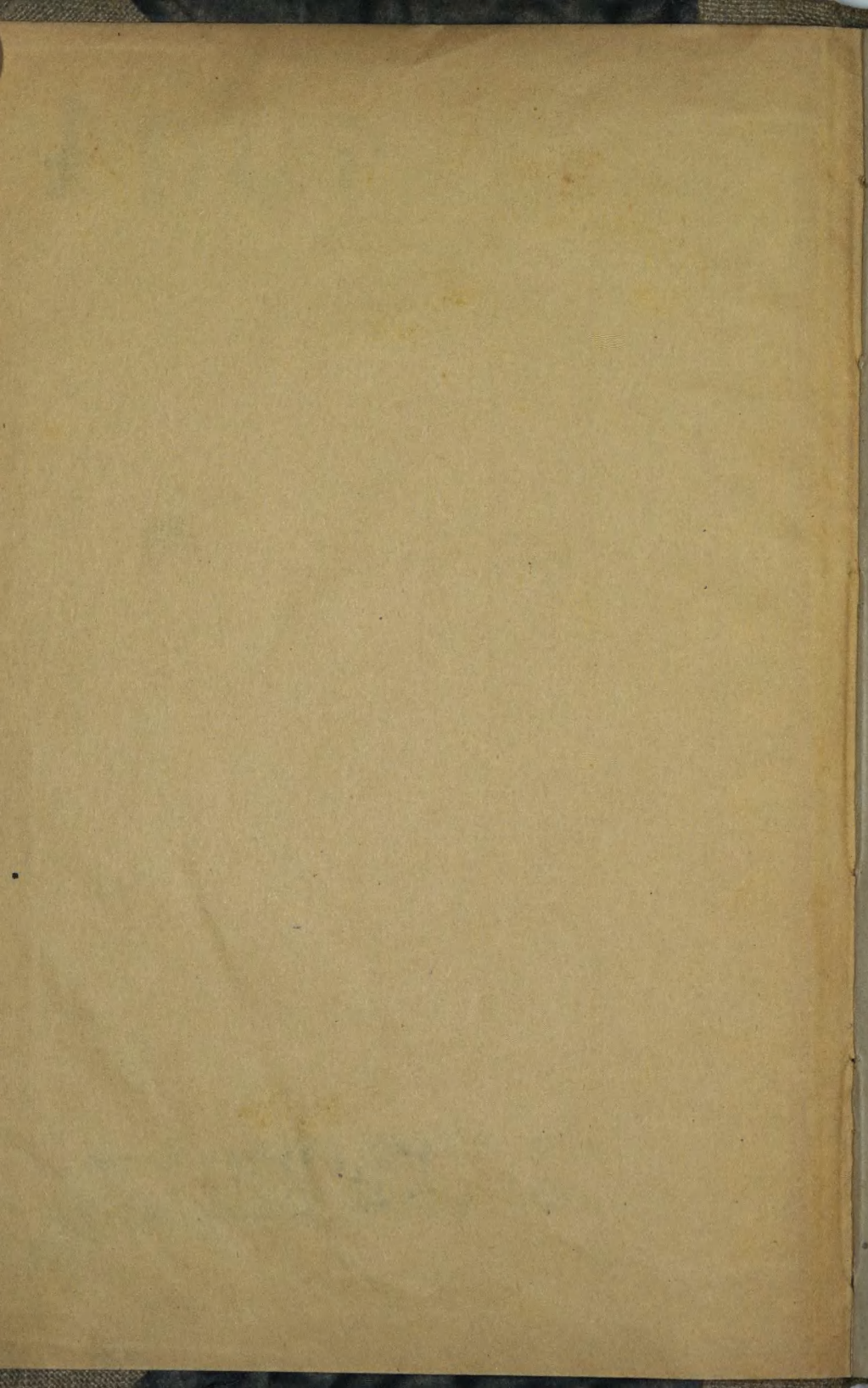






7004

SZANUJCIĘ KSIĄŻKI



X

JULJAN KLACZKO

(1825—1906)

DANTE ALIGHIERI

- I. EPOKA DANTEGO ○ ○ ○ ○
II. ZNACZENIE BOSKIEJ KOMEDJI

BIBLIOTEKA PUBLICZNA
im. JANA ZAMOYSKIEGO
w Zamościu.



Z A M O Ś Ć

ZYGMUNT POMARAŃSKI I SPÓŁKA

Księgozbiór BP



10080869

Zamość ul. Pereca 14
Biblioteka Publiczna



R/h

7004

92:850R

Klawz

Dan

821.133.1(081):828-052

o o W SIERPNIU 1921 R. o o
WYKONANO W TŁOCZNI „WSPÓŁCZESNEJ”
W WARSZAWIE, SZPITALNA 10 o o o o

320/P

I.

Epoka Dantego.

Rok 1300 był rokiem odpustnym dla całego chrześcijaństwa. Papież Bonifacy VIII ogłosił wówczas pierwszy wielki jubileusz w Rzymie i całe chrześcijaństwo usłuchało wezwania. Zupełne odpuszczenie grzechów zapowiedziane było każdemu pobożnemu pielgrzymowi, który po spowiedzi i ze szczerą skruchą zwiedzać będzie przez dni trzydzieści kościoły św. Piotra i św. Pawła. W przeciągu całego roku był nieustanny ze wszystkich krańców ziemi przyływ i odpływ pobożnych pielgrzymów w stolicy apostolskiej, a liczba ich wynosiła do 200,000. Ani domy, ani kościoły nie wystarczały dla schronienia przybyszów: wielka ich część zaległa ulice i publiczne place i szukała mieszkania pod namiotami świeżo i naprędce rozłożonemi, lub pod tym namiotem, który Bóg od wieków nad ludźmi rozłożył — pod niebem, pięknem niebem rzymskiem. Uroczystość i wspańiałość tego święta, według świadectwa naocznego widza, była nad wszelkie opisy. W tym zgiełku tylu narodów (turba gentium), tyle języków, w tej stolicy tak przepełnionej ludnością, że nieraz żywności zabrakło

i głód w groźnej stawał postaci: nie było sporu, nie słyszano o żadnej kłótni — pokój Boży rozlany był na wszystkich. Wszystkie świątynie Pańskie były pełne śpiewów i kadzideł. A najwyższy wieszcz chrześcijański, gdy, wybiegłszy myślą za świata krawędzie, stanął w duchu przed Matki Boskiej obliczem: porównywał swoje uczucie nadludzkiego podziwu i nadziemskiego uwielbienia w owej chwili, z uczuciem, które w pielgrzymie, z dalekich stron przybyłym, „w przychodniu może z Kroacji“ obudzała twarz Chrystusa Pana na chustce świętej Weroniki, którą właśnie przez ciąg jubileuszu w Rzymie pokazywano pobożnym¹⁾!

W tłumie tych pielgrzymów było dwóch ludzi, którzy mieli uświetnić wspólną swą ojczyznę, Florencję, najwyższą chwałą poezji i historii: Dante Alighieri i Giovanni Villani. Przyczyny, przemawiające za po-
bytem wieszca Boskiej Komedji podczas jubileuszu w Rzymie, poznamy później; Villani świadczy to sam o sobie i jego właśnie słowa służyły tu w części do opisu owego roku. Później też poznamy, jaki zaród w wielkim jubileuszu leżał dla Boskiej Komedji; poznamy, że owa wspaniała uroczystość całego chrześcijaństwa objawiła florenckiemu wieszczowi prawdziwą formę do nieśmiertelnego jego dzieła. O bezpośrednim

¹⁾ Quale è colui, che forse di Croazia

Vene a veder la Veronica nostra,

Che per l'antica fama non si sazia,

Ma dice nel pensier, fin che si mostra,

Signor mio Giesù Christo Dio verace,

Or fu si fatta la sembianza vostra?

Tale era io...

Paradiso. XXXI, 103.

cfr. Villani Stor. Florenz. apud Muratori ad ann. 1300. Biblioth. Max. Patrum XXV, 936: De Jubilaeo—Raynald. Ann. Eccles. s. a.

zaś wpłynie jubileuszu na powstanie sławnej historii florenckiej świadczy znowu sam Villani:

„Znajdując się, powiada on¹⁾, podczas tej błogiej pielgrzymki w świętej stolicy, widząc wielkie i starożytne pamiątki, które w sobie zamyka i czytając wielkich jej dziejopisarzy, pożyczyłem od nich formy i stylu, aczkolwiek niegodny ich uczeń. Widząc wszakże, że Florencja, ojczyzna moja i córka Rzymu, jest w ciągłym wzroście, gdy tymczasem *Rzym ma się ku upadkowi*, umyśliłem zebrać wszystko to, co się tyczy dziejów i początków mego miasta i o ile będzie w moich siłach, dać obraz przeszłych, obecnych i przyszłych wypadków“.

Jedno słowo uderza i zadziwia w tym ustępie Villaniego, tak pełnym prostoty i trzeźwości, słowo: *upadek Rzymu*. Zdawałoby się, że jeśli kiedy, to wtenczas ten krzyk złowieszczy nie powinien się być wyrwać z ludzkiej piersi, że najmniej w owej chwili, gdy stolica chrześcijaństwa tak wielkim i niebyłym otoczyła się blaskiem, nie powinna była powstać myśl o jej upadku.

Gdy po długim tułactwie arka przymierza znalazła wreszcie stałe schronienie i godne siebie miejsce spoczynku; gdy ów król mędzrec skończył budowę tego świetnego gmachu, który miał być podziwem dla całego świata, a świątynią dla jedyne go Boga, w jakież on słowa uświęcił swoje dzieło, o jakież dlań łaski błagał Najwyższego, jakież to sobie ideał marzył w duchu dla Pańskiego przybytku?

„Gdyby też — błagał Salomon²⁾ — zgrzeszyli prze-

¹⁾ Villani, ubi supra.

²⁾ Regum III, Cap. 8, r. 41—3. 46—9.

ciwko Tobie, bo niema człowieka, któryby nie zgrzeszył, a upamiętałiby się w sercu swoim, a przepraszałyby Cię, mówiąc: zgrzeszyliśmy i źleśmy uczynili, nie-pobożnieśmy się sprawowali; a tak nawróciliby się do Ciebie z całego serca swego i z całej duszy swej, a modliliby się, obróciwszy się ku miastu, któreś obrał, i ku domowi, którym zbudował imieniowi Twemu... wysłuchajże tedy z nieba, z miejsca mieszkania Twego, modlitwę ich i prośbę ich, a wykonaj sąd ich. Nadto i cudzoziemiec, który nie jest z ludu Twego izraelskiego, przyjdzie i z ziemi dalekiej dla imienia Twego, a będzie się modlił w tym domu... Ty wysłuchaj z Nieba, z miejsca mieszkania Twego, a uczyni wszystko, o co zawoła do Ciebie on cudzoziemiec“...

Nie w starym zakonie, ale w nowym, nie w Izraelu, ale w chrześcijaństwie, nie w Jerozolimie, ale w Rzymie, nie w 1004 przed Chrystusem, ale w 1300 roku po narodzeniu Zbawiciela miały się ziścić prorocze błagania owego izraelskiego króla. Bo kogoż, co przytoczone słowa Salomona porówna z opisem pierwszego chrześcijańskiego jubileuszu, nie uderzy ta myśl, że owe słowo stało się teraz ciałem; owa prośba teraz spełnieniem; że się teraz powtórzyła, ale w daleko szerszem kole, w nieskończonem kole całego chrześcijaństwa, ta wielka uroczystość, do której syn Dawidów wezwał cały lud Izraela, w myśli, w duchu i w hymnie, w tej mądrości, jak mówi Dante¹⁾, „w której tyle widzieć nie było danem drugiemu“, wszystkie świata ludy? I w onej to właśnie chwili, gdy Rzym stał się prawdziwym i widomym miastem chrześcijaństwa, gdy codzien doń 200,000

¹⁾ A veder tanto non surse'l secondo.

Parad X, 114.

ludzi z różnych stron świata przybywało, by tu szukać najwyższego szczęścia, co nas czeka na ziemi, a już nadziemskiego szczęścia jest przecuciem; by tu szukać oczyszczenia serca i ducha: i w onej to chwili mógł ktoś wróżyć, mógł pomyśleć o tego Rzymu upadku! I przy tej to Wieczerzy Pańskiej wszystkich wiernych mogła tajemnicza ręka historyka napisać straszne: *Mene teke!*...

Za starożytnych jak za średniowiecznych czasów, za pogaństwa jak za chrześcijaństwa, za Scypiona jak za Wirgilego, za Karola Wielkiego jak i za Dantego, tajemnicza Roma miała dwa znaczenia: znaczyła miasto i świat, *urbs et orbis*. Bo w wiekach średnich nie tylko papież był rzymski, rzymskim był i cesarz; rzymskiem było nie tylko chrześcijaństwo, rzymskiem było i imperjum. Rzymem był cały czas: i upadek to oraz koniec średniowiecznego czasu rozumiał Villani pod upadkiem Rzymu.

Rok 1300 jest ostatnim rokiem prawdziwych średnich wieków. W XIII stuleciu skończoną została ta wielka gocka budowa, a odtąd następuje epoka jej rozkładu i rozpadu. Odtąd wszystko się przekształca i przetwarza: nowe prace, nowe myśli i nowe cele powstają dla ludzkości; nowe formy objawiają się w dziedzinie polityki, społeczeństwa, wiedzy i sztuki, aż narreszcie w XVI wieku wszystko się stanie... nie we wszystkim lepszym, ale we wszystkim innym.

Na samym końcu XIII i na samym początku XIV wieku okazują się głównejsze objawy tego wielkiego przesilenia i każdy ważniejszy wypadek zdaje się być ostatniem wydzwięczeniem jednej po drugiej myśli, które konającą teraz epokę niegdyś ożywiały. Budowa napozór stoi jeszcze cała i sztucznie się utrzyma przez

dwa wieki; ale prąd nowych czasów już teraz zaczyna nurtować jej podstawę i jeden jej węgielny kamień po drugim wyrывa.

