mniej więcej podobny sposób na seryo przed sobą się usprawiedliwia). Tu moment statyczny, którym jest niezbędny bądź co bądź, ale nieistotny objaw fizyczny: poruszenie powietrza, zjada zupełnie moment dynamiczny, duchowy, którym jest siła słowa obowiązująca przyszłość, zaopatrzona strzałką, skierowaną w przyszłość.

Jeżeli w statyce pozwolimy sobie na regres *ad infinitum*, robimy sobie wtedy »wiatr kosmiczny«, który jest zawsze dobrym efektem poetyckim. Może on nam nawet tak w głowie



zawrócić, że się nam wyda, że my sami jesteśmy tym wiatrem. Tetmajer w swojej »Rewolucyi« patrząc na wszelkie przeszłe, teraźniejsze i przyszłe rewolucye z lotu ptaka, drapuje się w taką statykę, która — to jej przyznać należy — pysze najlepiej dogadza.

Oryginalny przykład teoretycznej wszechobojętności dał w r. 1900 dr. Leon Winiarski, docent uniwersytetu w Lozannie, w nrze. 5. »Strumienia« organu warszawskich modernistów¹⁾. Powiada on tam, że ubolewania na niemoralność w sztuce nie mają racyi, albowiem »zło« jest tak samo potrzebne dla dobra społecznego jak i »dobro«. »Nie podobna sobie wyobrazić zjawiska, któreby do tego celu

¹⁾ Artykuł ten narobił wówczas wiele hałasu w prasie z powodu rzuconego mimochodem ryzykownego twierdzenia, że ludożerstwo jest formą miłości bliźniego. Na rzecz główną zwrócił uwagę tylko B. Prus robiąc zastrzeżenie, że nawet najściślejsza nauka nie powinna zapominać o różnicy między stanowiskiem »zjawiskowem« a »ludzkim«. Dr. Winiarski odpowiedział, że mechanika pozwala oba te stanowiska pogodzić.

nie prowadziło«. »Dobro społeczne ustanawia się samo przez się« »automatycznie«; »możemy więc być o nie spokojni, ono zawsze samą sobą się robi, czy je mamy świadomie na celu, czy nie, czy też nawet dążymy do celów wręcz mu przeciwnych«. »Wszystkie stronnictwa bądź egoistyczne bądź altruistyczne mylą się, tylko rozwój rzeczywisty jest nieomylny i on wyłania z wysiłków sprzecznych i niezbędnych wszelkich stronnictw to maksimum dobra społecznego, jakie tylko urzeczywistnione być może. Pożyteczni więc i potrzebni społeczeństwu są i oportuniści i konserwatyści i demokraci i arystokraci, liberałowie i radykałowie,...« »Dla myśliciela wszystkie partye i stronnictwa etyczne, społeczne czy polityczne są tylko mrówkami różnego rodzaju...«

Coś podobnego napotkaliśmy już jako jedną ingrediencję filozofii hebbłowskiej (np. str. 53) — co dowodzi, że mimo pozornych dygresyi, jesteśmy wciąż przy głównym temacie. Nawet porównanie, którego użył dr. Wiśniarski: społeczeństwo jest roztworem chemicznym, w którym atomy na zasadzie powi-



nowactwa przemieszczają się, aż osiągną właściwy im stan »nasycenia« — wykazuje analogię z ostatecznym ideałem hebbrowskim (p. str. 164).

Najwyższym wyrazem tych przesądów u nas jest St. Lack, który twierdzi, że cokolwiek czynisz człowiecze to postanowiłeś już przed wiekami (prawdziwie upiorny determinizm); że kulminacyjnym punktem tańca jest pozycja stojąca; że przedmiot wiary jest obojętnym, ważnym zaś jest tylko sam fakt wiary (vide: poruszone powietrze); lub — że kłaść w poezyi nacisk na treść jest doktrynerstwem. — Ta pogarda dla strony treściowej poezyi, wywołała jako najlogiczniejszą konsekwencję myślową u wielu przekonanie, że poezya jest tylko odmianą muzyki, kto wie nawet czy nie podrzędną odmianą (Przybyszewski — redukcja do metasłowa). To nieprawda; poezya różni się zasadniczo od muzyki i od wszelkich innych sztuk, a nawet jest tylko także sztuką ale nie wyłącznie sztuką ¹⁾.

¹⁾ Hebbel mówi: »Zadanie dramatu słownego dopiero zaczyna się tam, gdzie Wagner kończy, i to nie tylko w każdym wierszu, lecz i w organizmie całości«.

Najpospolitszym jednak jest u nas frazes, że w sztuce niema żadnego postępu, że poezya jest tylko jedna a wszelkie szkoły, kierunki, hasła nie mają racyi bytu, — są tylko »terrorem« jak mówi Lack. Ten frazes, jak tegośmy mieli przykład, stał się sam podstawą kierunku i »terroru«, który trwa do dzisiaj. Karmili się nim Przybyszewski, Kasprowicz, Żuławski, Miriam, Lack — i niezliczona moc wróbli. Hebbel mówił czasem także to samo. Szkoda, że go u nas nie znano; ileż weksli literackiego kuglarstwa byłby musiał podpisać. On, który teorię poezyi tak wzbogacił, twierdził, że »w rzeczach estetyki tak jak etyki nie powinniśmy bynajmniej wynajdywać jedenastego przykazania, lecz spełniać dziesięć już istniejących.« Naturalnie! — ale tych 10 przykazań w coraz to innych formach mieszka, każdy mniema, że ma je w swoim obozie, a zdarzyć się nawet może, że trzeba je złamać — aby je wypełnić! Niema postępu? To tak samo, jakby kto siedząc w środku koła o promieniu równym nieskończoności mówił, że poruszanie się po obwodzie koła nie jest postępem. Względem niego — tak! Ale ten



środek koła to absolut, Idea, Bóg, to coś bajecznego, irracjonalnego; nam, poruszającym się po obwodzie, wystarczy zamiast Idea — ideał.

