

F. 7262



POETA BAROKOWY.

(*Jan Andrzej Morsztyn*. Poezye oryginalne i tłómaczone. Warszawa, 1893 r.— z życiorysem Piotra Chmielowskiego.— *Andrzej Morsztyn*, przedslawiciel baroku w poezyi polskiej, przez Edwarda Porębowicza, Kraków, 1893 r.— Ernest Deiches. *Koniec Morstina*, studyum historyczne z czasów Jana Sobieskiego. Kraków, 1894.— *Jędrzej Morsztyn*, studyum literackie, przez Tytusa Swiderskiego— w „Przewod. nauk. i liter.“— z r. 1878.)

I.

Jak nas uczono dziejów literatury własnej, świadczą między innymi i wiadomości, podawane o Andrzeju Morsztynie. Podręcznik „Historji literatury polskiej” z r. 1871, pod ogólnym nagłówkiem: *Morsztynowie*, powiada (tom II, str. 15): „Andrzej Morsztyn przetłómaczył wybornie tragedję Kornela: *Cyd*, która...” i t. d. Następnie wspomina autor o wydaniu z końca siedemnastego wieku, w którym połączono poetyczne prace Andrzeja z przekładami Stanisława, pierwszemu, oprócz *Cyda*, przypisując jeszcze *Psyche*, co jest prawdą: ale inne utwory, później odkryte, składa on, za Maciejowskim, na Zbigniewa Morsztyna, lubo Antoni Małecki w rozprawie jeszcze z r. 1859, zatem naówczas przed dwunastu laty, dowiódł, że poezye, przypisywane Zbigniewowi, są dziełem Andrzeja. Drobnostka! bo te właśnie poezye, liczbą i charakterem, determinują głównie fizyognomię twórcy. Jakim sposobem kompilator, piszący historję literatury w r. 1871, mógł nie wiedzieć o rozprawie Małeckiego, trudno zrozumieć.

Odtąd jednak prace nad And. Morsztynem nie ustawały, wydania się mnożyły, a nareszcie, dzięki Chmielowskiemu, posiadamy kompletnego Morsztyna, w w wydaniu Lewentala z r. 1883.

Po wielu też studyach i rozprawach, poety tego dotyczących, w roku przeszłym ukazuje się nowa praca, wykonana przez Edwarda Porębowicza, p. t.: „Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej.” Znany tłumacz Byrona, Calderona, Trubadurów, oddany badaniom literatur romańskich, p. Porębowicz, jak wiadomo, nie zajmował się dotąd specjalnie literaturą polską, z pozorną więc nieśmiałością wkracza w „dziedzinę studyów nad epoką po wielekroć“ i, jak powiada w zaczątku—„przez lepszych roztrząsaną.” Jak się sprawili ci *lepsi* w opinii p. Porębowicza, poświadcza, po przejrzeniu ich prac, konkludujące zdanie (str. 6). „O żadnym z poetów siedemnastego wieku nie napisano tyle, co o Andrzeju Morsztynie: żadnego nie oceniono tak fałszywie.” Dalej jeszcze (str. 16), jakby dla zaradzenia złemu, oświadcza, że to, co w tym kierunku zbudowano, rozbierać teraz trzeba będzie cegła po cegle, przesunąć punkt zapatrywania się, wprost inaczej stanowisko poety określić. A któż to z pomiędzy owych lepszych wznosił ten lichy budynek, o którym się autor tak radykalnie, zgoła raczej, destrukcyjnie wyraża? Wznosili go: Jan Komierowski, Mecherzyński, Małecki, Siemieński, Belcikowski, Seredyński, Nehring, Tytus Świdorski i nareszcie Chmielowski. Owóż niektórzy z tych krytyków wyobrażenia nawet, zdaniem autora, nie mieli o swem zadaniu, i sądzili naślepo, „intuicyjnie”; inni chodzili około drogi właściwego badania, ale, albo na nią nie weszli, albo się, zaledwie stąpiwszy, cofnęli.

Tą drogą, właściwą do należytego wywiązania się z zadania, jest metoda porównawcza, która-by wykryła, ile poeta polski posiada oryginalności, ile zaś i z jakich korzysta wzorów, oraz jaki jest do nich dzieła jego stosunek. Zestawienia takie ułatwią znowu nawzajem ocenienie stosunku dzieła poety do jego osoby, skreślenie jego fizyognomii duchowej. Mniej obeznanemu z tą kwestyą nasunąć się zaraz może pytanie: a zkąd to podejrzenie, że Morsztyn posiłkuje się wzorami obcemi? i ażeby dokładnie oceniać jakiegoś autora, czy trzeba przedewszystkiem sprawdzać prawo własności jego inwentarza? Kwestya prądów i wpływów w literaturze powszechnej należy niewątpliwie do względów najważniejszych w krytyce; tem bardziej zaś przestrzegana być winna w ocenianiu pisarzy naszych, skoro wiadomem jest, żeśmy nigdy, nie nadawali tonu w literaturze, ale, przeciwnie, szli zawsze za prądami i wiecznie się w ruchu opóźniali. Szczegółowo co do Morsztyna ostrożność ta wskazana była już w pierwszym jego druku z końca siedemnastego wieku, który mieści na tytule: „Psyche”, z Lucjana

Apulejusza, Marina; „Cid albo Roderik”, komedia hiszpańska. Znaczy to, że Morsztyn tłómaczy lub przerabia z literatur obcych, a jak wskazuje nazwisko Marina oraz tytuł „komedyi” Cyd, z utworów sobie mniej więcej współczesnych: nie zatem naturalniejszego, jak iść za tą nicią do kłębka wpływów możliwych i istotnych.