Była sprawa, była *potrzeba*, jak pięknie się wyrażali niegdyś nasi przodkowie, która wyobrażała najwyższe zadanie, najświetniejsze dzieło wieków średnich — wojny krzyżowe. Dotąd jeszcze czas ów i czyn ów mają w naszej pamięci to samo znaczenie, są ściśle z sobą związane w naszej wyobraźni. I nie inaczej je uważał poetyczny duch dawnych pokoleń. Około wojen krzyżowych skupiała fantazja ludowa wszystkie wielkie dzieła i wszystkie wielkie figury minionych czasów i krzyżowcami w poezji średniowiecznej byli nie tylko Godfryd i Tankred, ale Karol Wielki i Roland, Alexander i rycerze Arthusa. Walka o grób święty była Iliadą chrześcijaństwa, a pielgrzymka do Jerozolimy „królewską drogą” żywota. Lecz jakaż różnica już była między pierwszą wojną a drugą; jak różni już byli ci, których św. Bernard sztucznie elektryzował, od tych prostaczków w duchu, którzy, idąc za biednym Piotrem, przy każdym zamku i przy każdej mieścinie pytali do brodusznie: czy to Jerozalem? I jaki też inny skutek był tej wyprawy od tamtej! Odtąd ruch ten cały coraz bardziej tracił na zapale, natchnieniu i powadze; polityka xiążąt zastąpiła czysty popęd ludów, awanturniczość błędnych rycerzy, cudotworną prostotę męczenników. Nie o groby, lecz o państwo już chodziło; nie korony niebieskiej, ale ziemskiej szukano i Wschód brał górę nad Zachodem, krzyż ustępował przed znakiem xiężyca. Wreszcie w roku 1291, dziesięć lat przed owym jubileuszem, zdobycie Akry położyło koniec panowaniu chrześcijan w ziemi świętej. Próżne były wołania papieżów, nadaremne obietnice królów.

„nikt nie poszedł odzyskać Akry“: „nikt się nie uniósł myślą do Nazaretu, gdzie niegdyś archanioł swe skrzydła roztoczył“, powiada z goryczą Dante¹⁾, a wzięcie drugiej stolicy wielkiego państwa rzymskiego przez barbarzyńskie hordy miało zakończyć wieki średnie, jak wzięcie pierwszej je zaczęło.

Był zakon, który w sobie łączył dwie naczelne myśli owej epoki: myśl wiary i męstwa — zakon Templariuszów. Cnoty tu chrześcijańskie wiązały się z dzielnością dawnych bohaterów; dwa najważniejsze poświęcenia: duchowe i cielesne, zakonnika i rycerza, spotkały się tu w jednej osobie: dwa najwyższe wyrazy chrześcijaństwa i rycerstwa w jednym się tu ślubiły dźwięku. Broń i modlitwę, pochodnię wiary i miecz zwycięscy w jednej tu dzierzono dłoni: ta sama ręka walczyła i chrzcila, dobywała szabli i liczyła różaniec. Lecz już w XIII wieku zakon ten był podkopany: potęga i bogactwo, przepych i okazałość były jego wewnętrznymi wrogami. Dziwne, straszne o nim chodziły wieści. Powiadano, że na tajnych schadzkach rycerze jego nieludzkim, krwawym się oddawali lubieżnościom, że tam plwali i deptali krzyż, który ich był godłem i czcili jakiś potworny, ze Wschodu przyniesiony posąg Bafumeta... Któż, co zna całą podstępność, z jaką proces Templariuszów był prowadzony, całą podłość ich sędziów, całą okrutność środków, przeciwko nim i na nich dla wymęczenia zeznań użytych, któż wówczas będzie śmiał zatwierdzić prawdę owych za-

¹⁾ E nessuno era stato a vincere Acri.

Inferno. XXVII. 89.

Non vanno i lor pensieri a Nazzarette,

La dove Gabbriello aperve l'ali.

Parad. IX. 137.

rzutów i podpisać wydany na nich wyrok? Lecz któż i temu zaprzeczyć zechce, że ten, bogato uposażony i po większej części z nieżonatych członków najświetniejszych rodzin złożony, związek rycerski, który swoje siedlisko miał w tych krajach południowej Francji, co wykwinnością i rozwiążnością oddawna słynęły, nie mógł choć w części upaść i uleść temu zepsuciu, które zawsze wyradza przepych i próżniactwo? To pewna, że zakon ten dla historyka zawsze tem pozostanie, czem go sam papież ogłosił w swojej bulli: zostanie *ordo valde suspectus*. To pewna, że nie sami zawzięci i interesowani nieprzyjaciele zakonu te skargi nań podnosili i że dawno, przed gromem królewskim, który w niego uderzył, zbierały się nad jego głową chmury ludowych podejrywań. To pewna i na co, nie wiem, czy dotąd należną zwrócono uwagę, że Dante, który tak surowo sądzi Filipa Pięknego i z taką ostrością wszystkie jego kresli zbrodnie, żadnego przycisku na prześladowanie Templarjuszów nie kładzie i w jedynem miejscu, w którym o tem wspomina, w tak krótkich i alegorycznych się wyraża słowach, jak gdyby unikał zgłębienia sprawy, na której dnie może leżało pewne wytłómaczenie dla nienawistnego monarchy¹⁾. Przeciwno temu zakonowi powstał wreszcie wróg zewnętrzny, tajemniczy, którego narzędziem tylko był ów „nowy Piłat“, przeklęty przez Dantego. Wrogiem tym

¹⁾ Veggio'l nuovo Pilato si crudele

Che ciò nol sazia, ma senza decreto

Porta nel tempio le cupide vele.

Purg. XX, 91.

Godnem zastanowienia jest też wyrażenie „ma senza decreto.“ Dante zdaje się tem nietyle prześladowanie Templarjuszów w ogóle potępiać, ile ich złupienie bez upoważniającego papieżkiego dekretu.

była instytucja nowych czasów, która pierwszy raz wówczas, acz w przypadkowej objawiła się formie: instytucja ekonomji państwa, nieznana wiekom średnim, a wypływająca z ustalającego się teraz monarchicznego porządku i politycznej centralizacji i która pod różnemi następnie nazwami fisku, podatku, budżetu, miała się stać główną sprężyną rządowej maszyny w następnych czasach. Ekonomia państwa zabiła w XIV wieku duchowne rycerstwo, jak później miała zabić i świeckie. Dnia jednego wyszedł cichy, tajemniczy rozkaz, który wtrącił do więzień wszystkich braci zakonu i zabrał wszystkie ich dobra. Rozpoczęło się śledztwo, sławne w dziejach z podłości i okrucieństwa sędziów, z nieubłaganości łupieżcy, z bezsilnych protestacyj i smutnej wreszcie kapitulacyi zwierzchnika kościoła. Dnia 13 marca 1314 roku używał lud paryski tak częstego mu widoku upadku wielkich: wielki mistrz Templariuszów, Jakób de Molay, umierał na stosie, wyzywając króla i papieża przed sąd Boży.

Dwie były naczelne moralne potęgi, które świat średniowieczny dźwigały, „dwa słońca“, jak mówi Dante, które ludzkości przyświecały: cesarz i papież. Walka tych dwóch potęg napędzała wprawdzie cały wiek XI, XII i XIII; szala się wciąż to z tej, to z tamtej przeważała strony: upokorzenia raz kościoła, a drugi raz państwa nawzajem po sobie następowały. Ale ta walka była znakiem życia, ten spór był wyrazem siły i w tem wzajemnem zaprzeczaniu się leżało jednak wzajemne uznawanie siebie i tam i tu była ta sama dążność do uniwersalności. Na końcu dopiero XIII w. ta walka ustaje, ale tylko z wycieńczenia, z niemocy, z obopólnej rezygnacyi. Bo jakżeż się i porysowały te dwa filary, na których gmach chrześcijański spoczy-

wał! Fryderyk II był ostatnim z prawdziwych cesarzów rzymskich, „ultima possanza“, jak powiada wieszcz z Boskiej Komedji¹⁾; a i ten rzymskim tylko był z imienia: wyznawcami koranu się otaczał, nie tał się ze swą dla chrześcijaństwa niechęcią, uchodził za pisarza osławionego dzieła: „*De tribus Impostoribus*“; i sam Dante, mimo uwielbienia, które jako Ghibellin miał dla niego, mimo tego znaczącego świadectwa, które w usta prześladowanego przezeń *Pier delle Vigne* o nim kładzie, że był godnym cześci²⁾, w piekielnem go jednak kole kacerzy zamieścił. Po świetnym domu Hohenstaufów nastąpił dom Habsburgów, który się już w XIII w. rzekł wszelkich uniwersalnych zamysłów rzymsko-niemieckich cesarzów, jak później w XIX w. miał się rzec i ich tytułu, i horyzont chrześcijaństwa dawnych imperatorów ścieśnił do granic rakuskich posiadłości³⁾. Na początku wreszcie XIV wieku, w 1307 r., dała ojczyzna Tella pierwszy przykład oderwania się od wielkiego uniwersalnego państwa i objawiła światu słabość tych cesarzów, którym się niegdyś nikt oprzeć nie mógł, nikt oprzeć nie śmiał, nikt—oprócz papieża. I ten papież jakżeż był inszym teraz, jakże oddmien-

¹⁾ Paradiso III, 120.

²⁾ Che fu d'onor sì degno.

Inf. XIII, 75.

³⁾ O pierwszym Habsburgu powiada Dante:

Colui, che più sied' alto, e fa sembianti

D' aver negletto ciò, che far dovea...

Ridolfo Imperator fu ..

Purg. VII, 91.

Podobnież się wyraża o następcy Rudolfa:

O Alberto Tedesco, ch'abbandoni

Costei, ch'è fatta indomita e selvaggia...

Purg. XVI, 97.

nym od owego Grzegorza, u stóp którego klęczał niegdyś w pokutnej koszuli najwyższy władca ziemi i który, acz prześladowany, wygnany, mógł i miał prawo wyrzec, konając, te słowa: *Dilexi iustitiam et odivi iniquitatem; propterea morior in exilio!*" Roku 1300, w czasie jubileuszu, przed chrześcijaństwem, zgromadzonem w odwiecznem mieście, występował jeszcze Bonifacy VIII *w insygniach cesarskich*; przed nim noszono miecz i berło na kuli świata, a herold wołał: „dwa tu są miecze; Piotrze, widzisz twego następcę; Chrystusie, patrz na Twego Namiestnika!“ Trzy lata później widział lud miasteczka Anagni starca, więzionego przez siepaczy, znieważonego świętokradzką ręką służalca Nogareta, pożeranego rozpaczą i szaleństwem... Ten starzec, ten „Job“, jak sam siebie nazywał, był to Bonifacy VIII! „I widziałem, powiada Dante ¹⁾, Chrystusa znieważonego w swoim Namiestniku i widziałem, jak Mu odnowili żółć i ocet i jak Go zabili łotry, co żyją!“

Było miasto, któremu już pogański wieszcz niegdyś wołał: *Tu regere imperio populos memento* i które w chrześcijaństwie stolicą było świata i które niegdyś było celem zwycięskich marzeń synów Galji i Germanji, jak teraz, w roku 1300, pokutnych wytęskiwań jubileuszowych pielgrzymów. To miasto chowało prochy pierwszych chrześcijańskich męczenników i było skałą, na której Zbawiciel oparł swój kościół. Od pierwszego apostoła panowali tu Namiestnicy Chrystusa w nie-

¹⁾ Veggio in Alagna estrar lo fiordaliso,

E nel vicario suo Christo esser catto.

Veggiolo un' altra volta esser deriso:

Veggio rinnovellar l' aceto e'l fele,

E tra' vivi ladroni essere anciso.

Inf. XX, 86.

przerwanym szeregu i wydawali z Watykanu ludom wyroki, królom rozkazy. Wśród wszystkich burz wieków średnich tron papieży dotąd wytrwał w Rzymie; napady barbarzyńców, jak wojska cesarzów niemieckich, zastawały dotąd zawsze Ojca niewzruszonego na chrześcijańskim krześle kurulskim. Epoka, o której mówimy, i tą niewstrząśniętą skałą wstrząsnąć miała. W rok po śmierci Bonifacego VIII, w 1308 r., przeniósł Klemens V apostolską stolicę do Avignonu i zaczęło się *babilońskie wygnanie* papieży. „I siedziało samotne miasto, tak ludne, i stało się, jak wdowa“; a gdy po 70 latach powitało znowu w swych murach Namiestników Chrystusa, nie poznało już dawnych władców ziemi i potężnych sędziów świata w tych pasterzach, co, zrzekłszy się państwa, już tylko kościoła bronili, i wrócili do Rzymu z królestwem, które nie jest z tej ziemi....

I kogóż teraz jeszcze dziwić będą słowa Villaniego o upadku Rzymu, o końcu świata średniowiecznego?....

Dwa następne wieki, które jeszcze do tej epoki zaliczamy, XIV i XV, były już tylko przejściem do nowych czasów, były mostem, rzuconym przez Opatrzność nad przepaścią, co dwa odrębne światy przedzielała. Pod zewnętrznymi dawnymi kształtami wszystko w tych dwóch stuleciach przybiera treść nową i odnawia się postać rzeczy, chociaż jeszcze pod starą powłoką się ukrywa. I te dwa wieki mają swoją wielką epopeję w wojnach Francji i Anglii, jak ją poprzednie miały w wojnach krzyżowych. Ktoby tylko z powierzchni chciał sądzić, myślałby, że w dawnych jeszcze żyje czasach, że się oprócz miejsca nic nie zmieniło. I jakaż to, w rzeczy samej, olbrzymia walka,

jakież tytaniczne wyteżenia, jakież tragiczne wypadki! Ci rycerze, co się przed bitwą wiążą, by placu boju nie opuścić; ten ślepy król czeski, co na czele swego rycerstwa walczy i ginie; ten czarny xiążę, którego wielki cień okrywa zarówno Wschód i Zachód, Palestynę i Akwitanję....; a wreszcie owa natchniona pasterka, która na głos Boga opuszcza swe owieczki, by na czele wielkiego stanąć ludu, która wstrzymuje niewieścią ręką kraj, lecący w przepaść, i w wielkim тумie kładzie koronę na głowę króla: nie zdajeż się ona jeszcze być srebrną wizją z pierwszych wieków chrześcijaństwa, mistyczną lilją, ożywioną z katakumb?... Ale gdy głębiej wejrzymy, gdy, usuwając te świetne zasłony, poznamy prawdziwą istotę rzeczy; jakżeż odmienne się nam pokażą czasy, myśli i cele! Jakżeż się zdziwimy, gdy znajdziemy, że główną sprężyną tych Epigonowych bojów była wełna angielska i wino francuskie, że główną ich bronią były zakazy wprowadzenia lub wywożenia towarów, i że główny węzeł sprawy leżał w kantorach flamanckich fabrykantów! A ta wieszczka i bohaterka jest już dziwnem, tak obcem i niezrozumianem zjawiskiem w tych czasach, że się znajdzie sąd duchowny, który ją potępi; że się znajda xięża i teologowie, którzy ją czarownicą ogłoszą; że się znajdzie władza, która ją odda płomieniom, jak o wiek przedtem oddała wielkiego mistrza Templarjuszów. Rycerz i niewiasta, te dwie najpoetyczniejsze postacie średniowiecznej wiary, spłonęły w osobie Jakóba de Molay i Joanny d'Arc na stosie ofiarnym: i spełniły się czasy, i nowy porządek rzeczy nastał. — I te dwa wieki cechuje, jak poprzednie, ta sama dążność w dal, ten sam pociąg do odległych krain i nieznanых światów, ta żądza objęcia całych ludzkości.