Błędy myślowe, oparte na opisanem powyżej podstawieniu, już przez samo eskamotowanie dynamiki służą bardzo często celom konserwatywnym. W imię statyki np. istnieją wszelkiego rodzaju epikureizmy, kwietyzmy i tolerancje, które o ile wkraczają w dziedzinę praktyczną należą już nie do logiki ale do psychologii; »błędy myślowe« stają się płaszczykami wyszukanyymi w »garderobie duszy« dla pokrycia »punktów fałszywych«.

Wyobraźmy sobie teraz — przykład czysto teoretyczny — człowieka, który mając w ręku dwie prawie równe decyzje, pyta się, która z nich jest konieczna? Jeżeli jest nierzetelnym względem siebie samego, znajdzie każdej chwili pewne plus konieczności, któremi obciąży pożądaną szalę, choćby tym plusem miała być tylko jego chęć własna. »Tak niech będzie, bo ja tak chcę«. Jeżeli zechce być rzetelnym, zasada konieczności nie da mu żadnego wyja-

śnienia. Koniecznemi byłyby właściwie obie decyzje razem, ale miejsca w czasie starczy tylko na jedną; czas jest za ciasny. Losować — znaczyłoby wytwarzać sztuczną konieczność; decyzja zaniechana wydałaby się zawsze później lepszą. Rzucić się w przypadek znaczyłoby nieledwie to samo co losować. Tak wprawdzie postępują narody silne, fatalistyczne, ale u nich jest zawsze najprzód wola, potem fatalizm niby echo tej woli. Zewnętrzna konieczność zresztą tu nie rozstrzyga, idzie bowiem o to, z jakim kapitałem własnej konieczności ma człowiek przystąpić do spółki z koniecznością zewnętrzną, uwzględniając, że ona go i tak obetnie. Czyn ma wydobywać możliwe x w moich, twoich siłach — nie mniej ani nie więcej. Stosowanie się do wszelkiej rzekomej konieczności może prowadzić do wielkiej zbrodni: oszukania przyszłości o swoją stawkę, Oszustwo tem większe, że go nikt nie wykryje.

Nie o n o ma chcieć, tylko ty masz chcieć. Ty sam jesteś koniecznością.

W chwili czynu jest się zawsze samotnym.

(Życie w małych i wielkich rzeczach porusza się jak wahadło wiecznie między dwoma biegunami. I choćby twój wzrok zrazu ślizgał się tylko po powierzchni zjawisk, wnet zajrzysz głębiej w tkalnię sił, i najwyższa ustawa już cię nie rozgniewa. Łagodnej linii rozróżnienia, błęgiego zarodku ukrytych możliwości — bytu, nie można było inaczej okupić. Ruch jest jedyną szatą wewnętrznej przerwy: inaczej musiałoby życie ustać jak przestaje chodzić zegar z rozkręconą sprężyną).

Jak już wiemy z poprzedniego rozdziału dynamika hebbłowska była tylko przechylnym ku odwrotnej stronie szeregiem statycznym, jego ideał zbudowany był z elementów konieczności, Idei, a nie tych, których osią jest człowiek. Było to przeszczepieniem zasady kopernikowskiej na niewłaściwy teren. W samej rzeczy jednak kryterium konieczności — jeżeli nie dbać o jego formę lecz o treść — jest cennym nabytkiem. O ile? O tyle, o ile jak najskrupulatniej bada samą rzeczywistość i prawa nią rządzące, o ile rozpatruje widoki udania lub nieudania się czynu, o ile poddaje duchowi ludzkiemu nowe możliwości do wyboru, gromadzi materiały dla woli — czyli o ile zmniejsza ową



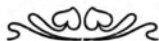
»wewnętrzną przerwę« aż do ułamka nieskończonego. Konserwatyzm tak pojęty równa się trzeźwości. Konieczność to znaczy: jeżeli będziesz bił głową o mur swego więzienia, muru nie rozbijesz a głowę sobie pokrwawisz; ale spróbuj zrobić podkop albo przepiłować kraty. Jeżeli kamień musi w dół spadać a Syzyf sam za mało ma siły, niech pomyśli i zbuduje dźwignię a wydostanie go na sam szczyt. Konieczności przeciwstawić kontrkonieczność, kombinować konieczności. Konieczność jest tedy dziedziną rozumu i równa się wiedzy o świecie i o sobie jak najszerszej i jak najostrzejszej. Naturalnie wiedzy, któraby zawierała w sobie także uświadomienie procesu decyzyi i raz na zawsze go rozświetlając, udaremniła możliwe wśród mgieł nieświadomości szacherki z własnem sumieniem. Wiedza to znaczy nie tylko: czym jest świat minus ja, lecz także: czym jestem ja sam minus ta chwila obecna, ta jedyna wysępka, której mi nie mogły wyrwać zazdrosne, chciwe żywioły, ta jedyna cząstka świata, której jestem samowładnym demiurgiem. Stąd wynika ta potrzeba autoanalizy, której się tak

obawiają ci romantycy, co wzorem Nietzschego idąc wzdychają za pierwotną naiwnością czynu. Daremnie! Instynkt utracił swą nieomylność (czy miał ją kiedy?), musi nastąpić jego odrodzenie przez refleksję (Ludwig). Przez tę cieśninę prędeż, czy później musi okręć przepłynąć, zanim wypłynie na ocean.