Przyznać jednak wypada, iż balaмутne wieści o Morsztynie, oraz utrudnione krytyki jego utworów, pochodziły z przyczyn zewnętrznych. Nad osobą jego, zarówno jak nad dziełami, długi czas zawisła jakaś tajemnica. O dacie jego urodzenia, którą Chmielowski na chybi trafi naznacza na rok 1620, jak również o dacie śmierci, dotąd zgoła nieoznaczanej, dowiadujemy się dopiero z książki p. Ernesta Dejchesa, w r. b. wyszłej w Krakowie p. t. „Koniec Morstina”... (str. 105). Umarł we Francyi, d. 8 stycznia, 1693 r., w dobrach swych Château-Vilain, mając lat 80; urodził się zatem w r. 1613. Tak samo i utwory jego na widok publiczny wywlekano kawałkami, i to niektóre pod fałszywą firmą. Przytoczyliśmy już druk najdawniejszy, także bez miejsca i daty (reprodukowany następnie w Supraślu r. 1752), w którym „typograf” zaznacza, że „Psychę i Rodrika napisał jaśnie wielmożny ś. p. Morstin, referendarz na ten czas, a po tym podskarbi wielki koronny, człowiek we wszystkim *incomparabilis*.” I oto wszystko, co nam w druku pozostawiły po nim dwa wieki ostatnie. Dopiero w wieku obecnym, jak to skrzętny zawsze i nieszczędzący trudu na rzecz sumienności badacz, Chmielowski, w wydaniu swem (1883) szczegółowo wykazał, mnożą się drukowane edycje rękopisów i studia. Wyjątek z Morsztynowskiej „Lutni” wychodzi r. 1830 we Lwowie, z ramienia Biblioteki Ossolińskich, oraz w roku następnym „uwagi krytyczne” nad tymże wyjątkiem. Kryptonim N. P., roku 1836, w „Panoramie lit. kraj. i zagr.” i, zdaje się Chmielowskiemu, tenże sam roku 1843 w „Bibliotece Warszawskiej”, pomieścił z rękopisu razem dziełnością drobnych utworów, które w ostatniem wydaniu mieszczą się pod rubrykami Kanikuly, Lutni i Pieśni religijnych. Przekład komedyi pasterskiej Tassa, p. t. „Amyntas”, z rękopisu biblioteki berlińskiej, wydał tamże w r. 1840, F. K. Nowakowski. W cztery lata potem, znowu znaczną część rękopisów ogłosił w Poznaniu Jan Komierowski, utwory atoli przypisał Zbigniewowi, co dopiero r. 1859 na rzecz Andrzeja sprostował, jak wspomniałem, w swej walnej rozprawie Ant. Małecki. Po Komierowskim nie było nowego wydania przez lat trzydzieści; dopiero r. 1875 Wł. Seredyński w rocznikach Akademii krakowskiej przedrukował, ze wstępem, z bibliotek Ossolińskich i Jagiellońskiej, niewydane dotąd utwory poety, aż nareszcie ze wszystkiego tego korzysta Chmielowski, i w r. 1883 przysługuje się wydaniem Morsztyna najzupełniejszym, tak co do poezyi samych, jak co do szcze-

gółów życia, z dodaniem słowniczka archaizmów, oraz niektórych imion własnych, ażeby ułatwić „rozumienie poety, który zbyt mało ogółowi naszemu jest znany, lubo na dokładne poznanie ze wszech miar zasługuje”

Chyba zatem należy się uznanie badaczom naszego wieku, którzy nareszcie wydobyli z otchłani przeszłości spuściznę po jednym z celniejszych poetów swojego czasu. I oni-to, wydawcy, właściwie mówiąc, postawili budynek, do którego fałszywie p. Porębowicz perównywa krytykę; bo gdyby tego właśnie budynku nie było, nie było-by i czego krytykować. Na krytykę zawsze jest czas, i zawsze znajdują się umysły: będzie się ona prostować i kształcić, byle miała oprzeć się na czym. Pierwsza tedy zasługa i chluba należy wydawcom, tem bardziej, że oni też, bądź co bądź, dali i pierwsze wskazówki tej krytyce umiejętnej, o którą chodzi p. Porębowiczowi. Niech to będzie „z intuicji”, czy „z przecucia”, nie z eksperymentu,—jak to kilkakroć ironicznie powtarza autor—dość, że przed nim ukazywano już pokrewieństwo Morsztyna z wcześniejszą nieco lub współczesną poezją włoską, i to niezupełnie głucho, bo wymawiano nazwisko jej koryfeusza, Marino, i cytowano jedno z jego arcydzieł (?), *Adona*, a tem samem chętnych do bliższego badania stawiano na drodze. Nikt z piszących dzisiaj nie byłby zdolniejszym do orientowania się na tej drodze i rozszerzenia jej, jak p. Porębowicz, który za specjalność obrał sobie literatury języków romańskich, a więc studjuje one nie już autorami, ale całemi konstelacyami. Wystarcza to dla literatów niespecjalistów znać naprzykład zblizka pomiędzy Włochami: Danta, Petrarke, Tassa, Aryosta, Guarinięgo, no i Marina wreszcie, a o innych sądzić choćby z reputacyi; ale specjalista może dotrzeć do każdego zakątka, spojrzeć w oczy każdemu i każdego osobiście wypowiedzieć. Owóż, dla p. Porębowicza Marino, z którego nazwiskiem łączą nazwisko Andrzeja Morsztyna, to nie pojedynczy autor, to cykl, którego on jest tylko najwydatniejszym, lecz nie jedynym wyobrazicielem; to nie chwila działalnością jednego człowieka określona, ale wiek, który ma nawet swoją szczególną nazwę, wiek, w którym ten urzędowy niejako wyobraziciel (a dowcipnie przez p. Porębowicza „kozłem ofiarnym” przewany), ma swych poprzedników i następców. Ale cóż to jest wiek? To tylko liczba, abstrakcyja, która niczego nie tłumaczy. Po-za tą liczbą i tą abstrakcyją jest duch czasu, prąd literacki, uginający piszących, upodobanie powszechne, słowem: okoliczności duchowe, przepływające po umysłach endemicznie, czy epidemicznie, i wytwarzające pewną wspólność między piszącymi na podstawie jednakowych znamion. Ten wiek, w zwykłej rachubie siedemnasty, terminem, od panującej w nim 6-ki, przez Włochów przyjętym, nazywa się *seicento*: ten styl, którym się objawia-