obszarów, ten popęd w nieskończoność przestrzeni i czasów, który zaszczepiły wojny krzyżowe, którego nie znały czasy starożytne, i który tak wyłącznym i tak znamienitym zdaje się być przymiotem chrześcijańskiej myśli i chrześcijańskiego ducha. Marco Polo i Henryk portugalski, Vasco i Krzysztof Kolumb zdają się dalej prowadzić dzieło Godfryda i Tankreda; jak tamci Wschód moslemeński, tak ci Wschód mongolski, i dawno niezwydane kraje i zapomniane ludy i niewiadome świata części odkrywają zdumionemu chrześcijaństwu. Ale jakaż znowu różnica w zamiarach, środkach i celach! Tamci chrzcili, ci opisywali; tamci pragnęli zbawienia dla innych, ci wiadomości, bogactwa i panowania dla siebie; tamci dróg niebieskich, ci szukali dróg handlowych; i Europa zdobędzie Amerykę za przewodem tych wędrowców, a straci święty grób tamtych. W lat dwadzieścia po wielkim jubileuszu, trzydzieści po zdobyciu Akry, w roku 1321, pisze Wenecjanin Marino Sanuto dziełko, które samo przez się już jest erą, i w skromnej swej treści zapowiedzią nowej epoki. Tytuł tego dziełka: *Secreta fidelium Crucis* zdaje się jeszcze do dawnych odnosić czasów, a Bongars w swoim zbiorze dziejopisarzy krzyżowych: *Gesta Dei per Francos* zamieścił je. Myliłby się jednak ten, co by w tem piśmku boskich czynów szukał; a jeśli tu znajdzie tajemnice, nie będą to tajemnice krzyża, ale handlu. Pierwsze to dzieło ekonomji politycznej i handlowej w Europie, pierwszy początek tej nieznaney średnim wiekom nauki, którą w naszych czasach Smith i Say do godności ziemskiego zakonu podnieśli. W tem niezmiernie ciekawem dziele rozbiera Sanuto źródła bogactwa Wschodu i wskazuje kanały, któremi je na Zachód sprowadzićby się dało; wylicza z wielką zna-

jomością rzeczy wszystkie, potrzebne Europie płody z Azji i Egiptu; daje ciekawą ich statystykę, katalog szczegółowy wszystkich produktów Ziemi świętej, z oznaczeniem wartości każdego, kosztów transportu; i dowiódłszy w końcu, że droga przez Egipt jest lepszą i wygodniejszą, niż przez Syrię, zaleca *handlowe blokowanie* Egiptu, obiecując z tego ruinę sułtana i całego mahometańskiego świata.... Krucjata zamieniona w handlową blokadę!—to jedno już wypowiada i streszcza całą różnicę minionych i następujących czasów.

Czasy to nastają rozkładu i rozdziału; synteza dawnego życia ustępuje przed jego analizą w nauce, sztuce, polityce i religji. Czasy to odkryć i wynalazków, handlu i przemysłu, monarchji i mieszczaństwa, centralizacji i fisku, historjografji i prawnictwa. Bądźmy wszakże sprawiedliwi i nie unośmy się stronnictwem zamięłowaniem. Obudzona w naszym stuleciu przez ruch religijny i romantyczny sympatja dla średnich wieków, dla krucjat i dla gotyku, zrobiła nas zbyt pobłażliwymi i dla ciemnych stron owej epoki, a przede-wszystkiem bardzo niesprawiedliwymi dla czasów następnych. Czasy te, mimo obrazu rozprzężenia, który przedstawiają, mimo swego chłodu i swojej prozy, nie tylko były konieczne w rozwoju historycznym, ale mają i swoje wielkie zasługi względem ludzkości, swoje wielkie dzieła w dziedzinie ducha. Jeśli z jednej strony wstrząsnęły wiarą, wiekami ustaloną, jeśli ośmieliły zmysł po-wątpiewania i namnożyły odszczepieństwa i apostazje; obudziły one z drugiej strony i w samym kościele, tak długą uległością uspioną, czujność, ożywiły w nim ducha trudów i poświęceń i wywołały wielkie zakony, które prostotę, surowość i czynność dawnego chrześcijańskiego życia odnowiły, i świetne sobory, które kościelną

dyscyplinę zaostrzyły, prawdziwe i zbawienne, wspa-
niałej tradycji przeszłości nieburzące reformy zaprowa-
dziły i ustaleniem dogmatów zatrwożone uspokoiły su-
mienia wiernych. W życiu politycznym nadały one
w silnej władzy centralnej niższym i upośledzonym
klasom, tak długo feodalnemi tyranjami ciemieżonym,
troskliwą opiekę, surową stróżcielkę praw i ich wy-
konania, skuteczną obronę przeciw gwałtom i naduży-
ciom miejscowych potęg, i utorowały drogę do cywilnej
wolności, do równości w obliczu prawa, i do tych wszy-
stkich wielkich zdobyczy nowszego postępu, któremi
się wiek nasz szczyci. W sferze nauki i wiedzy zapro-
wadziły ścisłość badań i jasność poglądu, systematycz-
ność wykładu i podział pracy, i tę przede wszystkim
metodę konstrukcyjną, co, na gruntownem i wszechstron-
nem opierając się doświadczeniu, ze szczegółowej ana-
lizy do powszechnej postępuje syntezy; metodę, o któ-
rej nawet pojęcia nie miały całe wieki średnie, a bez
której jednak wszelka prawdziwa umiejętność jest czy-
stem niepodobieństwem, „snem na jawie“, jak to tra-
fnie nazwał nasz Grzegorz z Sanoka. Czasy te nietylko
świat nowy, Amerykę odkryły, ale i świat dawny, świat
starożytny, od którego poznania zaczyna się u nas
wielka *epoka odrodzenia*, którego dzieła stały się dla nas
wzorami wszelkiej prawdziwej nauki i sztuki, którego
piękność i harmonijność tak zbawiennie wpłynęły na
ukształtowanie, urzeźbienie i wcielenie tych wszystkich
myśli i uczuć, zamiarów i zasobów, które wieki średnie
w olbrzymich wprowadzie, ale nieskończonych i niespo-
jonych zostawiły rozłamach. I możnaż wreszcie brak
wiary i uczucia, chłód i prozę owym czasom zarzucić,
które przygotowały lub wydały największe dzieła sztuki
i najwyższych mistrzów malarstwa i poezji; które mogą

wskazać na imiona jak da Vinci i Rafael, Michał Anioł i Tizian, Ariosto i Shakespeare? I te czasy mają swoje wielkie i świetne strony, swoje piękne przymioty i wiekopomne zasługi. Bądźmy dla nich sprawiedliwi i nie unośmy się stronnictwami miłością dla gotyku. Nie znieważajmy ich, oznaczajmy tylko ich prawdziwy charakter; nie odrzucajmy ich, oddzielajmy je tylko starannie od czasów poprzednich, od wielkiej średniowiecznej epoki.

Epokę tę wiele przygotowało wieków, jak wiele innych później pracowało nad jej rozkładem. Początki jej sięgają czasów od ustalenia się narodów barbarzyńskich po wielką wędrówkę, a wiek cesarza Karola już ukrywa w swem tajemniczym łonie wszystkie zarodki przyszłych świetnych jej płodów. Ale prawdziwym swem życiem i całą swoją siłą nappełniła ona tylko trzy wieki: XI, XII i XIII. Trzy te stulecia stanowią jedno wielkie i zupełne koło, które obiegi twórczy duch wieków średnich: one poczynają i kończą prawdziwy czas uniwersalnego cesarstwa i uniwersalnego kościoła, czas Grzegorza VII i Inocentego III, Henryka IV i Filipa Augusta, Hohenstaufów i Ludwika św., czas wojen krzyżowych Godfryda i Ryszarda, pustelnika Piotra i św. Bernarda, czas scholastyki, św. Anzelma i Abaelarda, św. Tomasza i św. Bonawentury. Rok 1000 tę epokę otwiera, a rok 1300 ją zamyka. Na samym jej początku, 1001, wydaje papież pierwszą odezwę do chrześcijaństwa w sprawie świętego grobu ¹⁾; na samym jej końcu, 1291, ze zdobyciem Akry wydzwija się potężny głos krucjat, który trzy stulecia zappełniał.

¹⁾ Cfr. ciekawy list papieża Sylwestra II: „Ea quae est Hierosolymis, universali Ecclesiae sceptis regnorum imperanti etc.” Gerberti Epist. 107, Apud Scr. rer. franc. X, 426.

Dziwne, że te dwa graniczne lata tej wielkiej epoki, rok 1000 i 1300, cechuje ten sam wielki moralny i psychologiczny fenomen! Powszechna była wiara w X wieku w koniec świata w r. 1300; kroniki współczesne ciekawe nam przechowały świadectwa o ogólnem usposobieniu chrześcijan w owym roku: odbywano pielgrzymki, spowiadano się uroczyście w świątyniach, przepraszano za urazy, naprawiano bezprawia w oczekiwaniu sądu ostatecznego, i kościół ogłasza wówczas pierwszą *treuga Dei*, jak 300 lat później miał ogłosić pierwszy jubileusz ¹⁾. To samo usposobienie, to samo oczekiwanie napełnia chrześcijaństwo i w roku 1300; te same powtarzają się pielgrzymki i odpusty, i to samo przecucie zdaje się dyktować Villanieniu owe bolesne słowo: o upadku Rzymu.

Villani słusznie przeczuł: pierwszy chrześcijański jubileusz, którego był świadkiem, był ogólną spowiedzią, ostatnim rachunkiem sumienia schodzącego do grobu świata; rok 1300 zakończył uroczyście prawdziwe średnie wieki, a na grobie tej wielkiej epoki powstały trzy wielkie pomniki, trzy nieśmiertelne dzieła: Tum koloński, Summa św. Tomasza i Boska Komedja Dantego.

¹⁾ Cfr. szczególnie Radulphus Glaber s. 2.

II.

Znaczenie Boskiej Komedji.

Nic fałszywszego, nad owo, acz bardzo upowszechnione, zdanie, że tylko epoki, w całej pełni życia kwitnące i w samej apogji swej świetności, są w stanie wydać epopeę. Epopea prawdziwa nie na początku, ani w środku, ale na samym właśnie końcu jakiegoś wielkiego historycznego zwrotu powstaje. Pojedyncze fragmenta, świetne rapsody kształcą się i rozwijają przez ciąg całego perjodu; ale w pełny i wielki akord epopei łączą się one i zamykają dopiero, gdy cała epoka jest spełnioną; gdy o tyle się jeszcze nie usuwała, że świeże zostawia wrażenie w umyśle narodu i w duchu poety i odblaskiem swych gasnących promieni może ozłocić unoszące się za nią lekkie mgły wyobraźni, ale o tyle już zapadła, że wszechstronny na siebie pogląd i na zupełne objęcie dozwala. Tu, jak we wszystkich dziełach sztuki, według głębokich słów wieszczka, co ma ożyć w pieśni, powinno zagać w rzeczywistości.

Epopea jest *zidealizowaniem* życia jakiegoś wielkiego czasu odłamu, w całej jego pełni i szerokości. *Idealem* zaś tylko to być może dla człowieka, co jeszcze nie jest lub co już było. Homer, czy jakbądź się ten nazywał, co melodyjne dźwięki dawnych rapsodów

w te dwa pełne harmonijne akordy Iliady i Odysei związał, na początku czasów Heraklidowych, jak to niezbicie dowiódł Ulrice, uświęcił pieśnią minioną epokę trojańską, i z obywatelskiego i demokratycznego już świata Dorów rzucał tęsknym wzrokiem za zagasłym heroicznym i monarchicznym światem Achajów: chwając minione wieki i sławiąc dawnych ludzi. Na końcu dopiero wielkiej epoki republikańskiego Rzymu wyśpiewał Mantuańczyk swoją Eneidę w tym tłumionym żalu po zapadłej świetności, co tak dziwny urok na jego poemat jeszcze dziś roztacza i w tem tajemniczem przeczuciu nowo wschodzącej ery i nowego rzeczy porządku (*novus rerum ordo*), które proroczem wiekom średnim zdawało się być natchnieniem. Śpiew Rolanda, w najczystszej i najdawniejszej formie, w jakiej go nam text Bodlejański przechował, datuje się z wieku XI, z wieku, w którym ostatnie ślady Karłowingskiej epoki się zacierały i nowy odmienny świat stanął na zrębie. Po ostatecznem dopiero zwycięstwie chrześcijaństwa nad skandynawskiem pogaństwem, które się przed niem aż na odludną wyspę Islandji schroniło było, zbiegły się ponure pieśni Voluspy i Hava-mala, Volsungów i Sigurda, w mglisty śpiew Eddy Saemundar; jak, przeciwnie po pokonaniu znaku krzyża na polach Kossowa i po upadku wolnych Serbów, powstała cudowna epopea Łaza i Marka, Miłana i Jugowiczów. Na samym schyłku potęgi germańskich ludów, za Hehenstaufów, skrzystalizowała się epopea germańska w olbrzymie kształty Nibelungów i Gudrun; na samym schyłku religijnego i mistycznego ducha średniowiecznej rycerskości, na którego upadek tak głośno narzekał, uchwycił go i uwiecznił Wolfram von Eschenbach w mistycznym poemacie Parcevala; a w XVI wieku, gdy i świeckie

i światowe, błędne i awanturnicze życie tego rycerstwa u ostatecznego stanęło kresu, znalazło i ono swoje przepyszne mauzoleum w brylantowym śpiewie Ariosta. Cudowny to wymiar opatrnej Sprawiedliwości, że gdy jakąś epokę przed swój sąd powoła, wielkiemu genjuszowi stawienie jej pomnika porucza, i uwiecznia w pamięci, co w czasie zatracą, i śmierć w rzeczywistości wynagradza nieśmiertelnością w pieśni!

I takie jest znaczenie pomnika, który nad samym grobem średniowiecznej epoki wzniosła Opatrzność rękoma Dantego. Boska Komedja jest prawdziwą epopeą średniowiecznego chrześcijaństwa.