Czy można konieczność w poezyi »przedstawić« »oddać«? Już sam wybór takiego celu świadczy, że poeta chce być Bogiem. A ż Bogiem? Nie; tylko Bogiem. Szczytowym punktem tych usiłowań w literaturze był Hebbel. Nie osiągnął nic innego jak tylko metaforę konieczności, tylko symbol Idei — symbol, który w chwili, gdy w Ideę nie wierzę, przestaje mi wystarczać. Jego tragedia jest — w intencji — tragedią wiecznego utracania, obojętności, śmierci. Nie należy jednak zapominać, że istnieje jeszcze poezya służąca dynamice życia. Ta zaś może obejmować trzy stopnie: pierwszy, na którym poezya tylko gromadzi materiały w imię jakiegoś ukrytego ideału czy planu działania (postać najczęstsza); na drugim stopniu pojawia się już jakiś plan,



jakaś »wieżyczka nonsensu«, lecz ponosi fiasko w zetknięciu z niedość zbadaną rzeczywistością; na trzecim wreszcie wytwarza się fikcja igraszki z wszelkimi przeszkodami, ideał się urzeczywistnia (poetyza spełniająca, tryumfalna).



WEWNĘTRZNY ŚWIAT HEBBLA.

»Świat przedstawia mi się z każdym dniem coraz okrągłej« mówił Hebbel w ostatniej epoce swego życia, gdy nie odczuwając już bezpośrednio w praktycznem zetknięciu naporu fałszy, ciemnoty i nędzy, z wysokiej wieży swego światopoglądu patrzył na rozhukane żywioły i w każdym widział tylko paragraf »ustawy świata«. ¹⁾ Jeżeli zaś cały świat jest tylko wi-

¹⁾ W r. 1860 notuje Hebbel w swym Dzienniku: »Ludzie wykształceni często niepokoją się tem, że rozum i duch na świecie tak mało mogą zdziałać. Zapominają, że obydwa są tylko żywiołami obok innych żywiołów, jak powietrze i ogień obok wody i ziemi, i że w świecie etycznym jak i fizycznym wszystko związane jest w organizmy, które polegają na pozornie rozpaczliwych lecz bezwątpienia prawidłowych (gesetzlich) kombinacyach (Mischungsverhältnisse).«



domym znakiem pantragicznego krążenia, jeżeli zło wypływa z dobra a dobro ze zła, jeżeli oba te przeciwieństwa nie tylko zapładniają się wzajemnie, lecz nawet w sobie równocześnie istnieją, wówczas symbolem najwyższym, takim jak liczba dla Pitagorejczyków, staje się — linia kołowa. »Koło« pierścień« łańcuch« — są też najulubieńszymi określeniami Hebbła. Wszystko, co istnieje na świecie, to fragmenty kół, które trzeba uzupełnić do pełnej linii, choćby to uzupełnienie miało być tylko wykropkowane. To dążenie do symetryczności, do zaokrągleń w myślach, wydaje mi się znowu jedną z głównych właściwości umysłu Hebbła. Mówiliśmy już o epigramatyczności jego stylu, wskazując na ścisły jej związek z samopoprawką. Lecz nie można poprzestawać na frapującym nazwaniu epigramatyczności zasadą jego krystalizacji twórczej; trzeba by zstąpić o jeszcze jeden stopień głębiej i różne właściwości autora, tak dotychczas napotkane jak i te, które jeszcze może napotkamy, ukazać jako najcharakterystyczniejsze wykwyty wyrosłe na szerszej, bezimiennej glebie, obejm-

mujać indywidualne prawa kojarzenia u tego autora, wogóle całą jego organizację psychiczną. Jak w poprzednim rozdziale ukończyliśmy część merytoryczną naszych wywodów, tak w tym mamy wykończyć psychologiczny wizerunek Hebbła, dorysować to, czego jeszcze nie dostaje. Ale tego nie można dokonać przez wynalezienie jakiejś jednej cudownej formułki »syntetycznej«; trzeba się zadowolić grą formułek, kombinacją cech nieraz sprzecznych.

Powiemy więc np., że dążenie do symetrii i harmonii u Hebbła było wynikiem gwałtownej potrzeby zdania sobie sprawy z całości świata. Była w nim niecierpliwość, głód duchowy samouka; chciwość wiedzy świdrująca w głąb najważniejszych zagadnień, uprzedzająca nieraz genialną intuicją wyniki uczonych odkryć, — obok zadowalania się okrucami i niesumiennego omijania właściwych trudności. Był dość silnym i bogatym, aby móżdżek na wszystko stworzyć świetną pseudo-odповідź i narzucić ją sobie i drugim, lecz zbyt często zamiast usuwać skały z drogi, prze-



latywał ponad niemi na swoich skrzydlatych epigramach. Hebbel lubił twierdzić. Przyrodzonym ruchem jego myśli był rozkaz, królewska pewność siebie. To można obserwować już na pierwszych stronicach jego Dziennika. Tam Hebbel dekretuje, przecina węzły gordyjskie. Myśl jego znajduje granice we własnej tyranii. Stąd jego niekonsekwencye i sprzeczności, stąd niesprawiedliwość w jego krytykach (np. w ocenie Grabbego), co tem bardziej uderza, że zresztą Hebbel jako krytyk był ogromnie sumiennym i gruntownym, lubił nawet w swych pracach teoretycznych pewną oschłość stylu, mawiając, że im mniej poetyczna natura, tem poetyczniejszą będzie w krytykach.