ją w owym wieku pomysły literackie, w przystosowaniu do stylu ówczesnej sztuki plastycznej, p. Porębowicz od siebie nazywa *barokiem*. Po cinquecento zatem następuje seicento; po odrodzeniu—barok.

Czy to zestawienie siedemnastego wieku z barokiem może być ściśle i powszechne? Czy bramy dla jakiegoś prądu i gustu literacko-artystycznego otwierają się w jednej chwili, na całej przestrzeni kwitnienia, i w jednej chwili bezpowrotnie zamykają za nim? Bynajmniej: prąd powstaje jak obłok, drobnym punktem, rozszerza się, wydatnieje tężej w jednej jakiejś smudze, rozchodzi się, łączy z innymi obłokami i gdzieś rozplywa nieznacznie, częstokroć nie obejmując całego widnokręgu. Cóż to jest barok? To wyraz, jaki sobie nadaje znużenie się formami współcześnie panującymi, czy w życiu, czy w sztuce, jednym z wielkich objawów życia. Wyraz taki, choćby był i genialnym, zawsze wyda się ogółowi rażącym, dziwacznym, cudackim, jak strój odmiennego kroju i barwy wśród poprawnego grona gentlemenów; i jeszcze zakamieniały konserwatyzm, trawestując, odezwie się o nim: „ciemno wszędzie, głupio wszędzie: co to będzie?” Cóż, jeżeli ten wyraz odstepu od panujących form, prócz dziwaczności powierzchownych zarysów, nie wykaże się potęgą treści i bogactwem duchowych pomysłów. W pierwszym wypadku, jest to niepoznany narazie wschód nowego słońca, które, po krótkiej walce z otaczającymi chmurami, zapanuje na niebie poezyi; w drugim, fosforyczne światło zabyśnie, zaswędzi i skona.

Taki „barok” miała mniej więcej każda literatura w upadku, gdy nie starczyło duchów twórczych: miała ją grecka w swych poetach Aleksandryjskich, rzymska w Marcyalisie i jemu pokrewnych, polska w makaronistach. Włoska ma go w seicentystach—zgoda,—tylko co do tego, musimy uczynić dwa zastrzeżenia: Nasamprzód, nie można tego kroju literackiego, który we Włoszech zwie się seicentyzmem, przenosić na cały literacki wiek siedemnasty; gdyż jeżeli tam ma on wyobraźniela w Marinie, poecie nie bez talentu, ale drugorzędnym, we Francyi góruje pod ten czas neoklasycyzm w osobach Corneille'a i Racine'a; w Hiszpanii wielcy poeci pod przywództwem Calderona i Lopeza budują nieporównany teatr narodowy, a w Anglii powstaje mesyasz wszechludzkiego dramatu. Powtóre, jakkolwiek ten seicentyzm włoski nosi cechy upadku względnie do poprzedzającej go epoki poetyckiej, nie jest on znowu tak odarty z żywiołów dodatnich, aby go absolutnie do całego wieku rachunkowego stosować można. Wszakżeż to w tymże samym wieku powstają tam rzeczy tak wartościowe, jak te eposy komiczne, np. „La secchia rapita” Tassoniego, „Lo scherno degli Dei” Braccioliniego, albo „Il malmantile racquistato” Lippiego; jak znakomite satyry Salvatora Rosy, godna uwagi dydaktyczna Manziniego liryka; Rediego słynny dytyramb „Baco in Toscana”, „Poezye fi-

lozoficzne" Campanelli. Niezależnie też od belletrystyki, w tymże wieku powstało tam epokowe dzieło Vicony, które na zgoła inne tory wprowadziło naukę historii: „Principi di scienza nuova”, i t. p.. Tak, że dobrze się rozpatrzywszy, co kryje się pod nazwą seicentyzmu i co uchodzi za zepsuty smak, jakiemu dał początek jeszcze Guarini w wieku szesnastym, odnieść trzeba tylko do Marina i Marinistów, bo właściwie do nich się stosuje, seicentystów miano.