Jest w Watykanie sala zwana *Stanza della segnatura*, która jest skarbnicą najwyższej chrześcijańskiej sztuki, i w której zachwycone oko widza może śledzić boski genjusz Rafaela w całej pełni jego rozwoju, poczynsz od mistycznej fazy perugińskiej tradycji w *Dyspucie*, aż do plastycznego wydoskonalenia pod wpływem florenckich mistrzów i wzorów antyki w *Szkole Ateńskiej*. Na czterech ścianach tej sali wywołał Urbinata cztery figury, cztery wielkie symbole ludzkiego ducha: teologję, filozofję, prawo i sztukę; i pod każdą z tych czterech figur roztoczył wspaniałą, historyczno-symboliczny obraz, który dziejowy rozwój każdej tej potęgi ducha przedstawia i w jedno grono łączy najświetniejszych jej wyobrazicieli na ziemi. Z tych ścian i z tych fresków dwa razy się wychyliła twarz Dantego w znanych wszystkim rysach ostrych: wielkim, cichym, dumnym nacechowanych smutkiem. Na *Parnasie* witamy go w otoczeniu wielkich mistrzów starożytności i wieków średnich, w czarownem kole boga śpiewów i cudownych muz Hellady. A gdy oko spocznione od tego obrazu odwróci się i na drugim zawisnie fresku, na tej wspa-

niałej *Dyspucie*, w której Rafael mistyczność i wielkość wiary natchnionym skreślił pędzlem, i między roztwartem niebem, gdzie w tęczowym kole tajemniczą Trójkę otaczają wszyscy aniołowie i wszyscy święci, a ziemią, głoszącą chwałę Pana w tłumnym orszaku największych papieży i doktorów kościoła, zawiesił promieniejący złotem kielich ofiary i śnieżnego gołąbka, świętego Ducha — i tu znowu, w gronie świetnych wiary wyznawców, widzimy nieśmiertelnego wieszczą Boskiej Komedji. I zamieszczenie tej figury w *tym* obrazie i pod *tym* znakiem nie nazwie tylko czystym przypadkiem, trafowym rzutem artystycznej swywoili ten, który wie, że Dante całą teologję i scholastykę średnich wieków objął i ukształcił w swoim dziele i wielkiego autora Summy tak poufale „dobrym braciszkiem Tomaszem“¹⁾ nazywał; który zna ów wiersz: „Theologus Dantes, nullius dogmatis expertus“, od którego się zaczynał epitaf, przeznaczony grobowi wieszczą w Rawennie przez Guidona da Polento²⁾; i który wreszcie, spojrzawszy w górę owego fresku na tronującą nad nim figurę teologji, pozna, że Rafael jej tego samego symbolicznego użyczył stroju, tej płomienistej sukni i zielonego płaszcza i białej zasłony z oliwnym wieńcem, którego Alighieri użyczył mistycznej swej oblubienicy, Beatrycy³⁾.

¹⁾ Il buon fra Tommaso.

²⁾ Epitaf ten napisany był przez Giovanniego da Virgilio. Ten sam wiersz położony jest pod znanym obrazem Dantego, który dla franciszkańskiego kościoła w Monte-Falco zrobił roku 1450 Benozzo Gozzoli, uczeń Fiesolego i jeden z wielkich mistrzów Campo Santo. Dante na tym obrazie w towarzystwie Giotta i Petrarcki.

³⁾ Sovra candido vel, cinta d' oliva,
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva.

Purg. XXX. 31.

O symbolicznem znaczeniu tego stroju następnie.

Ten, co to wie i co pojął całą uniwersalność ducha Dantego i jego dzieła, ten się może będzie oglądał za jego postacią i w dwóch następnych freskach; temu ona może zabraknie w tych obrazach, które Rafael pod godłem filozofji i prawa rozwinął. Bo zaprawdę, nie byłże godnym stanąć pod kolumnadą *Ateńskiej Szkoły* ów wieszcz-filozof, co w takiej pełni ujął wiedzę dawnych i swoich czasów i nieśmiertelne jej nadał kształty sztuki; co tak kornym był uczniem owego Arystotela, a tak gorącym zwolennikiem owego Platona ¹⁾, którzy na tym obrazie górują i wszystkim wielkim przewodniczą myślicielom? I nie byłże także godnym i olbrzymim wyobrazicielem prawa, prawdziwym *Grande Judico*, ów poeta, co z mocy swego genjuszu i swego charakteru zasiadł na roki nad całym światem obecnym i przeszłym; umarłym i żyjącym nieśmiertelne wyznaczał kary i nieśmiertelne nagrody, i któż wie, ile to wieków przed *boskim*, swój sąd wykonał ostateczny?

Lecz co tu przedewszystkiem godne jest zauważania, to owo znaczące stanowisko, które Dantemu w *Dyspucie* nadał wielki mistrz urbiński. W tem wspinałem kole świadków wiary i doktorów kościoła, co swym blaskiem całe napełnili średnie wieki, stoi wieszcz Boskiej Komedji na samym jego końcu. prawie; trochę w dal zasunięty i jak gdyby bolesnym wzrokiem wodził za odchodzącym orszakiem. W tej malowniczej epopei wiary okazuje się Dante, jak jego własna epopea w średniowiecznej epoce, na samym prawie krańcu obrazu: jako *Deus Terminus* wielkiego dziejowego okresu, wielkiej *dysputy* nieba i ziemi, kościoła i państwa.

¹⁾ O tem niżej: § Wiedza i Symbol. (Wobec nieukończenia studjum, rozdział ten, który widocznie miał autor w planie, nie został napisany. Przyp. wydawcy).

Świat średniowieczny żadnej niwy z niezmierzonej dziedziny sztuki nie zostawił odłogiem i w każdej złożył wielkie zarody bujnej przyszłości. Śpiew Gregoriański już ukrywał w swoim łonie ten tajemniczy przestwór tonów, nad którym się później twórczem słowem unosiły gienjusze Palestry, Paesiella i innych. W rzeźbach katakumb z pierwszych czasów chrześcijaństwa śledzi oko znawcy inkunabułów owej sztuki, którą mistrzowskie dłuta Ghibertych i Della Robiów, Buonarrotich i Cellinich uświetnić miały. Miniatury rękopismowe, mozaiki i szklane malowidła zamykają już w sobie te idealne myśli i nadziemskie uczucia, które później pędzel Rafaela w skończone ujął kształty. Pieśni trubadurów wyrobiły tę subtelną dialektykę uczuć i form, której Petrarca następnie tylko pieczęć doskonałości nadał. W tych niezliczonych *Maëren eventures* i *chansons de geste* z dawnego cyklu Karola i Arthusa znalazł Ariosto już wszystkie tęczowe farby, soczyste kolory i lśniące arabeski, któremi wymalował romantyczny swój poemat. A w misterjach, passjach i burleskach, grywanych po kościołach i rynkach, leżały początki wielkich dramatów Shakespear, Lopego i Calderona. Lecz wszystkie te żywioły w chaotycznym i nieukształconym jeszcze przez cały ciąg średnich wieków spoczywały stanie; wszystkie te wielkie zarody w słabe tylko i nietrwałe wykwiwały liście i czekały dojrzewającego słońca Odrodzenia, aby pełne i świetne wydać owoce. Świat średniowieczny wszystko przygotował, ale niczego nie wykończył i nie ukształcił; wszystko zostawił czasom późniejszym. Dwa jedyne tylko wydał dzieła organiczne i zupełne, które całą jego istotność w sobie zamknęły i gdy go przeżyły, po nim się już dalej nie kształciły; do których czasy później-

sze nic nie miały do dodania, bo je zastały uosobnionemi i żadnemu dalszemu nieulegające rozwojowi: — epopeę Dantego i gocką świątynię; i oba te utwory właśnie na samym końcu tej epoki, którą organicznie sformułować miały, ścięły się w swoje olbrzymie i wieczne kształty. Architekturę gocką wiele wprawdzie przygotowywało wieków (jak wiele ich też przygotowywało i epopeę Dantego, o czym się zaraz przekonamy), ale pełnia jej rozwoju i ostateczne pokonanie dawnego romańskiego stylu leży w epoce Alighieriego, między XIII a XIV stuleciem. Rok po śmierci wieszczka Boskiej Komedji, 1322, poświęconem zostało najwyższe typowe dzieło gockiej budowy: wielki tum koloński.

Bo też ściśły i znaczący jest związek między epopeą a architekturą; i ta ostatnia to samo zajmuje miejsce w sztuce przestrzennej, jakie pierwsza w poezji. Obu kolebką jest Wschód; obu równoległy jest rozwój w świecie klasycznym, jak później w chrześcijańskim. Obie nie dają plastycznych kształtów w ścisłym znaczeniu; nie mają tej dośrodkowej konieczności, tego jednolitego celu i indywidualnego wykończenia, które są tak niezbędnymi warunkami rzeźby i malarstwa w sztuce przestrzennej, a dramatu w poezji. Obie więcej myśl oznaczają, niż ją w jej kształty wcielają; dają bardziej typy, niż indywidualności; wyobrażają bardziej ogólną epokę, niż szczególne jej charaktery; przedstawiają raczej stan jak czyny, naturę jak kulturę, organizm życia jak jego analitykę i dialektykę. Obie symbolizują ducha całej epoki; obie mają ten sam charakter uniwersalności i encyklopedyczności, i to samo główne przeznaczenie przechowania myśli twórczej minionych czasów dla następnych pokoleń. Jedna jak druga jest cichem i przeciagłem dziełem wieków; tworzy się bar-

dziej anorganicznie i naturalnie przez agregację i kryształizację, niż wolno i duchowo przez aktualną wolę i myśl indywidualnego ducha. Jedna jak druga niezliczone przechodzi przetworzenia, nim do ostatecznych dostąpi kształtów; obie są tak zupełnemi *zbiorowemi* wyrobami epoki i narodu, że najczęściej w sobie i indywidualność twórcy, aż do jego imienia i czasu, zacierają. Architektura jest epopeją w innym tylko materiale; i ona dawne opowiada czasy, i zatracone dzieje, i zaginione plemiona, i *żywo*, acz kamiennemi zgłoskami, do oczu duszy przemawia. *Magistri de vivis lapidibus* nazywały wieki średnie swoich wielkich budowniczych.

Między dziełem Dantego a gocką świątynią zachodzi szczególnie pokrewność i rodzinność, którą łatwo uczuje każdy, acz nie każdy łatwo ją sobie wytłumaczyć, a nigdy prawie ściśle określić nie potrafi: bo wspólność tu nie cielesna, ale duchowa, nie zewnętrznych kształtów, ale wewnętrznej myśli. Wspólny im obu jest przede wszystkim ten charakter spirytualny i spiralny, który tak znacząco je odrębnia od podobnych dzieł świata klasycznego i w których właśnie obopólnem zestawieniu i porównaniu można najlepiej poznać nie tylko różnicę obu, ale i każdego z osobna właściwość. Stosunek Parthenonu do tumu kolońskiego i Iliady do Boskiej Komedji, daje nam prawdziwą, prawie, bym powiedział, matematyczną proporcję: i ten sam charakter odróżnia epopeę Homera od epopei Dantego, co świątynię grecką od chrześcijańskiej. Jedne są tak zewnętrzne, jak drugie wewnętrzne; jedne tak przede wszystkim mistrzowskimi dziełami zmysłu, jak drugie myśli. U tamtych oko spoczywa na powierzchni kształtów i na nich zaspokojone przestaje: nie zaglądając do głębi, gdzieby nic nieznaczącą tylko znalazło celę i cia-

sne niebo, cieszy się tu samemi formami; u tych, przeciwnie, wzrok wcale się prawie na powierzchni nie zatrzymuje i nigdy samą formą niezadowolony ucieka do wnętrza oraz szuka tam nieskończonej myśli i niezmierzonego ducha. Tamte wygodnie i pogodnie na ziemi się poziomo rozlegają; te się ascetycznie od ziemi odrywają i spiralnymi linjami oraz spirytualnymi myślami unoszą do nieba. Tamte ludzkie dają stosunki i naturalne wyobrażają potęgi; te w nadludzkie dążą sfery i nadnaturalne objawiają wysiłki. Tamtych wrażenie przedewszystkiem plastyczne, tych przedewszystkiem muzyczne; tamte ducha lekko kołyszają, te go w niezmierzony rzucają przestwór, gdzie wieczne i coraz szersze toczy koła.

Lecz nietylko we wspólnej tej różnicy od architektury i epopei klasycznej — która w gruncie jest zasadniczą różnicą wszelkiej sztuki chrześcijańskiej od starożytnej — leży to pokrewieństwo Boskiej Komedji i gockiej świątyni; ale w organizmie, w estetycznej fizjognomice, w całej ich formacji ta sama twórcza działa siła. W obu tych utworach rysy wspólnego pochodzenia, tej samej ducha emanacji uderzają wszędzie. W obu panuje ta głęboka symbolika liczb, która się w dziewięciu sferach Dantego, w ich zestawieniu z siedmiu sferami wiedzy (trivium i quadrivium) i z dwiema filozofji i moralności, w mistycznym znaczeniu, które matematycznym nadaje pierwiastkom i t. p., tak uniwersalnie objawia, jak w znanych matematycznych rozmiarach, w typowych liczbach, w ścisłych wielokątnych podziałach i rozkrzewach, i w całej owej rytmiczności „boskiej geometrii“ gockiej architektury: fenomen dziwny i obecnym naszym pojęciom zupełnie obcy, ale, jak później poznamy, charaktery-

styczny i immanentny plód średniowiecznego ducha, szukającego właśnie w *liczbach* tajemnej syntezy *piękna* i *prawdy*, znaczącej formy, któraby mistyczną dowolność i scholastyczną surowość jego cywilizacji zarówno objąć mogła. Innym, niemniej ważnym i z tego samego pochodzącym źródła, objawem jest ów ciekawy symbolizm farb, owe tajemnicze znaczenie, przywiązane do tak nazwanej „perspektywy” czyli optyki, w której wieki średnie mniemały znaleźć pewne *organon* wiedzy, w której współczesny Dantemu wielki Roger Baco widział ogólny obraz boskiej czynności; i ta też myśl znowu panuje zarówno w dwóch wielkich dziełach średniowiecznej sztuki, które tu zestawiamy. Wiadomo, jakie wielkie ma znaczenie w architekturze gockiej gra farb i światła: ożywia ona nie tylko malowidła okien i filarów, ale całe tu zestawienie architektonicznych części spoczywa na ciągłej alternacji i modulacji światła i cienia; i konstytucyjnym prawem całego gockiego porządku jest perspektywa. W poemacie zaś Dantego Raj stanowi czystą skalę farb w muzyce sfer; siła światła oznacza siłę błogości; według prawideł jakiejś niebieskiej optyki wymierzają się boskie nagrody, i trwanie promienia oznacza stopień zbawienia w światłej hierarchji dusz.