Z pośród enuncyacji Hebbła, dowodzących jego pociągu do symetryzowania, przytoczymy niektóre. I tak w wierszu »Ziemia i człowiek« wypowiada przypuszczenie, że jeżeli się wyczerpią zasoby, którymi ziemia wyżywia ludzi, »brama życia zamknie się sama przez się«. Analogicznie pisze w Dzienniku: »Z chwilą, gdy eliksir wiecznego życia zostanie odkryty, ludzie przestaną płodzić, źródło odradzania się

wysycha. Nikt nie umiera ale też nikt się nie rodzi«. Albo: »Nie rodzi się ani jeden człowiek, jeżeli wprzód inny nie umrze.« Teleologiczne pojmowanie natury, imputowanie jej przymiotów buchaltera, który dodając w jednej rubryce musi odjąć w drugiej, widoczne są w tych przykładach na pierwszy rzut oka. Pojmujemy już w tem oświeceniu także teleologiczno-mistyczny podkład »Judyty« i »Genowefy«. Stąd płynie też wiara Hebbła w zadania i przeznaczenia ludzi i ludów; gdy wr. 1838 grasowała w Monachium cholera, poeta mający już wkrótce napisać »Judytę« był najpewniejszy, że mu się nic nie stanie, bo ufał, iż »natura« nie mogła w nim obudzić tak wielkich sił nadaremnie. Około tego czasu pisał także: »Niezachwianie wierzę w to, że ani jeden człowiek nie opuszcza ziemi, jak długo ona może jeszcze zmienić jego ducha lub serce; śmierć ma władzę tylko nad tem, co się już rozwinęło, nie nad tem, co się jeszcze rozwija.« Tłumacząc sobie swoje rychłe uspokojenie się po śmierci synka pisze w Dzienniku: »Sądzę, że w takich wypadkach egoizm tj. instynkt



samozachowawczy całości świata i egoizm jednostki oddziałują na siebie wzajemnie i jednostka, mająca do spełnienia jakieś zadanie, dźwiga się powoli przy pomocy ogólnych zapatrywań i myśli, wziętych od egoizmu całości.« Gdzieindziej znów pisze, że za każdym razem ilekroć w pewnej epoce tkwią wielkie pierwiastki, ukazuje się wielki geniusz artystyczny, — i przytacza jako analogię fakt fizyologiczny, że gdy ciało jest już rozwinięte i zawiera pewną nadwyżkę, wówczas dopiero wykształcają się organa rozrodcze. W takie analogie z dziedziny przyrodniczej Hebbel zawsze obfitował. Weźmy np. epigram: »Zdziwienie i wyjaśnienie«:

Wcalebym się nie dziwił, gdyby na świecie istnieli
Sami geniusze, mnie dziwno, że tak mało ich jest.
Jednak jest to rzecz prosta! Ileż muszkułów maczłowiek,
A jak mało ma mózgu! Tak samo człowieczy ród.

Teraz można zrozumieć aforyzm Hebbela twierdzący, że »porównania z przyrody mają nie tylko objaśniającą ale i udowadniającą siłę«. Udowadniającą: bo widocznie wydawało mu się, że istnieją pewne wspólne prestabilizowane

foremki, w których natura odlewa zjawiska świata tak fizycznego jak psychicznego; przeto jedne mogą być dowodem dla drugih. Tu zapewne mają także źródło jego liczne wiersze poświęcone sprawdzaniu się snów (np. »Chłopak na stepie«). Odlewnia! Ten obraz przychodzi nam także na myśl przy twierdzeniu Hebbła, że »choć pewnem jest, że nie istnieje i nie może istnieć¹⁾ środek przeciwko śmierci, to jednak z drugiej strony pewnem

¹⁾ »Nie istnieje i nie może istnieć« to również dodatek czysto hebbłowski. Za przykładem Hegla nie zadowalał on się tem, że coś istniało, lecz spoczywał dopiero wtedy, gdy udowodnił, że musiało istnieć, że było koniecznem. Najciekawszą pod tym względem jest jego jędrna i dowcipna rozprawka: »Przecinek we fraku«, w której zwracając się przeciw realistycznej szkole Stiftera udowadnia konieczność tego genre'u, jego rolę w estetyce, a wkońcu pokazuje, jak ten genre przy pomocy »talentów diminutywnych« musi być doprowadzony do absurdu, przez co następuje »naturalne bankructwo (Selbstaufhebung) kierunku« i całe koło jest znowu zamknięte. Wiemy, że w podobny sposób jak Hebbel »diminutywnym talentom«, Marks przepowiada upadek kapitalistom.



jest, że musi istnieć przeciwko każdej chorobie jakieś skuteczne lekarstwo, bo według zasadniczych praw natury musiało się zapobiedz przypadkowym przeszkodom w rozwoju.« (»Pałuba« str. 486 »Na każdą wklęsłość w naturze przypada jakaś wypukłość«). Naturalnie można tego rodzaju pomysły u Hebbła położyć częściowo na karb wpływów filozofii schellingowskiej; ale po bliższem zbadaniu piśmieniczego charakteru Hebbła musi się przecież odnieść i te objawy do wspólnego źródła psychologicznego. Przytem nie potrzebuję chyba dodawać, że na żadne z powyżej przytoczonych twierdzeń Hebbła się nie godzę, chociaż prawdopodobnie w Polsce znalazłyby one wielu zwolenników. Naocznego »dowodu przeciw« przeprowadzić tu naturalnie nie można i tylko w jednym wypadku blamaż tej metody zaokrągleń był jaskrawym. Oto Zacharyaszowi Daasemu, matematycznemu pseudo-geniuszowi, który w pamięci wykonywał szybko działania rachunkowe kilkucyfrowymi liczbami, przepowiedział Hebbel w jednym ze swych sonetów przyszłość Keplera, bo taki tylko mógł być cel

natury przy stwarzaniu takiej hipertrofii; tymczasem doświadczenie pokazało, że biedaczysko Zacharyasz był tylko okazem psychopatologicznym i nie posiadał najmniejszych zdolności do matematyki spekulacyjnej.