Czemżeż się to oznacza ten zwrot, tak zdyskredytowany przez krytykę literacką? Którękolwiek otworzysz z przedstawicieli, znajdziesz tam przedewszystkiem treść zazwyczaj bląhą, przedewszystkiem obracającą się w sferze erotyki i to przeważnie zmysłowej, lubieżnej, przesiąkniętej często drastycznościami nie do powtórzenia. Nie znać tam przytem tej siły naturalnego odczucia, któremu, jak naprzykład u swawolnika Alfreda Musseta, talent nadaje ekspresję prawdziwie poetyczną, a z głębi wrażenia wypływającą,—talent doraźnie poetyzujący i wrażenie, i jego przedmiot; ale odwrotnie, czuć, że piszącemu chodzi głównie o sposób napisania, że się na zimno przymusza do ujęcia swych wrażeń w kształty zadziwiające i bogate. Ztąd powstaje nieustanna gra słów, ubieganie się za przenośniami coraz ekscentryczniejszymi, sypią się metafory i porównania, dylematy i antytezy jak najjaskrawsze. Największa sztuka opiera się na kontraście, tak, żeby początek jakiejś tezy z końcowem rozwiązaniem wydał jakiś akord niespodziewany, rozwikłał z góry obmyślane przeciwieństwo, i to się nazywa *conchetto* (niby to samo, co *concept*, w znaczeniu trywialnem). Za niezły przykład takiego kontrastu—choć są daleko jaskrawsze—posłużyć może choćby wierszyk naszego poety, włożony w usta Nerowej matce:

„Piersiom i żywotowi grozisz, synu miły?..

Ah, pomnij! ten cię nosił, tamte cię karmiły...

Ah! nie pomnij;—godzien ten, że cię nosił, katu

Podledz; tamte, że hańbę wychowały światu.”¹⁾

Pierwszy dwuwiersz, to teza. Nic słusniejszego, że Agrypina zwraca uwagę syna na to, co winien matce, jako syn. Ale zaraz w trzecim wierszu następuje antyteza. Matka orientuje się, że porodziła i wychowała wszechświatowego złoczyńcę, że zatem powinna ponieść karę tak wielką, jak wielką jest zbrodnia matkobójcy. *Concept*, bo *concept*: ale widać jak tu Agrypina medytowała nad jego uło-

¹⁾ Str. 171, wydania Lewentala, w opracowaniu Chmielowskiego,—zkład i dalsze cytaty czerpać będziemy.

zeniem, kiedy naprzykład dzisiejszy dekadent, Richepin, w podobnej okazji, jednym słówkiem, a jakże inaczej określa uczucie matki. Wyrodek zatapia nóż w jej sercu, a ono trwożnie szeptem do matkobójcy: „Syneczku mój, czyś ty aby sobie ręki nie skaleczył?” Cudownie! Oto bezpośredni, a jak prawdziwy głos wnętrzości macierzyńskich. Jest to jedno z takich wyrzeczeń, raczej z takich na gorąco schwytanych obrazów duszy, które wieki zapamiętywają.

Jeżeli więc z takich pierwiastków składowych, jakeśmy tylko co wyszczególnili, powstająca całość, w której brak wyższej treści, indywidualności i natchnienia zastępują igraszki słowne, uczucie poetyczne ustępuje miejsca figurom retorycznym, a ozdób powierzchownych jaśkrawość pokrywa ubóstwo wnętrza, można przez assimilację do równorzędnej architektury nazywać barokiem,—to p. Porębowicz ma słuszość, i powiem nawet, spostrzeżenie jego jest ze wszech miar szczęśliwem; zbierając bowiem razem grupę szczególną o znamionach wspólnych, odrazu odcina od niej wszystko, co lubo objawia się w jednym z nią arytmetycznie wieku, przecież pod charakter seicentyzmu nie podchodzi. Szczęśliwem jest tem bardziej, że taki barok, raz powstawszy, wyrugowany z głównego ogniska znika, ale nie zamiera w zupełności; tylko, jak roślina pasorzytna, czepia się niedość dbale strzeżonych ścian poetyckich świątyn.

Do takich też wzorów przystąpił nasz Morsztyn, i nie dziwnego. Młodzieńcem 25-letnim, według świeżo odkrytej daty urodzenia, bo w r. 1638, wyjechał za granicę i bawił tam najmniej lat sześć, a między innymi zwiedził i Włochy, gdzie duch marynizmu, przez Klaudyusza Achilliniego i Hieronima Preti, dosięgłszy ostatnich krańców niedorzeczności i niesmaku, ze swemi panegirykami, pieśniami weselnymi, lamentami i innymi drobiazgami, pomimo śmierci koryfeusza, panował w najlepsze aż do ostatniej ćwierci wieku, dopóki go reformatorowie poezji włoskiej: Redi, Filicaja i Guidi nie poczęli rugować. Musi więc szanowny autor przynajmniej co do Morsztyna zrobić ustępstwo od ogólnie poetom naszym postawionego zarzutu wiecznego, lubo w postępie malejącym, opóźniania się z podejściem pod wpływ obcych prądów literackich (czego bodajby wcale nigdy nie było!). Bo jeżeli Morsztyn zjawiał się we Włoszech r. 1640, czyli w jakie piętnaście lat po śmierci koryfeusza seicentyzmu, to przybył w sam czas, ażeby podziwiać jego przechwalonego a wielce lubieżnego „Adonisa,” którego już i za pobytu w Paryżu mógł poznać (tam bowiem pierwszy raz wyszedł, omijając cenzurę włoską), przysłuchiwać się jego dzwicznym sonetom, no i napawać się wonią obiegających, powszechnie lubionych, madrygałów okolicznościowych, czy samego mistrza, który je do życia powołał, czy jego epigonów.