Jeśli oprócz tego symbolizmu liczb i farb, nad którym się jeszcze później obszerniej rozwodzić myślimy, zechcemy szukać dalszych i charakterystycznych podobieństw między naszą chrześcijańską epopeą a gocką świątynią, uderzy nas przedewszystkiem to wspólne im obu zestawienie świata spirytualnego obok realnego, najduchowniejszych pojęć obok historycznych, najostrzejszymi konturami życia uwydatniających się postaci; a gdy w Boskiej Komedji, wśród alegorycznych

figur i w najlżejszą tkanę kształtów oblekanych abstrakcyj, stają postacie historyczne i realne, w pełnej plastyce jestestwa, żywe i *żyjące*: jakżeżto często zarówno i w gockich świątyniach z tłumu alegorycznych posągów i personifikacyj wiary i zakonu, świata i stworzenia, cnót i grzechów wyglądają znowu figury, realnem oddychające życiem, „twarze ostre, malowane“ pobożnych fundatorów, żyjących donatorów i t. p. A co dla nas najważniejsza, to, że i w tym rysie, jak i w dotkniętej wyżej symbolice liczb i farb, wybita jest jedna z najgłówniejszych cech średniowiecznego ducha: bo to ciągle i ostre obokstawienie najgrubszej realistyki z najsubtelniejszym spirytualizmem, bez harmonijnego i idealnego ich zlewania i stopnienia, jest może najcharakterystyczniejszą właściwością całej owej epoki; i wystarczy tu tylko sobie przypomnieć główny i tak stanowczy rozdział całej wiedzy średnich wieków na *Realizm* i *Nominalizm*, aby się tak o prawdziwości tego zdania w ogóle, jak o duchowem pokrewieństwie tych dwóch sztuki utworów przekonać, które ową cechę najwyraźniej i najkonsekwentniej na sobie odbiły. Tak w Boskiej Komedji jak w gockiej świątyni uderzy nas następnie ta ciekawa ornamentyka ze świata zwierzęcego i roślinnego, ta, prawiebym rzekł, panteistyczna encyklopedyczność, która całą naturę zagarnia i wszystkie jej płody, jakby do nowej arki Noego dla ocalenia ich przed wzbierającym czasem potopem, gromadzi i to nie tylko w samym celu urozmaicenia i upiększenia, lub utworzenia sobie tła dalszego, jak w greckich Metopach czasem lub w Homerze, ale w jakimś alegorycznem i tajemniczem często powiązaniu natury i człowieka, Stwórcy i stworzenia, świata niewidomego z wi-

domym. A i ten rys znowu nie jest tylko przypadkowym i tym dwom utworom wyłącznie właściwym, ale charakterystyczną cechą średniowiecznej epoki, która nawet osobną, jak wiadomo, przedtem i potem bezprzykładną epopeę ze świata zwierzęcego w *Isengrimie* i *Reinhardzie* wykształciła. Ileżto razy na ścianach, filarach i portykach gockiego tumu napotykamy takie lwy, pantery i wilczyce, takie naturalne i potworne, prawdziwe i bajeczne zwierzęta, jakie Dante w swojej zaziemskiej spotykał wędrowce, a jeśli nawet usuniemy z uwagi wątpliwe domysły uczonych o kształceniu się gockiego stylu według praw roślinnej formacji¹⁾, ileż za to w nim pojedynczych kształtów ze świata krzewów przypomina podobne w poemacie Dantego, w tych porównaniach, wziętych z roślinnej natury, w tych różnobarwnych alegoriach róż, lilij i kwiatów, a przede wszystkim w owym przepysznym ustępie o lesie krzaków, dusze samobójców w sobie zamykającym, który tak często bywa przytaczanym, który tylokrotnie był naśladowanym przez późniejszych poetów i przez wielkich, dosłownie prawie przez Ariosta²⁾. Wspólną dalej jest obu tym dziełom średniowiecznej sztuki ta prawie wyuzdana wyobraźnia w tworzeniu najfantastyczniejszych figur, w zlewaniu najróżnorodniejszych i najdziwniejszych kształtów, w nadnaturalnem i nienaturalnem stopieniu wszelkich form kreacji, które natura tak starannie rozgraniczyła, w tem, jednym słowem, zmieszaniu wszelkich prawideł ziemskiego świata dla oddania nadziemskiego. Komuż, co na portalach i rzeź-

¹⁾ Metzger; *Geetze der Pflanzen und Mineralienbildung, angewendet auf den altdeutschen Baustyl*. 1835.

²⁾ *Inferno* XIII, 40. Ariosto: *Orlando* VI, stanz. 32.

bach gockich świątyń widział te figury djabłów i grzeszników w fantastycznych i potwornych postawach, te dziwaczne a straszne zarazem grupy z nawpół ludzkich, nawpół zwierzęcych logogryfów i arabesków, te bezładne i bezkształtne rzuty rozognionej wyobraźni,— komuż się wtenczas nie przypomniały podobne personifikacje djabłów i grzeszników w Boskiej Komedji, któż w nich nie odkrył nieraz tych samych prawie nieforemnych form, a prawie zawsze tych samych prawideł formacji, nawet aż do tego *naiwnego cynizmu*, z którym gocki mistrz, zarówno jak Dante najluźniejsze oddawali sytuacje, w najgrubszych, niczego nieoszczędzających, rysach ¹⁾? Nie brak też w naszej epopei na szczegółach, jakby żywcem z gockiej przeniesionych architektury, a przedewszystkiem uderza ten kształt wielkiej promieniejącej *Róży* z przezroczystymi liśćmi, w którym się naszemu wieszczowi na najwyższym szczeblu Raju okazuje cała „święta milicja, którą Chrystus krwią sobie poślubił“ ²⁾ i który tak wyraźnie przypomina podobną figurę gockiej budowy, pod temże nazwiskiem *Róży* znaną, co tak znaczące i symboliczne zajmuje miejsce w promieniejącem kole i z przezroczystymi z szyb liśćmi na wspaniałych facjatach chrześcijańskich świątyń, jak znowu, przeciwnie, na tympanach ich portyków znajdujemy obraz tego *Sądu ostatecznego*, który zasadniczą jest myślą, formą i treścią, prawdziwą duszą wielkiego poematu Dantego. I czemuż

¹⁾ Porównaj między innemi wiersze jak:

Ed egli avea del cul fatto trombetta.

Infern. XX, 139.

Rotto dal mento insin dove si trulla.

Infern. XXVIII, 24. i wiele podobnych.

²⁾ Parad. XXX i XXXI.

jest w gruncie i w najwyższym swoim znaczeniu świątynia chrześcijańska, jeśli nie nadziemskim już świątem, w który wstępuje grzesznik, co, jak Dante, „z prostej zszedł drogi“ (la diritta via era smaritta) i gdzie, jak Dante, pod litościwą opieką „wielkiej w niebiesiech Pani“ (Donna gentil nel ciel) przechodzi, jak on, myślą ludzkie grzechy i występki, jak on się w skrusze i pokorze przed „bożą mądrością“ (Beatrice) spowiada, jak on wreszcie do najświętszego miejsca przed boski obraz dochodzi, i jak on tu słyszy o swem oczyszczeniu i przyjmuje „ten chleb anielski, co wiecznie żywi, a nigdy nie nasycą“¹⁾ I w takim to znaczeniu nie będziez tum gotycki kamienną tylko *transkrypcją* wielkiej epopei chrześcijańskiej?

Gocko-architektoniczny ten charakter Boskiej Komedji przebija się aż w najzewewnętrzniejszej jej formie, aż w owych *terze rime*, które sobie Dante wynalazł dla swojej chrześcijańskiej epopei. Nie tu miejsce obszerniej się rozwodzić nad pytaniem o znaczeniu i historycznem kształceniu się *rymu*, które tyle już zajmowało umysłów. Wystarczy tu tylko w krótkości oznaczyć, że *rym* jest tak czystą i konieczną formą chrześcijańskiej poezji, jak *rytm* klasycznej i że te dwie, zasadniczo od siebie różne, formy wierszowania w tym samym do siebie znajdują się stosunku, w jakim architektoniczne formy chrześcijańskie do klasycznych. Wiersz klasyczny zasadza się na regularnie przeprowadzonej odmianie długich i krótkich sylab i na tem samem prawie regularnej odmiany spoczywa klasyczny porządek słupów. Słup każdy w architekturze greckiej jest

¹⁾ „...pan degli Angeli, del quale

Vivasi qui, ma non sen' vien satollo. Parad. II, 11.

równy drugiemu, jak jedna stopa miarowego wiersza drugiej, ma równą zawsze wartość co drugi, ma swoje jednostajne znaczenie i jest regularnym i skończonym w sobie członkiem z całego rzędu równych mu i w regularnych odstępach postawionych jednostek. Inne tymczasem prawo kieruje gotyckim porządkiem jako też i rymowym wierszem. W architekturze chrześcijańskiej słup traci to swoje indywidualne i w sobie skończone znaczenie; nie ma on równej wartości co drugi; nie odmienia się on regularnie i w regularnych odstępach; formy i przedziały filarów różnie się w gotyckim rzędzie zmieniają i dopiero przez *muzykalny*, że tak powiem, zwrot tych samych form i odstępów, po chwilowem przerwaniu i krzyżowaniu, przywraca się architektoniczny porządek. I taka sama jest zasada rymowego wiersza, w którym podobnież nie każda już stopa ma swoje indywidualne znaczenie i wartość już nie na regularnej odmianie krótkich i długich sylab polega; wszystko to w tym wierszu się usuwa przed muzykalnym zwrotem pewnych form po chwilowem przerwaniu i krzyżowaniu. W porządku i rytmie greckim słowa i słupy *plastycznie się szykują*; w porządku i rytmie gockim natomiast *malowniczo się grupują*. *Rząd* też i *grupa* są to najcharakterystyczniejsze zasady, odróżniające porządek i rytm grecki od porządku i rymu chrześcijańskiego; a jeślibyśmy to głębiej wziąć chcieli, cały świat starożytny od świata nowszego. I w tem znaczeniu *terze rime* Dantego są najdokładniejszym w poezji odbiciem najdoskonalszej formy gockiego porządku w architekturze. Te wiersze, które w ciągle i przerwane rymy się wiążą, które się nieustannie krzyżują i łączą, które się w potrójną spóldźwięczność splatają i rozplatają i tak wyraźnie już dla samego oka tworzą

grupy: przedstawiają ten sam obraz splecionej rozłożystości, pozornej zawłości przy ścisłym wewnętrznym porządku, odśrodkowej dowolności przy najsurowszej dośrodkowej konieczności, co te lekkie filary chrześcijańskich świątyń. Tak w jednych jak i w drugich ta sama panuje *perspektywna* eurytmiczność.

W takim to ścisłym związku stoją te dwa najwyższe i najuniwersalniejsze utwory średniowiecznej sztuki; według takich to samych praw formacji powstały: gocka świątynia i Komedia Dantego. Jedna jak druga objęła w całej pełni twórczą myśl wielkiej epoki; jedna jak druga jest najzupełniejszym i najwymowniejszym pomnikiem jej ducha; jedna jak druga jest prawdziwą epopeą średniowiecznego chrześcijaństwa.

A jednak nazwa ta epopei niezupełnie jeszcze określa poetyczne i historyczne znaczenie Boskiej Komedji; definicja ta bynajmniej jeszcze nie wystarcza dla oznaczenia stanowiska i zakresu tego wielkiego poematu; a jeśli doń jedyną, prawdziwą i czystą miarę przyłożym, miarę greckiej epopei, pozostaną nam resztki, które osobną znowu i wielką całość stanowić i osobnej znowu wielkiej klasyfikacji koniecznie żądać będą. Jest to właśnie charakterem nieskończoności chrześcijańskiego ducha i jego prawdziwie wielkich objawów w twórczej wyobraźni, że się te pod jedną formę sztuki wyłącznie podciągać nie dają, że się z plastycznych, acz tak koniecznych rozgatunkowań ciągle wyrывают i w inne postronne i przestronne wybiegają dziedziny. Tak i dzieło Dantego, obok epicznego, do innego jeszcze wielkiego rodzaju poezji należy i w tym również wielkie i znaczące zajmuje stanowisko tak pod względem wewnętrznej poetycznej wartości, jako też i zewnętrznego historycznego rozwoju.

Dwie są właściwie tylko główne *czyste i odrębne* formy poezji: epopea i dramat, i one też tylko uznał Arystoteles w swojej i dotąd jeszcze prawodawczej Poetyce, godnemi prawdziwego zastanowienia i rozbiur. One jedne dają czyny i charaktery, tworzą pełne objawy i prawdziwe kształty i mają istotną plastykę życia i sztuki. Liryka, którą jako trzecią formę obok tych dwóch głównych stawiać zwykliśmy, nie odpowiadając tym warunkom i w gruncie też jest tak mało samodzielna, że wiecznie oscyluje między epopeą i dydaxą, że w Epinikjach Pindara tak się o historję, jak w Odach Horacego o reflexję opiera i że nawet obcą zupełnie sztukę, muzykę w pomoc przyzywa, wiążąc się z nią z utratą własnej samodzielnej wartości w śpiewie, lub wcielając ją w siebie przez naśladowanie jej ducha muzyczną swoją dźwięcznością w sonecie, dumce i t. p. Wszystkie zaś inne podrzędne gatunki poezji: elegja, idylla, satyra, bajka, dydaxa, opisowość i t. d., bardziej jeszcze, niż liryka, na reflexji i subiektywnem uczuciu oparte, mniej jeszcze od niej mają prawdziwej samoistności i siły plastycznego kształtowania. I dlatego też wszystkie te gatunki efemerycznej i trochę pasożytnej natury są ze wszech czasów i miejsc właściwego i absolutnego historycznego rozwoju właściwej sobie pory i temperatury nie mają; gdy tymczasem epopea jak dramat są przeciągłemi i mozolnemi wyrobami wieków i narodów, mają swoje epoki i klimata, wyłączne i wielkie historyczne warunki swego kształcenia się i rozkwitu i nigdy wspólnie obok siebie nie powstają, ale w rozległych odstępach nawzajem się zmieniają. Każda z tych wielkich form tak wyłącznie zwykła posiadać i obserwować twórczość epoki, że nie tylko drugiej obok siebie powstawać i rozszerzać

się nie dozwala, ale nawet na długi czas po sobie wszystkie żywotne soki wysysa i dopiero po dość znacznym przedziale czasu zasilony odpoczynkiem geniusz narodu może przystąpić do nowych poetycznych kreacyj w odmiennej formie.