Lecz ów symetryzm Hebbła, wątpliwą mający wartość pod względem obiektywnym, odnosi tryumfy w innej dziedzinie, dziedzinie poezyi, w której duch nasz ulegając potrzebie wypoczęcia, posuwania się po linii mniejszego oporu, poddaje się chętnie asocyacyom tego rodzaju jak hebbłowskie, jeżeli tylko jest pewnym ich szczerości i ważności, jeżeli może jeszcze współczuć tym pomysłom i za każdym razem odczuwać jakby tajemniczy dreszcz zwycięstwa. A cudownym, przeobfitym jest świat hebbłowskich kół i pierścieni. Zwłaszcza w jego liryce. Liryka hebbłowska może nie ma w dziale uczuć subiektywnych takiej bezpośredniości jak liryka Goethego, nie posiada tej miękkości i tej mocy ożywiania na nowo nawet banalnych dróg uczucia; zato jest o wiele silniej poan-



towaną, niema w niej ani jednego utworu zamazanego lub nieinteresującego. Każdy utwór liryki Hebbła jest kryształem pantragicznym. Weźmy zaraz pierwszy, słynną »Pieśń nocy«, pod którą Schumann podłożył muzykę: ochrona żywiołu indywidualnego przed tajemniczym żywiołem ogólnym. Drugi: »Burzliwy wieczór« miłość (życie) na tle śmierci, kontrast, do którego Hebbel bardzo chętnie wraca (por. np. epigramy »Jaskółka i mucha« i »Podczas pogrzebu księcia von Augustenburg«). »Ostatnia szklanka«: po kunsztownem stopniowaniu stworzenie łańcucha pantragicznego przez propozycję bardzo wyrafinowaną i sztuczną, przedstawiającą się na pierwszy rzut oka dziwacznie, lecz przez to właśnie arcyhebbłowską. Bo u Hebbła myśl i czyn ludzki zaokrąglają fragmenty przyrody, a naodwrot natura uzupełnia myśl. Najulubieńsze postacie stosunków pantragicznych w jego liryce i w jego stylu wogóle: sztuczne propozycje zaokrągleń (»Róże« — dla poparcia przytaczam jako przykłady wiersze nie najpiękniejsze lecz te, w których pewien sposób najwidoczniej się objawia); próby

(»Próba miłości«, Golo w I akcie »Genowefy«: wymuszanie znaku u Boga); wykończenie (»Obowiązek«); ofiara; wynagrodzenie; najczęstszy typ: równoczesna rekompensata lub zapłata w celu uzyskania równowagi (»Mojej żonie do albumu«, »Do artysty«); niespodziana wzajemność; przemiana materyałów, faktów, stanów, uczuć itp. jakby na podstawie prawa zachowania energii (np. »Róg i flet« »Do płaczącego dziecka« »Blask morza« — w dziale psychicznym: »Do nieznałomej« »Objawienie«); symboliczna wskazówka, nauka, lub interpretacja (prześliczny utwór »Dziewczyna w walce z sobą samą«¹⁾; zabezpieczanie; ślub («Niech żyją Polacy»); poznanie swej roli w ogólnym planie itp. Naturalnie wszystkie te formy są używane i przez innych poetów, bo tkwią w przyrodzonych niejako kategoriach estetycznych duszy ludzkiej, idzie tylko o ich częstotliwość

¹⁾ Zwracam uwagę zwłaszcza na zwrot:

Diese wunderbaren Formen,
Die des Leibes Bau ihr schmücken,
Werden die verwandten Normen
Auch in ihre Seele drücken.



u Hebbła i wynikającą stąd dla badacza potrzebę, by przyjął tutaj podziemne działanie jakiejś bezimiennej formułki krystalograficznej, określającej hebbłowski intelekt, — by zapatrywał się na przytoczone tu przykładowo »typy« i »sposoby« jako na gałęzie sieci unerwienia tkwiącej w organizmie dzieł tego poety.

Chwyta więc Hebbel, odgaduje lub zmyśla — koła, kółka a z kółek łańcuchy. Dzięki temu przyroda żyje u niego życiem jakby tajnych porozumień, życiem misteryów; nie jest to nastrojowe antropomorfizowanie przyrody, do którego przyzwyczaiły nas opisy przyrody w naszych powieściach, ani sentymentalny panteizm, lecz myślowe i co prawda nieplastyczne ukazywanie jej od strony, że tak powiem, zakulisowej. Taki np. »Proteus« (apoteoza poezyi) albo »Ofiara wiosny« — interpretacja rzeczywistego spostrzeżenia. Najwyraźniej występuje motyw łańcucha w utworze epigramatycznym »Zamknięte koło«:

Jeszcze dłużej nie mogła jagoda wina zatrzymać,
Sama pękała już, gdy wyciskano z niej sok;
Nie uwięziła i beczka płomienistego napoju,

Bo wybuchnąłby sam z nieotworzonej wczas;
 Temmniej zdoła poeta, wypiwszy, wstrzymać go w sobie,
 Ono uwalnia się znów, jako bakchiczna pieśń:
 Niech się nią słuchacz upaja i póty się nie otrzeźwi,
 Aż winny zasadzi grad, aby wypełnił się krag.