O wpływie Marina na Morsztyna wiedzieli i powiedzieli coś inni. Ale p. Porębowicz niezadowolony jest z tego powiedzenia: dla niego ono za głuche, za mało określone, gołosłowne, albo też pomieszane z innymi na poetę wpływami, jak Sannazara, Petrarki, Guarina, których p. Porębowicz nie przyznaje, a przynajmniej rozumie inaczej. Przedsiębiorczy więc osobną pracą, ażeby nasamprzód, „według znamion wewnętrznych oznaczyć epokę literacką i grupę, do której autor i dzieło należą; następnie, sprawdzać pokrewieństwo zestawianiem z równorzędną grupą tak określonych źródeł.”

Z takiej zapowiedzi domyślamy się już, jaka to ma być analiza. Przystępujący do niej, jak gdyby żadne wskazówki nie istniały, po cechach samegoż dokumentu, to jest dzieła poety, chce dzieło to odnieść do pewnego środkowiska, do atmosfery poetyckiej, którą w niem rozpoznaje; następnie porównywać utwory szczegółowe ze szczegółowemi utworami autorów do owego środkowiska należących. Występuje zatem jako przyrodnik, czeka go iście robota teatru anatomicznego, albo pracowni chemicznej. Do tego celu przecina nasamprzód swoje subiektywnie na dwa dzwona. Nietylko nie zajmuje się Morsztynem jako człowiekiem, ani jego stosunkiem do poezji polskiej, ale nadto, z jego inwentarza odrzuca część spuścizny, mianowicie z oryginalnych: wiersze okolicznościowe, hieroglifiki i emblemata miłosne, fragmenta i balet królewski, tudzież przeróbkę Psyche, oraz przekłady Amintasa i Cyda. Do jego, określonego powyżej, zamiaru wystarczają mu: Kanikuła, Lutnia i Pieśni religijne. Lwią część wprawdzie pozostawił sobie, ale powodu tego rozpołowienia nie wskazał. Łatwo go się domyślić. Tłómaczenia wyraźnie wskazane mówią same za siebie: mogą być mniej lub więcej dokładne i udatne, ale są tylko tłómaczeniami, nic więcej, do zamierzonej więc analizy się nie przydają. „Psyche” dr Nehring zebrał i z podobnem dziełem Marina zestawił tak szczegółowo, że dalszy przegląd wydał się zbytecznym. Dlaczego jednakże pominął jedną, wyżej przez nas wymienioną, grupę oryginalną, z którą w zbiorze na jednakowem prawie figurują: Kanikuła, Lutnia i Pieśni religijne? Czy uważa je za takie, które nie podchodzą pod żaden ze wpływów poszukiwanych? Czy porównywał je i nic podobnego nie znalazł? Wątpimy. Bo oto jest na przykład „Balet królewski”, w którym, roku 1654 w Warszawie, przyjąc mają udział panny dworskie, dzielące się na nimfy myśliwe, pasterki, żniwiarki i winiarki (sic). Poeta wystosowuje do niektórych imienne wierszyki pochwalne, właśnie w guście seicentyzmu, bo z jakimiś alluzjami nietylko do przybranej postaci, ale nawet do imienia lub nazwiska. I tak: do Konstancy Piotrowskiej, pasterki, (str. 142).

— „Nie zostaniesz w żadnym błędzie:
 Każda z twych spraw *stała* będzie (oczywiście, *constans*)
 I mieszkać będą z tobą cnoty święte,
 Kiedy i imię masz od cnoty wzięte.”

Albo do Heleny Wodyńskiej, winiarki:

— „Panno, do której słusznie to widzimy,
 Że możesz rozgrzać cały świat wśród zimy,
 Bo choć nie jesień, przecież zbierasz grona,
 Żyj w długie lata jak Noego żona,
 Co nam rozkrzewił zatopione wina.
 Lecz widząc, jako z potopu przyeczyna
 Do gniewu wszemu na wodę stworzeniu,
 Nie mieszaj jej nam, *choć ją masz w imieniu.*”

Otóż to próbka, w dodatku wdzięczna i udatna, tych typowych w koncepcie i słowie igraszek rymowanych, których wzorami się trzęsie włoski seicentyzm. A jeżeli szukamy w Lutni i t. d. nietylko już wpływów atmosferycznych, ale wprost nieprawidłowej i nieujawnionej aneksyi, to któż nam zaręczy, że i inne, wśród wypuszczonych przez autora, nie podlegają podobnemu trafunkowi?