W tym to właśnie czasie przejścia z epoki epicznej do dramatycznej i naprzemian, w tym okresie przygotowania i przetworzenia, wykształcać się zwykła trzecia wielka forma poezji, forma, która dla mieszanej i połowicznej natury wprowadzie tej estetycznej wartości czystego dzieła sztuki, co epopea i dramat, niema, ale dla znaczącego miejsca, które w rozwoju poetycznej twórczości zajmuje, dla organicznej regularności swego powstania i *psychologicznej konieczności* swego objawu, to samo *historyczne* przynajmniej ma uprawnienie. Mało ten dotąd poznany i umiejętnie określony rodzaj poezji, jak to trafnie powiedział genialny badacz, co pierwszy uwagę zwrócił na jego historyczne znaczenie, łatwiej się daje scharakteryzować, niż nazwać: nie mamy powszechniejszej i właściwszej dlań nazwy, jak *alegorji*. To, co powszechnie pod alegorją rozumiemy, obrazowanie intelektualnych i moralnych abstrakcyj, stanowi tylko jeden żywioł tej wielkiej kategorii, której charakterystyczną właśnie cechą jest, że *wszystkie* poetyczne gatunki obejmuje: alegorję w ścisłym znaczeniu, jak lirykę, elegę, jak satyrę, dydakę, jak opisowość, epopeję, jak dramat, i wszystkim tym, z mniejszem lub większem wykończeniem narysowanym i zamieszanym, formom daje zazwyczaj lekkie ramy bądź samotnej przechadzki, bądź podsłuchanej rozmowy, bądź wreszcie snu lub *wizji*: to jest tego poetycznego zmyślenia, w które i Dante oparł Boską Komedję. Liryczny w oddaniu subiektywnego uczucia

i usposobienia duszy; elegiczny i idylliczny w przedstawieniu spokojnych sytuacji i nieplastycznego życia; opisowy w skłonności do ciągłego obrazowania i alegoryczny w zamięłowaniu, w abstrakcjach i personifikacjach; dydaktyczny i satyryczny w mniej lub więcej wyraźnej chęci nauczania i poprawienia: rodzaj ten poezji styka się zarówno z epopeją i dramatem, od których jeśli sobie nie przywłaszcza tego, co właściwą ich duszę stanowi: czynu i akcji, użycza jednak tego, co ich zewnętrznem jest ciałem: opowiadania i dialogu. Pandemonium wszystkich poetycznych form—alegorja, nietyle jako czysty utwór sztuki, ile jako historyczny fenomen ma swoje przeważne w rozwoju twórczej wyobraźni znaczenie; jest ogólną formą, z której się rozchodzą i wykształcają wszystkie plastycznie rozgraniczone gatunki poezji i do której znowu po pewnym okresie czasu, po obieżeniu koła, które im wewnątrzna, jak to nazywa Arystoteles, *energja* zakreśliła, wracają, aby z odświeżoną siłą z jej łona napowrót się wynurzać. Fenomen to, powtarzamy, niezmiernej wagi: odśladania on nam to, że samo prawo rządzi tym napozór tak fikcyjnym i dowolnym światem wyobraźni, co i rzeczywistym; ten perjodyczny zwrot poetycznych form do jednego punktu wyjścia objawia nam ten sam zakon w dziejach poezji, co w dziejach narodów. Machiavelli *ritorno al segno*, a Vico w dziejach całego moralnego świata *corsi e ricorsi* nazwał. Alegorja jest tym, jeśli chcemy, chaotycznym stanem twórczej wyobraźni, w której wszystkie żywioły poezji nierozłącznie drzemią, nim się rozdzielą i rozgraniczą i do którego później, po wypełnieniu swego uroczego posłannictwa, wracają, aby się przemienić i w odnowione kształty wyodrębnić.

W tem znaczeniu, któreśmy alegorji nadali, Wschód będzie naturalną jej kolebką: bo w ogólnym rozwoju ludzkości świat wschodni przedstawia właśnie ten stan chaotyczny ducha, w którym żadne funkcje społeczne i moralne jeszcze się nie wyszczególniły i wszystko w panteistycznej niejako zanurzone jest uniwersalności. Bóg, człowiek i natura są tu w tem samym niezindywidualizowanym i nierozgraniczonym powiązaniu, w jakim się znajduje cała sfera materialnego i moralnego życia i wszystkie wyższe objawy ludzkiego ducha w wierze, w wiedzy i w sztuce. I dlatego też nietylko tu spotykamy tę wielką i uniwersalną formę alegorji, ale, rzec nawet można, że cała poezja wschodnia w tej formie uwięzła i nigdy za nią samodzielnie nie wyszła. Epopea jak dramat Mahabarata jak Sakuantala, nie mają tu rozgraniczonych plastycznych kształtów, jak podobne im dzieła poezji greckiej: pełne one jeszcze są lirycznych, dydaktycznych, opisowych żywiołów i tej zawilej encyklopedyczności poetycznych gatunków, które dla poezji wschodniej jest tak charakterystyczną, jak zawiła encyklopedyczność całego życia dla całego Wschodu wogóle. Świat natomiast klasyczny, który tak ostro we wszystkim przeciwstawiony Wschodowi, którego nietylko sztuki, ale życia całego zasadą jest czystość kształtów, rozgraniczenie wszelkich potęg moralnych i materialnych, najwyřębniejsza plastyka myśli i uczuć, czynów i dzieł; świat ten musiał koniecznie zaniechać tej poetycznej formy, która tak obcą była jego duchowi, ale i tu jednak Hesiod tak regularnie stoi w pośrodku między Homerem a Eschylem, między epopeą a dramatem, jak romans grecki na samym schyłku i upadku helleńskiej cywilizacji. Inne znowu i większe są losy alegorji w świecie chrześcijańskim.

W świecie tym, który tak plastyczne rozgraniczenia hellenizmu, jak uniwersalną dążność Wschodu zarówno objął i *uduchowił* je, w nim znowu i z większym znaczeniem jak u Greków występuje rodzaj alegorii, ale już nie w tym charakterze jedynej prawie i dominującej formy, który miał na Wschodzie, ale tylko, jakeśmy to już powiedzieli, w kształcie perjodycznie wracającego gatunku, reasumującego niejako *wschodnią* uniwersalnością wszystkie w duchu *greckiego* rozgraniczenia wykształcone lub nadal kształcić się mające czyste poetyczne gatunki. Ze względu na samą poetyczną tylko stronę i jej wpływ można powiedzieć, że *Biblia* stoi jako najpełniejsza alegoria u samego początku chrześcijańskiej poezji. Cudowna ta xiega, jak w życiu wszystkie moralne i religijne prawdy, tak twórczej wyobraźni wszystkie przyszłe objawiała formy: lirykę i alegoryczność, dydaktykę i opowieść, epikę i dramatykę: cały dramat chrześcijański powstał z biblijnej myśli pasji. Później każdy naród chrześcijański, wykształciwszy jedną lub drugą formę, wracał znowu w perjodycznej rytmiczności do tego wielkiego rodzaju alegorii, jako do punktu odpocznienia i dalszego zarazem rozwoju. Gdy średniowieczna liryka Prowensalów znalazła swój ostateczny wyraz i najwyższe wydoskonalenie w rymach Petrarki, dał Petrarka sam hasło zwrotu do alegorycznego rodzaju w swoich *Tionfi* i za nim poszedł Boccaccio nietylko w *Tionfi*, w *Ninfale Fiesolano*, nietylko w *Fismecie* i *Teseidzie*, ale nawet i w *Decamerone*: bo cała nowelistyka daje się słusznie policzyć do tej wielkiej pośredniej formy poezji, której i romans nawet nowoczesny jest prozaiczną i pragmatyczną tylko stroną; a gdy dwa wieki później epika włoska najwyższego szczytu swego możebnego rozwoju

dostała w dziełach Ariosta i Tassa, naznaczył znowu sam Tasso to historyczne znowu zejście do alegorii, tak przez nieszczęśliwą wprawdzie, ale pod tym względem niezmiernie charakterystyczną próbę przelania Jeruzolimy w alegorię, jak przez ten poemat o stworzeniu, *Le sette giornate*, który natchnął Milтона. Alegoryczny raj Milтона stoi w dziejach poezji angielskiej tak historycznie w pośrodku między wielką dramatyką Shakespeara, a późniejszą epiką Scotta i Byrona, jak przedtem między Shakespearem a dawną epiką angielską, z której nam drobne ale znaczące w Beowulfie i Travellerssong przechowały się ułamki, stały alegoryczno-idylliczne twory Loughlanda, Gowera Chancera, Sidneya i t. d. Wymienieni tu na ostatku angielscy pisarze kształcili się prawie wszyscy na owym osławionym *Roman de la Rose*, który znowu w poezji francuskiej to samo historyczno-pośredniczące stanowisko alegorii między dawną francuską epiką a późniejszym teatrem Corneilla i Racina zajmuje, jakie w hiszpańskiej zajęli Hita, de Mena, Santillana i inni między epicznym cyklem Cyda, a wielką dramatyczną epoką Nibelungów, Gudrun, Wolframa von Eschenbach, Gottfryda von Strasburg, a dramatyką Hans Sachsa i liryką z epoki reformacji, rozlegają się szerokie alegoryczne utwory XIV i XV wieku, a Reinhard szczególnie tak zarówno za czystą epopeę, jak za czystą alegorię uchodzić może; po wydzwienczeniu się ześ dramatycznej i lirycznej poezji z czasów reformacji wraca znowu przeważnie rodzaj alegoryczny, który się ostatecznie reasumuje w sławnej Messyadzie Klopstocka i po którym znowu w orszaku wszystkich wielkich niemieckich dramatyków z przeszłego wieku następuje ów Lessing, co tak charakterystycznie przy najściśle-

szem rozgraniczeniu poetycznych gatunków obstawał i tak konsekwentnie przeciw bronionej przez Winckelmann'a alegorji się oświadczył. I według tych samych praw formacji rozwijała się wreszcie nawet i nasza polska poezja, acz tyle przeszkód w swoim normalnem wykształceniu doznawała. I u nas także między dawnemi epicznymi rapsodami, których słabe się tylko echa w naszych historycznych przechowały jeszcze podaniach i chrześcijańską hymnologją, która od św. Wojciecha aż do Andrzeja ze Słupia poetyczną naszą twórczość w średnich wiekach absorbowwała; a tą liryką z drugiej strony, która w epoce Kochanowskiego tak bujnie rozkwitła, i dramatyką, której pierwsze wówczas zjawyły się próby w Józefie, w Odprawie posłów i t. d.: znaczniejsze twory *Reja* stoją jako historyczno-pośredniczące *alegorje* i pod tym właśnie względem, o ile się nam zdaje, dotąd mało zauważanym, mają swoje główne i ciekawe znaczenie. Szczególnie godnym tu, choćby i krótkiego tylko zastanowienia, jest *Reja Wizerunek żywota*. Poeta prowadzi młodzieńca do różnych filozofów pogańskich, od Zoroastra do Hippokrata, Dyogena, Epikura, Sokrata i Arystotela, którzy mu wszyscy systema swej etyki wykładają; potem przechodzi z nim do potępionych w piekle, do tych, „co sobie zjeżonej nie zagłaskali czupryny“, i między którymi widzi wiele panów i księży; w raju nakoniec „Heliasz“ objawia nieśmiertelne chrześcijańskie prawdy „o dusznej radości“ i naucza jak się staje „w ogrodzie u Pana“. Pełno w tem dziele mitologii i teologii, astronomji i filozofji, najrozleglejszej jednym słowem dydaxy; pełno tu idyllicznej opisowości: każdy niemal rozdział zaczyna się od poetycznego opisanja natury w różnych dnia porach; satyra wreszcie, jak we

wszystkich dziełach Reja, tak i tu w całej swojej szorstkości i jadowitości rozkosznie się rozpościera. Czytelnik widzi wszystkie tu zebrane żywioły, które według danej definicji poemat alegoryczny składają; jak w Boskiej Komedji „text się tu rozciąga od ziemi do nieba“, według tych własnych słów Reja, które tylko w większej suchości wypowiadają myśl tak szczytnie w sławnym wierszu Dantego oddaną¹⁾; a kiedy współczesny biograf Mikołaja, Trzycieski, tego naszego poetę z Dantem porównał: więcej w tem zdaniu leżało prawdy, niżeli może myślał sam Trzycieski. Rozumie się: pod względem tylko wspólnego im obu poetycznego rodzaju; pod względem bowiem poetycznej wartości alegorja Reja tak mało lub jeszcze mniej, jak wszelka inna, może iść w porównanie z nieśmiertelnem dziełem florenckiego wieszcza.

Wielki utwór Dantego obejmuje w całej pełni wszystkie poetyczne gatunki i objawia we wszystkich głębokość uczucia, prawdę natchnienia, siłę wyobraźni i potęgę twórczości w rozległości i mistrzowskiej dzielności, w jakiej żaden inny poemat alegoryczny nie tylko z nim mierzonym, ale nawet zestawionym być nie może. Liryka nie jest tutaj chwilowym i przechodnim ustępem, reflexem osobistego uczucia i subiektywnego zwrotu; przenika ona wskroś swoim wyostrzonym akcentem całe dzieło, które, jak z jednej strony jest epopeją ludzkości całego średniowiecznego świata, tak z drugiej strony jest najsubiektywniejszym poematem duszy, jednym szczytnym hymnem jednej wielkiej in-

¹⁾ ... poema sacro,

Al qual ha posto mano e cielo e terra.