Powiedzieliśmy: najwyraźniej, bo subtel-
 niej może uwydatnia się ten motyw w utworze
 »Pod drzewem«;

Pod drzewem w blaskach słonecznych
 Rumiane dziecko leży,
 Śpi póty, aż mu na ucztę
 Opadnie owoc świeży.

Tuż ponad główką jego
 Konar owisa i czeka,
 Podaje mu swe przysmaki,
 Lecz buzia jest za daleka.

Więc z gór się zerwał zelirek
 I ciche zaczął pieszczoty,
 Potrząsł gałęzią i strącił
 Ovoc soczysty, złoty.

Gdy dar się z trawy uśmiecha,
 Trzeba by zbudził się mały,
 Więc lekko kłuje go w rączkę
 Małeńki komar zuchwały.



Nic to innego jak figiel, ale symbolizuje on po hebbłowsku celowość natury. Pokrewną treść ale inny już motyw (zawczasu przygotowana ochronna samopoprawka) znajdujemy w jednej z najpiękniejszych ballad hebbłowskich: »Dziecię przy studni«. Dziecko wykrađło się śpiącej niańce, biegnie do studni, bo wabią je kwiaty, które tam rosną. Zerwało kwiaty i zagłąda do studni. W dole widzi swoje odbicie, lecz myśli, że to jakieś drugie dziecko. Witają się wzajemnie gestami, kiwają na siebie. »Chodź tu! chodź tu« — a cień ze studni paluszkciem powtarza znak: »Zejdź tu! zejdz tu!« I dziecko już się przechyla — wtem z ręki wypadają mu kwiaty do studni i mącą obraz na zwierciadle wody. Znikła słodka wabiąca postać i dziecko ucieka tknięte przecuciem.

Ratunek przez kwiaty. Jakby wdzięczność natury za naiwne uczczenie jej piękności. Ta groźna samopoprawka, która w tragediach grzmiała zniszczeniem (dla przypomnienia jeden ton: »Weltend' ist da, nachdem du dies gedacht!« Golo.) staje się tu igraszką. Wszystko: studnia, kwiaty, dziecko, cień — jakby mówiło:

jesteśmy tu między sobą. W porównaniu z »Ofiarą wiosny« owo »von selbst« występuje tu jeszcze dobitniej bo ciszej, jakby przez sen — i ten niezrównany nastrój zacisza, w którym się spełnia cud, jakby mechanicznie, bez żadnego wysiłku, jest tylko jednym z przykładów na obfitość tonacyi i modulacyi, w które się wcielała ta zresztą tak prosta filozofia hebbłowska. Np. groteskową modulację motywu »pierścienia« mamy w najdziwniejszej noweli Hebbła: »Krowa«, w której wypadki zahaczają się z maszynową, niemal już komicznie działającą precyzją.

Jak już powiedzieliśmy, gdzie Hebbłowi nie wystarczała obserwacya — przyroda tak rzadko ustawia się w figurę kołową — tam nadrabiał propozycją lub zmyśleniem. »Ofiara wiosny« jest niewątpliwie przekręceniem zaobserwowanego zjawiska. Z tych zmyśleń powstają legendy. Badacze legendy mogliby w kuźni hebbłowskiej studyować jej genezę. »Moloch« jest psychologią powstania legendy. Przykład z lyryki: motyw »prestabilizacyi« przerobiony jest na legendę w utworze »Niemy i głuchy«, Tuła



się po świecie niemy, któremu Bóg powierzył jedno słowo. On go sam nie rozumie, a powiedzieć je może, tylko jednemu człowiekowi którego jeszcze nigdy nie widział. Tuła się też po świecie głuchy, który dopiero na to słowo czeka. Gdy się spotkają, przemówi niemy, usłyszy głuchy i odcyfruje święte słowo a wtedy świat będzie u celu.

Czem silniej i wspanialej przychodziła do głosu indywidualność hebbłowska, tem więcej usuwał mu się z pod stóp grunt doświadczenia. Jego własne wewnętrzne bogactwo było tak wielkie, że wyczerpując je, rozwijając coraz to nowe warianty swego systemu, mógł się w nim zamknąć i nie przyjmować już dowozu niespodzianek. Trudno znaleźć poetę, któryby aż do końca konsekwentnie tak wytrwał w środku jednego widnokregu jak Hebbel. Jediną walką wewnętrzną, którą aż do końca przeprowadził, było zdobycie samego siebie, walka o ustawienie i zmontowanie swego systemu. Stosunek swojej poezyi do świata empirycznego określił w następujących słowach:

»Zanim prawdziwie poetycki duch zdoła coś stworzyć, musi się w nim odbyć podwójny proces. Pospolity materiał musi się zmienić w ideę (pomysł) a potem idea musi się znowu zgęścić w kształt.«

Czyli inaczej tzw. idealizacja doświadczenia. Tu wyjaśnia się pociąg Hebbła do surrogatów, jakoteż jego teoria dotycząca zużytkowania cudowności w poezji. Surrogaty. Mam na myśli najprzód te sztuczne (to słowo nie jest naganą!) i tak bardzo zajmujące tematy dramatyczne¹⁾, rozsypane hojną dłonią w hebbrowskim Dzienniku; po drugie jego znowu tak sztuczny, dyalog dramatyczny. Dość przeczytać jedną stronicę »Maryi Magdaleny« (np. wizytę sekretarza u Klary) albo monstrialne monologi w »Julii«, by się dziwić podziwiając: tak przecież nie mówią ludzie nawet w książkach. Zewnętrzny realizm traktuje Hebbel jakby z pogardą, jakby chciał, żeby dzieło było w każdym calu własnością poety a nie życia,