W każdym razie, fakt wypuszczenia zaznaczywszy, powtarzamy: że to, co sobie pozostawił autor, jako część najobszerniejsza, aż nadto do eksperymentu wystarcza. Wywiązując się z programu, autor daje przedewszystkiem wykład tego, co rozumie przez poezję barokową, oznacza jej cechy i wymienia w różnych czasach i po różnych krajach jej przedstawicieli, aż do seicentyzmu, któremu odpowiadają inne gdzieindziej nazwy; nadewszystko zaś odbiera Marinowi patent wynalazku na poetyczny barok, usiłując, nie bez pewnych dokumentów, w tem tyle tylko winy jego wykazać, że przyjął go według wolnego wyboru z rąk innych, pierwszeństwo upatrując w dawnej literaturze hiszpańskiej, sięgającej aż pieśni ludowej. Posuwa się jeszcze dalej: igraszki słowne, nadużycia stylowe, przeładowanie antytezami, koncepty, słowem: żywiły baroku widzi już w ostatnich pisarzach rzymskich, cytuje Marcyalisa i Klaudyana. Gdyby był zechciał, znalazł-by to samo jeszcze dawniej, bo w rozdrobnionej na miedziaki poezyi Aleksandryjskiej za Ptolomeuszów, gdzie po epigramatach nastąpiły anagramaty; gdzie naprzykład: z imienia *Ptolemajos*, przez przestawienie głosek, tworzone pochlebco *apo melitos* (miodowy, z miodu) i t. p. i według tego układano wierszyk; gdzie wiersze miarowe w takiej liczbie głosek urządzano, aby po napisaniu figura wydała jakiś przedmiot: skrzydło, toporek, jajko, co miałem sposobność na innym miejscu wyjaśnić (zob. Dzieje lit. powsz. wyd. Lewentala, str. 658).

Rozdział ten w pracy p. Porębowicza (str. 17—29), uzbrojony przykładami, ciekawym jest i stanowi cenną kartkę dziejów literatury powszechnej; zaleca go mianowicie u nas nowość i niezależność tematu. W związku z przedmiotem głównym, ma on tę właściwość, że, dając ogólny rzut oka na zjawisko, przewane poezją barokową, wyszczególniając jej pierwiastki i znamiona, urządza zarazem tło, na którem ma się pojawić bohater główny, Polak, ażeby był lepiej dostrzeżony i osądzony między obcymi. Dziwi nas tylko nieco owo zaambarasowanie autora w wynalezieniu granicy między dobrym a zepsutym smakiem (str. 20), bez czego jednak niepodobna wydać sądu o wartości poezyi i jej danego utworu. Czyżby naprawdę tak było? Czyżby sąd o dobrym lub złym smaku w poezyi, zatem o poezyi prawdziwej lub fałszywej, należał tylko do upodobań, i nie miał, bez względu na kodeksy, regulujące *artem poëticam*, żadnego stałego sprawdzianu w umyśle ludzkim, sprawdzianu, przeciw któremu ani czas, ani miejsce, ani odmienność cywilizacyi, jak to widzimy na Homerze, ani intryga, jak to widzimy na Szekspirze, nie mogą nic? Odpowiedzi na to może nam w części udzielić sam barok, w którym największą rolę odegrywają: metafora, antyteza i koncept. Jakto? Alboż to nie są przynależności poezyi wszelkiej, najprawdziwszej? Pełno ich w Homerze, ztamtąd one biorą początek; Homer zaś, to podobno najwyższe kryterium. A koncept? Może być jaskrawszym, jak w „Pani Twardowskiej,” której wszystkie strofy od początku zmierzają do ostatniego obrazu, gdzie przerażony dyabeł „dotąd jak czmycha, tak czmycha.” Prawdę powiedzieć, nie na innym efekcie polega i ballada „Czaty.” Niespodzianka, *pointe*, fajerwerk, podobny temu, jaki wywołują w „Hernaním” dewizy dumnego granda przy portretach przodków, określenia wspaniałe, których racyi nikt nie rozumie i nawet puszcza je mimo uszu; dopiero niby pałąk w głowę uderza go ostatni zwrot, kiedy grand oświadcza: tu zawiśnie kiedyś portret mój; czyż chcecie, iżby powiedziano przy nim: „a ten, był to zdrajca, który wydał swojego gościa.” Cała ta długa odpowiedź granda, dana królowi, żądającemu wydania zbiega, chroniącego się w zamku, która logicznie mogła-by zawrzeć się w jednym zdaniu: nie wydam, bo-bym się zhańbił złamaniem prawa gościnności,—stanowi tu jedną wielkości przodków antytezę do widoku możliwej nikczemności ostatniego potomka, a z drugiej strony jest przygotowaniem do wrażenia strzału, jaki ma na końcu z przygotowania tego naboju wybuchnąć: wkracza tedy w definicyę konceptu. A przecież wszystko to, co tu naprędcie przytaczamy, pisali nie seicentyści, lecz poeci dziewiętnastego wieku, co większa, poeci najwytworniejszego gatunku; i niech im kto spróbuje ztąd uczynić zarzut. Wszystko zależy od sposobu użycia: dobry smak kończy się tam, gdzie się zaczyna maniera, wojowanie je-

dnym lub kilku środkami, które przez to pospolicieją i przybierają znaczenie celu. Barok nie przez to wywołuje niesmak, że używa figur, ale że się na figury sadzi, na nich tylko polega, niemi pragnie zastąpić istotę poezyi: wyobraźnię twórczą, koloryt i uczucie; że figury, które u prawdziwych poetów, klasyków czy romantyków, kojarzą się z natchnieniem i z rozpędu uczuciowego, u niego przychodzą z obrachowania na efekt, obmyślany z góry. Gdziekolwiek zatem i kiedykolwiek ukażą się podobne znaki w literaturze, tam rozpoczyna się zły gust, zagłada piękna.