Parad. XXV, 1.

dywidualności. Opisowy i elegijny element objawia się tu w tak ciągłych i wielkich obrazach i dźwiękach, w takiej malowniczości i muzyczności poetycznego uczucia, z tak niewyczerpanym nigdy darem przyjmowania i oddawania najstraszniejszych i najmilszych, najgroźniejszych i najśodszych wrażeń, jakichby się podobnych przykładów razem tylko z całej poezji całej ludzkości, od wybujałych płodów gorącego Wschodu aż do powiewnych i powietrznych bładej Północy może zebrać dało. Alegoryczność nie jest to tylko igraszką rozumu i bawidełkiem dowcipu, ale najsilniejszą dźwignią twórczej wyobraźni i oddaje całą świetną symbolikę chrześcijańskiego ducha i chrześcijańskiej sztuki w wielkości i uniwersalności, w systemie i konsekwencji, w jakich to tylko gocka jeszcze architektura była w stanie przeprowadzić. Satyra następnie, ale nie ta, o której rzymski ów poeta powiedział, że jej *nie*pisać tak trudno, ale ta trudna i szlachetna, która powstaje na zepsucie nie w chęci wyszydzenia, ale poprawienia, która ze skrwawionem sercem robi wyrzuty w czystej myśli i drżącą ze współczucia, acz silną przekonaniem ręką trzyma przed obecnością zwierciadło Meduzy; ta satyra i w tem najwyższem i najpiękniejszym znaczeniu stanowi jeden z głównych żywiołów Boskiej Komedji: gromi potęgę Tytana i jęczy zalem pokutnika, wyzywa niebiosą o pomstę, a piekło o litość, i karci kochanych i kocha karconych, z ironją tak pełną miłości i z szyderstwem tak pełnem wzniosłości, o jakich tylko wyobrazenie dać może zlany razem genjusz Juwenala i Jezajasza, najostrzejszego satyryka Rzymian i najszczytniejszego cenzora Izraela. Dydaxa w tem dziele nie ogranicza się na pewnej drobnej tylko nauce, na jakiejś urwanej części ludzkich

badan; obejmuje ona całą wiedzę epoki, odtwarza całą chrześcijańską scholastykę w wielkich kształtach sztuki i daje *poetyczną* sumę średniowiecznej mądrości, jak święty Tomasz dał jej filozoficzną. Przedewszystkiem zaś ważny jest stosunek tego poematu do dwóch najgłówniejszych i najczystszych form poezji. Znaczenie epicznego żywiołu w Boskiej Komedji już nam wiadome: widzieliśmy, jak prawdziwie epicznie utwór Dantego obejmuje i zamyka jedną z największych epok ludzkości i jak znakomitym i uniwersalnym jest wyrazem średniowiecznego ducha. Ale i dramatyczny element przeważne w nim zajmuje miejsce i uzupełnia tę całość poetycznych gatunków, którą najwyższa ta alegoria nam przedstawia. Sama zewnętrzna forma dialogu, która się tu nam ciągle objawia w rozmowach Dantego z Wirgilim, z Beatricą i z potępionymi lub zbawionymi mieszkańcami zaświata, nie wyczerpie jeszcze bynajmniej tego dramatycznego charakteru Boskiej Komedji, równie jak epicznego jej charakteru nie wyczerpie sama zewnętrzna tylko forma opowiadania. Cały bowiem wewnętrzny układ tego poematu, cała jego fizjognomika i patologia, cały rozwój i, jeśli tak rzec można, sceniczne urządzenie noszą cechę prawdziwej dramatyczności. Figury i sytuacje nie rozwijają się tu w tej spokojnej rozwlekłości i powtarzającej się rytmiczności epopei, ale przemijają krótko i pospiesznie w tej skąpej charakterystyce i ciasnym obwodzie, w tej aktualności i momentalności, które są tak wydatnymi przymiotami dramatu. Dante nie jest tylko opowiadaczem, ale zarazem widzem i współdziałającym i „czas mu ściśle wymierzony“¹⁾, jak każdemu widzowi i akto-

¹⁾ Lo tempo é poco omai, che n'è concesso,
E altro é da veder.

rowi scenicznego dzieła. Jeśli to prawda następnie, że podstawą epopei jest przeszłość, dramatu zaś terażniejszość, to i pod tym względem dzieło Dantego do tej drugiej poetycznej formy zbliżonem będzie: wszystko się w niem bowiem odbywa nietylko *formalnie* w czasie ale i *realnie* w *charakterze* terażniejszości i wszystko zamiast w perspektywnej dali podania, w bezpośredniej tu leży akcji. A gdy do głębszych jeszcze psychologicznych cech sięgniemy, łatwo się przekonamy, że w całym tym poemacie panuje patetyczność, perypetalność, djalektyka uczuć i analityka wrażeń, gwałtowna i skokowa klimax scen i objawów, które wszystkie bardziej tragiczne niż epiczne jemu nadają atrybucje. I jakież wreszcie poetyczne dzieło wypełnia wiernej te dwa wielkie warunki obudzenia zgrozy i litości, które Arystoteles wszelkiej prawdziwej przypisał tragicie, jak ta Boska Komedia, co „wieczne cierpienie i pierwszą miłość“¹⁾ zarówno objęła i z tą samą siłą nieskończone katusze piekła jak wieczne uciechy raj u skreśliła?

Jeśli tak pod względem wewnętrznej swej poetycznej wartości dzieło Dantego przewyższa wszystkie tego rodzaju alegoryczne poemata, niemniej góruje ono nad niemi pod względem zewnętrznego historycznego stanowiska; a gdy sobie przypomnimy, że cała ta wogóle poetyczna forma nierównie większe, jako historyczny fenomen, niż jako czyste dzieło sztuki, ma znaczenie, lepiej jeszcze zmierzmy całą ważność tego właśnie przymiotu Boskiej Komedji. Poezja chrześcijań-

¹⁾ „eterno dolore... e'l primo amore“ ze znanego napisu piekła.
Infer. III, 2—6.

ska, w całym swoim ogólnym wzięcia rozwoju, rozpada się na dwie wielkie, ściśle od siebie rozgraniczone, okresy: epiki i dramatyki i każdy z tych okresów charakterystycznie koresponduje z równoległymi dwoma dziejowymi zwrotami chrześcijańskiego świata. Uniwersalne i we wszystkich życia objawach *katolickie* wieki średnie były tak naturalną i historyczną dziedziną epiki, jak analityczne i dialektyczne nowsze czasy dramatyki; do tamtych też należą wyłącznie wszystkie wielkie cykle Karola i Arthusa, Sygfryda i Dytrycha, Alexandra, Cyda i Łaza; jak do tych znowu wyłącznie należy scena Shakespeara, Lopego i Calderona, Corneilla, Racina i Moliera, Lessinga, Schillera i Goethego i t. d. Można powiedzieć, że jak wieki średnie nie wydały jeszcze prawdziwego dramatu, tak wieki nowsze żadnej już prawdziwej nie wydały epopei. Czas przesilenia tych dwóch najwyższych poetycznych form jest wiek XIV i XV. Ten historyczny okres, któryśmy już pod tylu innemi względami, jako epoki przekształcenia i przetworzenia, poznali. Jak z jednej strony zagłusza się coraz bardziej w tym okresie dawna średniowieczna epika, tak z drugiej w dramatycznych misterjach, pasjach i alegorjach pokazują się w nim coraz przeważniej początki przyszłej nowoczesnej sceny: i nic charakterystyczniejszego pod tym względem nad tę nazwę i formę, którą tak wydzwiczająca się teraz epika, jak powstająca dramatyka w tym czasie przybiera. I w tym to właśnie okresie, w tej chwili przesilenia się całej chrześcijańskiej poezji, gdy z jednej głównej formy w drugą się przelewa, powstaje Boska Komedia Dantego, zamykając jedno wielkie koło średniowiecznej epiki i roztwierając zarazem drugie większe jeszcze koło nowoczesnej dramatyki, dając zara-

zem epiczną *wizję* uniwersalnego świata i dramatyczną *pasję* indywidualnej duszy. To przeważne miejsce, które każda alegorja w szczególnych dziejach szczególnej poezji każdego narodu zajmuje, to miejsce zajmuje alegorja Dantego w ogólnych dziejach ogólnej poezji całego chrześcijaństwa. Boska Komedja jest uniwersalną i absolutną alegorją w uniwersalnym i absolutnym rozwoju twórczej wyobraźni chrześcijańskiego świata.

I tu się nam może wytłómaczy także ten tajemniczy tytuł *Boskiej Komedji*, którego objaśnienia najmniej w Dancie samym i w znanym ustępie z jego listu do Cane Grande della Scala szukać wypada. *Boskiem* wprowadzie nie wieszcz sam, ale późniejsza dopiero uwielbiająca potomność nazwała to dzieło: mimo swego wielkiego genjuszu i zupełnej o nim świadomości, lub może właśnie dlatego, był Dante dalekim od tej gorszącej manji naszych nowoczesnych poetów, wspinających się każdej chwili Bogami na paluszkach wzdętej pychy. Ale nazwy *Komedji* udzielił już sam wieszcz nieśmiertelnemu swemu dziełu¹⁾. Gdybyśmy na objaśnieniu poprzestać musieli, które sam Dante podaje, małooby nam zaiste na tem zależało. Trzy są, według niego, główne formy poezji: tragedia, satyra i komedja, z których pierwszą cechuje szczęśliwe wyjście, a nieszczęśliwy koniec: komedją więc nazwał swój poemat, bo ze smutków piekła prowadzi do błogości raj... Ale cały ten dziwny wywód, który jeszcze w XV wieku wiernie powtórzył Santillana

¹⁾ W samym poemacie. Infer. XVI, 128 i XXI, 2.

w swojej *Comedieta de Ponza*¹⁾, jest jedynie nam ważnym pod względem świadectwa, jakie daje o zupełnie mylnych i scholastycznych wyobrażeniach, które tak Dante jak i wiek jego miał o gatunkach poezji: nie usprawiedliwia to w niczem dziwnego, a jednak tak znaczącego tytułu. Usprawiedliwienie to dopiero dać nam jest w stanie pogląd na cały rozwój chrześcijańskiej poezji i na historyczne stanowisko, jakie w niem zajmuje Boska Komedja. Tu dopiero poznajemy, że poemat ten, jak epiczną swoją formą zamyka epikę średnich wieków, tak dramatycznym swym tytułem zapowiada dramatykę nowszych czasów i że nazwa komedji, jaką tu alegorja przybrała, jest tak charakterystyczną i historyczną, jak nazwa znowu alegorji, którą naprzemian i w tym samym właśnie czasie przybierała powstająca komedja.

Epopeą więc i alegorją jest wielki śpiew Dantego. Obejmuje on całość poetycznej myśli średniowiecznego chrześcijaństwa i całość jego poetycznych form; jest ostatecznem słowem schodzącego świata i pierwszą zapowiedzią nowopowstającego: przeszłość i przy-

¹⁾ Yo comenzé una obra á la qual Elame *Comedieta de Ponza*, e tituléla deste nombre, por quanto los poetas fallaron tres maneras de nombres á aquellas cosas de que fablaron, es a saber: tragedia, satira, comedia. Tragedia es aquella que contiene en si caydas de grandes Reys ó Principes... cuyos nascimientos e vidas alegremente se comenzaron, e gran tiempo se continuaron, e despues tristemente cayeron... Comedia es dicha a quella cujus comienzos son trabajosos, e despues el medio e fin de sus dias alegre, gozoso e bien aventurado; e deste usó Terencio Peno, e Dante en el su libro, donde primero, dize aver visto los dolores e penas infernales, e despues el Purgatorio, e alegre e bien aventuradamente despues el Paraiso.

Santillana, *Comedieta de Ponza* (ed Ochoa) p. 2.

szłość, tamta w swych owocach, ta w swych zarodach, zarówno w nim złożone. Poemat to najuniwersalniejszy twórczego ducha ludzkości; poemat, jak sam wieszcz raz w uczuciu swej wielkości powiada: „święty, do którego przyłożyły ręce niebo i ziemia”: niebo i ziemia całego chrześcijańskiego świata.

*

*

*

Na dzieło tak rozległe, jak świat, stanowiąca za-
patrywania się tak są liczne i różnorodne, jak na świat
samy. Od pojawienia się też tego wielkiego poematu
do najnowszych czasów nie brakło mu na mozolnych
badaczach i świetnych umysłach, z których każdy
z różnego i odmiennego punktu szukał pojęcia i objęcia
tego najwyższego utworu średniowiecznej poezji. Kil-
kadziesiąt już lat po śmierci florenckiego wieszca,
wzniesiono w różnych miastach włoskich publiczne ka-
tedry dla wyjaśnienia i wykładania Boskiej Komedji:
Florencja, ojczyzna tego wielkiego męża i ta, co za
życia na sromotne go wskazała tułactwo, pierwsza po
jego zgonie dała przykład takiego wielkiego uczczenia;
i pierwszym, co tę godność tłumacza Boskiej Komedji
w tem mieście piastował, był ów Boccaccio, co wła-
snem już światłem tak wspaniale na gwiazdzistym nie-
bie włoskiej poezji jaśnieje, i którego niedokończony,
niestety, komentarz jest jednym z najbogatszych źró-
deł dla obszernych studjów nad naszym poematem.
Jeśli to w większej części prawda, co powiedział nie-
miecki filozof, że wielki genjusz wskazuje małe umysły
na wyjaśnienie siebie: Dante i pod tym względem od
reszty się genjuszów odznacza, że zaszczytny trud expli-
kowania jego wzięły na siebie wielkie umysły i wielkie

genjusz: objaśniali go Boccaccio i Filippo Villani, Benvenuto da Smola i Mario Filelfo, Giovanni de Serravalle i Schelling; objaśniał go i ten pod tyloma względami podobny mu wielki Michał Anioł, chociaż to w odmienny od innych, sobie właściwy i twórczy sposób uczynił: wykonywując do Boskiej Komedji *ilustracje*, których zatrąty każdy miłośnik sztuki i wielbiciel tych dwóch gienjuszów wiecznie żałować będzie. Indywidualne i zbiorowe prace nagromadziły się wiekami koło tego wielkiego pomnika wielkiej epoki. Roku 1350 wyznaczył arcybiskup medjolański, Giovanni Visconti, „dwóch teologów, dwóch filozofów i dwóch mieszkańców Florencji” do wspólnego opracowania Boskiej Komedji; a na soborze Kostnickim, na początku XV stulecia zajmowali się wielcy ustawodawcy kościoła w wolnych godzinach studjami nad Dantem. Odtąd nie ustawały umysły w rozbiorach i badaniach i wieki pracowały nad poznaniem poematu, na którego utworzenie wieki się przedtem składały: sama bibliografja o Dantem, samo wyliczenie tytułów dzieł, o nim traktujących, dały jeszcze w najnowszych czasach powód do osobnego, objętością swoją prawdziwie przerażającego, dzieła. I do jakichże drobnych poszukiwań i mikroskopicznych badań zesłała ta chęć poznania florenckiego wieszczą! O samych zewnętrznych faktach jego życia spisał Pelli cztery, pełne najgruntowniejszej pracy, tomy; o samej jego miłości, prócz tylu innych, traktuje Arrivabene w osobnem piśmie; nawet o tym, raz jedyny w Boskiej Komedji wzmiankowanym, *psie alegorycznym* (*veltro allegorico*) znalazł Carlo Troja sposób napisania mozolnego i szacownego dzieła! Bo i czegoż nie dokaże miłość — nawet miłość uczonego, dla wielkiego przedmiotu! Boska Komedja, powiedział trafnie jeden z jej

badaczów, podobną jest do wielkiej spuścizny, którą słabe i zubożałe potomstwo, któremu się dostała w udziale, musi rozdrabniać, by ją uprawić. Lecz i ci nawet, co nad masę szczegółów się wzniesli do ogólnego poglądu i *całość* tego wielkiego utworu objąć się starali, z iluż to i oni znowu różnych stanowisk na dzieło Dantego się zapatrywali; ileż to i oni osobnych do tego poematu podawali kluczy! I że tylko o nowoczesnych i cenniejszych wspomnę badaczach, wystarczy już powiedzieć: że Rosetti i Ugo Foscolo szukali w Boskiej Komedji polityczno-religijnej alegorji; że Schlosser do niej czystą miarę historii przykładał; że Ozanam przedewszystkiem na zawartą w niej scholastyczną filozofję zwrócił uwagę, a Schelling etyczno-estetyczne jej stanowisko starał się oznaczyć; że Kopisch w niej głównie mistyczną i symboliczną stronę wyjawiał, a Labitte ją na legendarne pierwiastki chrześcijaństwa rozłożył¹⁾.