¹⁾ Prof. Werner w swem pomnikowym wydaniu dzieł Hebbła zebrał te tematy w osobny tom. Jest to kopalnia, która wystarczy dla kilku dramaturgów.



by nie miało nic bezpośrednio z empiryi. Ludzie »Gigesa« są ulepiani nie z gliny lecz z mgły różowej. W drugiej połowie swej twórczości rzucił się Hebbel całkiem w tematy odległe, egzotyczne; wkońcu wprowadził cudowność i mit, aby spotęgować transcendentalne znaczenie swej poezyi:

»Cudowność jest cudowną tj. pozbawioną związku tylko ze względu na te szeregi zjawisk, które się właśnie odwijają i świat nasz tworzą, lecz nie ze względu na Ideę, która jako niewyczerpalna rodzi-cielka nieskończonej liczby możliwych światów jest fundamentem nietylko tego świata; owszem, cudowność musi się z tą Ideą o wiele lepiej zgadzać i o wiele głębiej ją objawiać niż tzw. naturalność.«

Nie można się subtelniej i filozoficzniej uchylić od właściwego przedmiotu poezyi, którym jest ludzka rzeczywistość, jedynie nam dostępna ze wszystkich emanacyi Idei, jedynie naprawdę cudowna i straszna, bo inne są jej cieniem, karykaturą. Ale w dziedzinie tych olbrzymich karykatur udaje się Hebbłowi takie dzieło jak wielka trylogia »Nibelungów«, najwyższy szczyt jego twórczości w drugiej epoce;

udaje się dzięki temu właśnie, że przez zetknięcie z cudownością cudowniej i wyolbrzymia się nasze ujęcie rzeczywistości istotnej. Wszystkie stosunki ludzkie stroją się tu niejako w aureole, występują w barwach uroczystych, obchodzą święto własnej świętości. Głębokim — w stosunku do innych hebbrowskich — ten dramat nie jest i być nie mógł, Hebbel sam zasługę swą ograniczył do roli tłumacza starej germańskiej epopei, a przetłumaczył ją powtarzając swą znaną metodę likwidacji światopoglądów. Zato »Nibelungi« są najwyższym wykwi-tem tego, cobym nazwał atletyką poetycką, pokazywaniem siły dla siły. Psychiczne zajścia splatają się tu z sobą tak gwałtownie żywiołowo jak nagie, wyprężone śmiertelnym wysiłkiem muskuły gladyatorów. Jeżeli kiedykolwiek słusznem było nazywać Hebbła Michałem Aniołem dramatu, to miano należy się mu za »Nibelungów«. Hagen prowokujący los i idący wraz z towarzyszami wesoło w otwartą jego paszczę jest jakby metempsychozą poety za życia, dokonaną w świecie wyobraźni; Hebbel sam miał w swym charakterze coś z Hagenem.



Gdyby Nietzsche dla orzeźwienia się po dramatach Wagnera sięgnął do »Nibelungów« Hebbła, byłby może przy nich zaspokoił swą tęsknotę do dobrego towarzystwa. Nibelungi to arystokraci; giną, aby ustąpić miejsca chrześcijańskiej dekadencji. Najprzód wali się Zygryd, bo jest za przeźroczysty, — takich świat znieść nie może. Nienawiść Hagen do Zygryda, to walka talentu przeciw geniuszowi. Hagen mówi otwarcie: nie wolno być za wielkim! Kto nim jest, ten daje mi prawo podstępny! Potem jednak udowadnia Hagen, że jest prawowitym spadkobiercą Zygryda, i sposobem, w jaki ginie — a ginie nie sobą jednym tylko, lecz i swoimi towarzyszami — płaci z lichwą za podstępnie przelaną krew. »Chytróść Idei« rozdzieliła świat starych bogów i zniszczyła go jego własnymi środkami; a teraz żyjcie wy karły i budujcie wasze kościoły na grobach olbrzymów! Gdzież się podziała pokorna samopoprawka »Gigesy«?

Ten chłop ditmarzyjski, który to napisał, był arystokratą. Jego przodkowie tworzyli niegdyś niezależną chłopską republikę. Z Wesselburen

pochodził ród Wogdemanów, którzy w XV w. pod wodzą Rolvesa Karstena niepokoiili hanzeatyckie miasto Hamburg i palili mu w porcie okręty; w r. 1510 miało 400 chłopów ditmarzyjskich pobić pod Hemmingstedtem 30000 Duńczyków i Holsztyniaków. Jakby się te precedensa podobały Nietzschemu! Ileby mógł o tem mówić Miciński! Ale ci chłopci hartowali się w codziennej walce z naturą, odpierali wciąż złe morze Północne, zagrażające ich siedzibom; trzeba czytać hold oddany przez Hebbła ich fizycznej i moralnej sile w balladzie »Chłop ditmarzyjski«. W tem był on ich spadkobiercą. Despota względem swych najbliższych, tyran względem przyjaciół, — trzymał ich krótko, jednemu nie pozwalał się żenić, drugiemu zakazywał zajmować się polityką, — dogmatyk w świecie myśli, — kochał wielkie, odłogiem leżące, niepopularne zadania, lubił podkładać swe ramię pod ciężary, w sztuce cenił nade wszystko sumiennność i powagę. Był w nim żywiołowy pociąg do legalności, do zrównoważenia swych sił, nawet z ryzykiem filisterstwa. Przykład Goethego zaciężył nad drugą połową