Autor nasz w samym tytule swej pracy „Andrzej Morsztyn, poeta barokowy,” domyślnie postawił tezę, zobowiązującą do przekonania, że ten przymiot istotnie należy się Morsztynowi. Jakoż, po przeglądzie dotychczasowych prac, przedmiotowi temu poświęconych, należycie wyświetliwszy co i jak pojmuje przez barok, resztę pracy poświęca dowiedzeniu tezy. Jest to praca, wykonana ze ścisłością, nie pozostawiającą w rezultacie najmniejszej wątpliwości co do założeń autora, dowód znawstwa warunków, wyjątkowej cierpliwości, ale tak przepełniona drobiazgami, składającymi się na całość demonstracyi, że iść za nią szczegółowo w sprawozdaniu nie możemy. Przypomina nam ona sprawozdania sądowe, nie te, w których zabiera głos prokurator, streszczający fakta dla ustanowienia istoty czynu i daje poznać jego wartość; ale przypomina ona sameż protokoły posiedzeń, mieszczące w pewien porządek ułożone pytania sędziów i zeznania świadków rozmaitych, z końca świata posprowadzanych. Przedstawia się nam p. Porębowicz w tej części swej pracy nie jako literat, reasumujący spostrzeżenia swoje z uwagą na cel, do którego dążą, ale jako profesor, który w zamkniętym gabinecie wyklada swym uczniom lekcję poetyki ogólnej, a przy tej okazji stosunek Morsztyna do niej objaśnia. Podaje nietylko literackie rezultaty przez takie postępowanie osiągnięte, ale odkrywa całą czynność; i zdaje się, że widzimy go, jak otoczony foliałami, z ołówkiem w ręku zagląda to w jeden, to w drugi, przerzuca karty, zaznacza, kresli notatki, i po tem wszystkim na surowo ślad ich odbija w druku, ażeby mózgi powieścić swoim poprzednikom: patrzcie, to taką pracę odbyć należało nad Morsztynem, ażeby można nie przez intuicyę, ale z materyalną ścisłością jego stosunek do obcych literatów określić. P. Porębowicz przewiduje niejako, że skutkiem takiego zachodu może być posądzony o „pedantyzm.” Nie z naszej to strony spotka go podobny zarzut, na który wreszcie zgoła nie zasługuje. Przeciwnie, samo ujawnienie postępowania, dające poniekąd wzór metody, stać się może pożytecznem: tylko, zdaje mi się, że w tym wypadku zachód nieco przewyższa rezultaty, a w każdym razie jest on dla przeciętnego czytelnika, nie dla ucznia i specjalisty, straconym. Jeżeli Morsen

w oczach czytelnika pilnie zestawia teksty i napisy, aż do pojedynczych brzmień, dla odtworzenia starych dyalektów italijskich; jeżeli Fr. Lenormant odbywa z czytelnikiem zygzakowe podróże, by mu wytłumaczyć geografię pewnej religii starożytnego bóstwa: rozumiem, że inaczej być nie może. Ale dla trzeciorzędnego w znaczeniu wszechświatowem poety puszczać w ruch taką maszyneryę erudycyi, brząkać na wszystkie strony tekstami od Anakreonta do Ronsarda, przytaczać pojedyncze ustępy w języku włoskim, francuskim, hiszpańskim, łacińskim, greckim, gdzieby nieraz dość było poprzestać na odnośniku, wskazującym źródło, jak to czynią zazwyczaj historycy ważniejszych spraw politycznych lub literackich,—to już rozpęd zbyt znaczny nawet dla specjalisty, a dla zwykłego czytelnika stracony.

Nie gorszymy się jednak tem wcale, że autor, zamiast streścić swe wywody, wtajemniczył nas w całą ich manipulacyę, gdyż rzecz sama na tem nic w gruncie nie traci. Ażeby wykazać, że Morsztyn nie tylko był naśladowcą, o czem wiadano, ale w jakim stopniu nim był, nie poprzestaje on na prostem skonfrontowaniu odnośnych jego tekstów z obcemi, ale, oswoiwszy czytelnika z duchem poezyi danej epoki, rozpruwa jego wnętrze, rozbija dzieło jego na pierwiastki składowe, i w nich upatruje porównań, biorąc pod uwagę trzy główne nurty, jakimi przepływa twórczość poetyczna: styl, treść i formę. Wiemy już, że barok, pomiędzy innemi, ciągle wojuje przenośniami, naprzykład metaforą. Owóz, p. Porębowicz nie zadawała się ogólnem wskazaniem tej przenośni w odnośnych z obu stron dokumentach, ale wynajduje pięć gatunków metafory i każdy gatunek osobno w oczach czytelnika sprawdza porównawczo w poecie naszym i w innych, wykazując podobieństwa, powołując ku temu dwudziestu, czy nie wiem już ilu różnorodnych świadków. Tak samo rzecz się ma z antytezą i kontrastem. W tej części wykładu wreszcie porównawczość nie dotyczy jednego tylko Morsztyna, tonącego w duchu epoki, ale z jego okazji rozwija się chronologiczny obraz naśladowniczego oddziaływania pisarzy różnoplemiennych, co już wkracza w zakres literatury powszechnej raczej, niż szczegółowej. Treść „Kanikuły” i „Lutni”, to niemal sama erotyka, objawiana w kilku peryodycznie powtarzających się stanach, w których żar naczelną odgrywa rolę; dalej idą lamentsy, lzy, śmiertelne narzekania na oziębłość lub opór; następuje wcielanie się wzajemne dusz, niekiedy pocałunki (autor nie dopowiada wszystkiego, i my też zachowujemy dyskrecyę); miłość przedstawia się ucieleśniona w Wenerze i nieodstępny towarzysz, Kupidynie: a wszystko to, rozumie się, na modłę seicentystów. Od nich też Morsztyn zapożycza do swych całości formy, którą autor dzieli na wewnętrzną i zewnętrzną. W pierwszej, co prawda, nie napotkał wielkiej różnorodności, wszystkiego trzy figury