Ta *ubiquitas*, jakby tu powiedział scholastyczny Dante, w wybieraniu sobie stanowiska, z którego się na dzieło jego zapatrywamy, znajduje niezawodnie wytłumaczenie w uniwersalnem znaczeniu samego dzieła, w jego nieskończonem widnokregu, w niezmierzonej encyklopedyczności uczuć i myśli, faktów i kształtów, dogmatów i teoremów, które w sobie objęło. A jednak łatwo to każdy uczuje i uzna: dzieło, które z natury swojej właśnie tak niepodobnem jest do objęcia ze wszystkich punktów na raz, powinno zarazem i z natury swej właśnie mieć jedno główne *punctum saliens*.

¹⁾ Nie odwołujemy się szczegółowo do tych i wielu innych prac, którym tyle zawdzięczamy; bo nie chcemy bez prawdziwej potrzeby obciążać pracy czytelnikom. Wytłumaczy nas zresztą i właściwy sposób naszego zapatrywania się.

Ten utwór, który *dozwala*, by go z różnych stron oglądano, musi jednak *żądać*, aby to przedewszystkiem z jednej strony głównie czyniono. Obok tej *dowolności* poglądu, która wypływa z jego rozległego obwodu, musi znowu wypływać z jego dośrodkowego znaczenia pewna *konieczność* poglądu, konieczność, którą ma w sobie każde dzieło twórczej wyobraźni. Jednem słowem: Boska Komedja nie jestże przedewszystkiem dziełem sztuki? a jako takie nie wymagaż ona, aby do niej przedewszystkiem też i miarę przykładano sztuki?... Że ta miara jej jeszcze *całkiem* nie wymierzy, że zostawi wielkie reszty tej nieskończoności, którą wszelkie dzieło chrześcijańskiego ducha, a tem bardziej takie w sobie zamyka... któżby o tem śmiał powątpiewać! Ależ wystarcza wszelka inna miara pod tym względem: i czyż historyczne, filozoficzne, mistyczne i t. p. zapatrywanie się nie zostawia wiele jeszcze, a może *najwięcej* do życzenia? A w takim razie miara sztuki nie będzież dla dzieła sztuki *najwłaściwszą*, *najstosowniejszą*, *najwięcej wymierzającą*?

Poemat Dantego, powiedział jeden z jego głębokich znawców, jest jak ta bazylika rzymska, na której zewnętrznem i wewnętrznem zwiedzaniu nie poprzestawamy, ale której nadto i podziemne pokłady poznać chcemy: przy blasku pochodni zstępujemy w jej świętą kryptę, która nas w coraz głębszą, rozgałęzioną i zawiłą katakumbę prowadzi; a gdy bez cofania lub zagubienia się stąpamy do końca, wychodzimy... w pole dalekie, daleko od miejsca wejścia — i bazylikę nawet z oczu tracimy. Porównanie trafne: ale nauka, którą *my* sobie stąd wyciągnąć pozwolim, będzie ta: że, aby siebie i czytelników w takie pole nie wyprowadzić, najlepszem jest zawsze patrzeć na bazylikę rzymską

jako na dzieło architektury, a na Boską Komedję jako na dzieło poezji—bo jako takie przedewszystkiem swoje wielkie i pewne mają znaczenie.

Ze stanowiska więc przedewszystkiem sztuki i poezji, jakeśmy się dotąd starali zrozumieć znaczenie poematu Dantego jako epopei i alegorji, tak w dalszym ciągu będziemy usiłowali poznać jego składowe żywioły i wewnętrzny organizm.

Wszystko to jest tylko przedmowa do rzeczy, która dopiero się zaczyna. W tym momencie, kiedy piszę te słowa, jestem przekonany, że moje słowa nie będą dla Ciebie nowością. Wiesz, że wszystko, co piszę, jest tylko wyrazem tego, co czuję i myślę. Nie chcę być dla Ciebie autorytetem, chcę być dla Ciebie człowiekiem, który chce Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić. Wiesz, że jestem tu dla Ciebie, żeby Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić.

Wiesz, że wszystko, co piszę, jest tylko wyrazem tego, co czuję i myślę. Nie chcę być dla Ciebie autorytetem, chcę być dla Ciebie człowiekiem, który chce Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić. Wiesz, że jestem tu dla Ciebie, żeby Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić.

Wiesz, że wszystko, co piszę, jest tylko wyrazem tego, co czuję i myślę. Nie chcę być dla Ciebie autorytetem, chcę być dla Ciebie człowiekiem, który chce Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić. Wiesz, że jestem tu dla Ciebie, żeby Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić.

Wiesz, że wszystko, co piszę, jest tylko wyrazem tego, co czuję i myślę. Nie chcę być dla Ciebie autorytetem, chcę być dla Ciebie człowiekiem, który chce Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić. Wiesz, że jestem tu dla Ciebie, żeby Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić.

Wiesz, że wszystko, co piszę, jest tylko wyrazem tego, co czuję i myślę. Nie chcę być dla Ciebie autorytetem, chcę być dla Ciebie człowiekiem, który chce Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić. Wiesz, że jestem tu dla Ciebie, żeby Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić.

Wiesz, że wszystko, co piszę, jest tylko wyrazem tego, co czuję i myślę. Nie chcę być dla Ciebie autorytetem, chcę być dla Ciebie człowiekiem, który chce Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić. Wiesz, że jestem tu dla Ciebie, żeby Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić.

Wiesz, że wszystko, co piszę, jest tylko wyrazem tego, co czuję i myślę. Nie chcę być dla Ciebie autorytetem, chcę być dla Ciebie człowiekiem, który chce Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić. Wiesz, że jestem tu dla Ciebie, żeby Ci pomóc. Dlatego proszę Cię, nie bój się pytać, nie bój się mówić.

Od Wydawców.

Studjum powyższe jest częścią zamierzonej obszernej monografji o Dantem, któremu Klaczko poświęcił wiele mozolnej pracy w swoim życiu. Wskazuje na to rzucające się w oczy niedomówienie tematu, określonego tytułem. Pozatem w odsyłaczu na stronie 27 czytamy: „o tem niżej: „*Wiedza i Symbol*“, a między wierszami oraz w zakończeniu zapowiedź dalszego rozwinięcia poszczególnych myśli spotykamy kilkakrotnie. Więc istniał poważny i obszerny plan całości, którego autor z niewiadomych przyczyn zaniechał. Tem nie mniej dwa wykończone rozdziały, pomimo zastrzeżeń, które dzisiejszemu czytelnikowi się nasuwają“, stanowią prawdziwą perłę w naszej ubogiej literaturze Dantejskiej. Zarówno *Epoka Dantego*, jak *Znaczenie Boskiej Komedji* ujęte są po mistrzowsku, z ogromną erudycją i mogą być traktowane każdy z osobna jako całości, piękne miniatury obszernych zagadnień.

Klaczko napisał je w Paryżu w 1852 roku i w tymże roku przesłał do *Biblioteki Warszawskiej*. Oba zostały wydrukowane w zeszycie grudniowym (str. 385—421) tomu IV ogólnego zbioru t. XLVIII) bez podpisu autora. „Być może, że bawiąc w Paryżu bez paszportu,

bał się swoim nazwiskiem zwrócić uwagę władz na rodzinę, pozostała w Wilnie, i narazić ją na przykrość“, przypuszcza prof. Tarnowski w swej pięknej dwutomowej monografji, poświęconej zmarłemu uczonemu i przyjacielowi (*Juljan Klaczko*, tomów 2. Kraków, 1909. Nakładem Autora, tom I na str. 80 i 85). A dalej pisze:

„Ten artykuł, to jest właściwie wstęp, założenie, za którym dopiero miał iść wykład, rozwinięcie w kolejnem przedstawieniu trzech części poematu, tego jego znaczenia i charakteru, które tu są z góry oznaczone, w zbitem streszczeniu.

Tego dalszego ciągu, tej właściwej pracy o Dan-tem, niema; ale w tym początku daje się poznać to samo jego rozumienie, które po latach blisko czterdziestu znajdzie się w *Wieczorach Florenckich*. Daje się też poznać i podziwiać rozległą, gruntowną znajomość przedmiotu i jego rozlicznych opracowań; ze zdumieniem przychodzi się pytać, jak on miał czas już to wszystko przeczytać, dowiedzieć się? Nadewszystko daje się poznać ten wzrok bystry, orli prawdziwie, co z góry na rzecz patrzy, ogarnia wszystko, co do niej należy, a w niej widzi i przenika wszystkie składowe pierwiastki. Jak w *Wieczorach Florenckich*, tak i tu zaczyna się od roku 1300, od Wielkiego Jubileuszu Bonifacego VIII. Jak tam ten rok, ten początek wieku XIV jest datą przełomu, terminem schyłku wieków średnich, a brzasku nowych. Ta różnica czasów i ich charakteru, wykazana w szeregu zestawień i porównań, głębokich i wspaniałych. Jak tam, poemat Dantego jest obrazem, pomnikiem średniowiecznego świata, jego wiary i jego wiedzy, jego rzeczywistości i jego ideału — jest rezultatem pracy wieków, skupieniem i podniesieniem różnych pierwiastków i form, które były rozprószone, nie-

połączone w organizm. Bardzo często spotyka się myśl, uwagę, nawet zwrot, znany już z *Wieczorów*. Bardzo piękny, mądry ustęp o podobieństwie natury, istoty, w architekturze gotyckiej i w *Boskiej Komedji*, a obok niego drugi, określający różnicę sztuki starożytnej i chrześcijańskiej. Wieki średnie się kończą, zacznie się świat nowy; nie we wszystkim od nich lepszy, ale wielki. I kiedy o tym świecie i jego wielkościach mówi, przypomina tu Klaczko szczegół jeden (i jeden z najpiękniejszych już nie z *Wieczorów Florenckich*, ale z *Juljusza II*). Rafael dwa razy wymalował Dantego w kamerze *della Segnatura*: na *Parnasie* i w *Dyspucie*. Otóż ten krótki ustęp o *Dyspucie*, to niby ziarno, zaród tego najwspanialszego jej opisu, jaki się znajdzie w jego dziele ostatniem.

Język, styl, jeszcze nie jest zupełnie wyrobiony: nie ma tego blasku, tej siły, jaka jest w pismach późniejszych, jakie są już w niemieckich *Hegemonach*¹⁾. Być może, że przez lata nauki w Królewcu i lata praktyki w Heidelbergu²⁾, Klaczko używał ciągle języka niemieckiego, a w polskim pisywać nie mógł; dość, że tamże nie jest jeszcze ten pisarz niezrównanie świetny, jakim stał się z czasem.

Szkoda, szkoda, że Klaczko zaczął tylko, a nie skończył, że koleje życia oderwały na długo jego myśli i pracę od Dantego. Może mielibyśmy w polskim języku studjum, choćby nie równe *Wieczorom*, ale do

¹⁾ Broszura polityczna, wydana po powstaniu w Poznańskim 48 roku, w 1849 r.

²⁾ Klaczko studjował na uniwersytecie w Królewcu i tam zdał doktorat. Zaś w Heidelbergu pracował następnie w dzienniku *Deutsche Zeitungen*, w którym umieścił kilkadziesiąt artykułów w rubryce *Russland und Polen*.

nich podobne. Tylko, gdyby Klaczko był wtedy zagłębił się w Dantem i jemu swój czas i pracę poświęcił, nie mielibyśmy dziś jego pism polskich i o polskich sprawach“, kończy Tarnowski swe cenne uwagi.

W roku jubileuszu Dantejskiego, kiedy cały świat cywilizowany oddaje hołd wielkiemu myślicielowi, sądzimy, że wykonamy swą powinność, przypominając piękne studjum Klaczki, tem droższe dla czytelnika polskiego, iż pisane przez samego autora dla niego bezpośrednio w *języku ojczystym* i będące zapowiedzią jego znakomitych prac o Dantem, pisanych, niestety, po francusku i znanych literaturze naszej z przekładów. W dwa lata potem, w 1854 r., w *Revue Contemporaine* pojawia się obszerna praca *Dante et la critique moderne*, przełożona przez Antoniego Potockiego (Szkice i rozprawy literackie, Warszawa, 1907, str. 19—91), a w 1880 roku dzieło wiecznotrwałe w *Revue des deux Mondes: Causeries Florentines* (zaraz w 1881 osobno), przełożone przez Stanisława Tarnowskiego (po raz pierwszy w *Przeglądzie Polskim*, następnie w *Warszawskim Więku* (1886), wreszcie w trzech edycjach książkowych).

W naszym przedruku staraliśmy się zachować wiernie stylizację i ortografię autora podług pierwotnego wzoru z *Biblioteki Warszawskiej*, a nie z przedruku Ferdynanda Hösicka — gorącego wielbiciela naszego pisarza, który pomieścił powyższe studjum w tomie *Pism Zapomnianych Klaczki* (Kraków, Gebethner i Spółka, 1912, str. 206—249).

Cisnie się pytanie, czemu Klaczko nie uznał go-dnym tych dzieł, z których *Wieczory Florenckie* są niewątpliwie szczytowym w całej jego spuściźnie literackiej, czytelnika polskiego przede wszystkim?

Czemu rezultat tyloletniej myśli, którego zapowiedzią jest *Dante Alighieri*, zamknął w słowo obce?

„Kiedy nasi dzielni pisarze XVI wieku (próbuję odpowiedzieć na to pytanie prof. Tarnowski w przedmowie do swego przekładu *Wieczorów*) obrabiać chcieli przedmioty powszechnego zajęcia i znaczenia, pisywali o nich po łacinie. Mieli słuszość; rzeczy, do powszechnego użytku przeznaczone, powinny się pisać w języku powszechnie zrozumiałym. Taką samą słuszość miał Klaczko, kiedy tę pracę swoją napisał po francusku“.

Dlatego też *Dante Alighieri*, będący pierwszym szczeblem *dzieła potrzeby powszechnej*, które imię polskie w obszernej nauce o Dancem postawiło w pierwszym rzędzie, godne jest przypomnienia w sześćsetną rocznicę zgonu poety florenckiego, a w piętnaście lat po śmierci najwybitniejszego polskiego dantologa.

BIBLIOTEKA PUBLICZNA
IM. JANA ZAMOYSKIEGO
w Zamościu.

Ksiegozbior BP



10080869

Zamosc ul. Pereca 14
Biblioteka Publiczna