jego życia, dążenie, by wydobyć z siebie pierwiastek klasyczny. Stąd zawsze coś stłumionego, ponurego w jego istocie. Poprzez jego dramaty, wbrew ich pozornie ostatecznym tendencyom, nurtuje wciąż prąd niepokoju, buntu, rewolucyi. W każdym z nich czai się jakby skrepowane świętokradztwo, jakby groźna pokora — tak różna od serwilistycznej pokory Grillparzera. Weźmy jego stosunek do kobiety w dramatach. Za Mariannę i za Rodopę dano Hebbłowi tytuł »der moderne Frauenlob«, przebacząc mu Judytę. A przecież właściwie w każdym dramacie jego wraca z jakimś widmowym uporem typowa sytuacja Judyty: zamach na to, co się uważa za święte i szanowne. Hołofernes, Golo, majster Antoni, Herod, księżę Ernest, Kandaules, Hagen wreszcie — oto imiona brutalnych gwałcicieli, którzy pod różnymi pozorami tworzą ukryty balans do hołdów oddawanych temu co legalne i uznane.

Tak przychodzimy do kryzys naszego zagadnienia. Dzieła Hebbła od tej strony widziane są być może mimowolnym palimpsestem, który nam pozwoli wyszukać jego zasa-

dniczy gest psychiczny. Zagadka brzmi: Pierścień Gigesa złożony w ofierze u stóp Molocha. Ale kto ułał ze spiżu i ustanowił Molocha? Kto uwieńczył konieczność i wybrał dla niej najświetniejsze ofiary? On sam, Hebbel. Ta demoniczna rozkosz w wynajdywaniu sił zaprzecznych, krwawienie własnych oczu wizją rozsianych wszędzie zapor — były oznaką wewnętrznych kruszeń i przetapiań. Świętokradztwa Hebbela są podwójne: na sobie samym i na swoim bogu. Projekcją tych instynktów były jego dramaty. Taką walkę duchową wybrać na treść swego »ja« to znaczy powiedzieć do Molocha: »Wśród tylu światopoglądów, które mieć mogę, wybrałem ciebie, którego mogłem zataić. Wybrałem, to znaczy odkryłem, wymyśliłem ciebie, podzieliłem się z tobą moją władzą, podzieliłem siebie samego na gniołącego i gniecionego, na rozkaz i posłuszeństwo«. Taką była zemsta jego dumy na cierpieniach, które mu los wyznaczył w młodości. Filozofia Hegla dostarczyła mu środków i każda myśl w nim już przed urodzeniem otrzymywała stempel tej walki.



Po miodowych miesiącach wiary w potęgę ludzkiego ducha w epoce wielkiej rewolucyi, po idealizmie szyllerowskim przyszły chwile rozczarowania i reakcyi. Trzeba sobie tylko uprzytomnić, co znaczyło »żyć według natury« dla Russa, a co dla Hebbła; pierwsze ma się tak do drugiego jak nadzieja zwycięstwa do odwrotu w porządku. Było najprzód zdumienie, że jest coś, co wzlot ubezwładnia, wrogi element, tkwiący w świecie głębiej niż myślano. Pokrwawiwszy sobie ciało zrywaniem tych kajdan, niewolnik zadumał się nad niemi głęboko; nagle odkrył, że one są czemś potrzebnem, są koniecznością i miał wizję, że to są girlandy róż. U Hebbła znajdujemy najsilniejszy w literaturze wyraz tego potwierdzenia, tej sankcyi przeciwieństw ludzkiego ideału i rzućenia się w nie na oślep — może, by wydrzeć ich sekret? Coś z wallenrodyzmu jest w tym sojuszu. Konieczność u Hebbła występuje zresztą nie tylko jako granica lecz i jako materiał. Porównując się z Goethem, mówił dumnie, że Goethe jest tylko ogrodem, że daje »piękność przed dysonansem« gdy on, Hebbel,

tworzy piękność, która zawiera w sobie już i dysonanse. Po Goethem i Schillerze, po ucieczce w obłoki, jaką był romantyzm, Hebbel był żelaznym mostem rzuconym ponad przepaść do naszych czasów, które go niedawno dopiero »odkryły«.

Gdybym był rzeźbiarzem i gdyby mnie wezwano, abym w plastycznym kształcie zamknął to co wiem o Hebbelu, zaczerpnąłbym do mego posągu motto z V aktu »Judyty« z ustępu, w którym Judyta zapytuje Holofernesa:

— A jeżeli niebo rzuci na cię piorun, aby cię zmiażdżyć?

a Holofernes odpowiada:

— Wtedy wypręzę ramię, jakbym sam niebu rozkazywał, a śmiertelna błyskawica otoczy mnie ponurym majestatem!

Wydzieranie gromów konieczności to — gest, z którym wieki przetrwa ten granitowy ten spokojny i zuchwały, ten mój drogi poeta.

KONIEC.

SPIS RZECZY.

Życiorys	1
»Judyta«	18
Perspektywiczność dramatu hebbrowskiego pokazana na »Judycie«	23
Pantragizm	40
Samopoprawka	56
»Genowefa«	69
»Marya Magdalena«	78
Tendencyjność w »Maryi Magdalenie«	90
Ludwig przeciw Hebbrowi	97
»Herod i Mariamna«	118
Apoteoza Molocha	127
»Agnieszka Bernauer«	135
»Pierścień Gigesa«	144
Kwietystyczny wydzźwięk hebbrowskiego światopoglądu	155
Statyka i dynamika	171
Wewnętrzny świat Hebbła	191

OMYŁKI DRUKU.

Str. 127 w tytule zamiast: Apoteoza »Molocha« ma być:
Apoteoza Molocha.

nr inw.: BG - 513209



BG W 513209



Nie wypożycza się
poza bibliotekę