poetyczne, odpowiadające w architektonice motywom wewnętrznym budynku, jako to: Ikon (porównanie, obraz) równoległy, czyli paralela o której zastosowaniu przez Morsztyna autor nader się pochlebnie wyraża; takiż ikon przeciwny (antyteza), motywa, znane jeszcze z czasów starożytnych, a mocno szafowane przez Wergiliusza; oraz układ cykliczny (pleciony), w którym wiersze, za pomocą tego samego wyrazu, zazębiają się jeden za drugi i topią przy końcu w jedność pojęcia, układ, którego początek autor znalazł w poezji hiszpańskiej szesnastego wieku, mianowicie u Gongory. Dodać-by tu może należało igraszkę słowną (*jeu des mots*), tak mocno uprawianą, a znaną jeszcze za poetów greckich, której jedną z próbek przedstawia wiersz Morsztyna p. t. „Czary niemieckie” (str. 72), wyd. Chmielowskiego:

—.,Cyrce Ulissesowe towarzystwo w świnie
Obróciła, dawszy im w czarze czarów w winie:
A Hansa chocia żadne nie przewierzną czary,
Zaraz gotów być świnia, jak dopadnie czary.

A próbek tego rodzaju mamy do przesytu.

Formę znowu zewnętrzną stanowią ograniczające całość kompozycyjną warunki liczebno-rytmiczne, jak sonet, canzona, terzina, sestina, oktawa, rondo, epigram i t. p., czyli zewnętrzne motywa architektoniczne, których u Morsztyna znajduje autor wielką rozmaitość. Pozwolimy sobie, na rzecz czytelnika, jednym drobnym wierszykiem Morsztyna objaśnić choć w cząstce połączenie tych dwóch form. Ma on tytuł: „Boginie”, a mieści się na stronie wydania 83.

„Słusznie mówimy, że panny-boginie:
Bo ginie każdy kto im się nawinie;
Kto tedy wpadnie w ręce tych to bogiń,
(Trudno inaczej) albo gni albo giń.

Jest to 1) epigramat (forma zewnętrzna), nadto należący do rzędu tych, które polegają na igraszcze słów lub rymów i stanowią osobny gatunek; 2) jest to, co do formy wewnętrznej, wiersz układu cyklicznego, gdyż wyraz *boginie* powtarza się w każdym wierszu, w związku jednego z drugim; mamy w nim zatem specjalne znamiona obu form zespolone. A kiedyśmy już raz wpadli na trop eksperymentu *in anima docili*, nie od rzeczy będzie wykazać na przykładzie coś więcej, niż formę, a mianowicie treść i żywioły stylowe, czyli figury. Daremnie szukamy po książce poematu, który-by pomieścił całość warunków, bierzemy więc co z brzoza, choćby tuż nad tylko co przytoczonym (str. 82), p. t. „Łzy“ (do Kasi):

— „Jako drzewo surowe, na ogień włożone,
 Sapi naprzód i dmucha, potym otoczone
 Nieprzyjacielem w koło, przez kryjome oczy,
 Wszystkę wilgotność z siebie i wszystek sok toczy;
 Nakoniec, kiedy mu już obrony nie staje,
 W węgiel gore, a potym w szczery popiół taje:
 Tak ja opanowany będąc twą miłością,
 Wzdychałem naprzód srogą ściśniony tęsknością;
 Potym sobie i łzami serce ulżywało,
 Teraz gdy mi obojga tego już nie stało,
 Tleję w węgiel, a jeśli nie pojrzyysz wesołem
 Okiem, w małej się chwili rozsypię popiołem,
 I jako kiedy lecie (*latem*) zajmie się przedziwo
 W piekarni lub w świetlicy, kiedy śpi co żywo,
 Samo się w sobie dusi, niż się ściana sucha
 Zajmie, potym płomieniem przez okna wybucha,
 Próżno wtedy gospodarz o ratunek woła;
 Cała gromada zgasić pożaru nie zdoła;
 Tak we mnie miłość długo potajemnie tłała,
 Teraz na wierzech przez obie oczy, okna ciała,
 Łzami się pokazuje; wewnętrzne zapaly
 Ten wilgotny dym pędzą i ten perz zetlały,
 Próżno wołać ratunku, rozum nie pomoże,
 Twoja to sama łaska, Kasiu, zalać może.”

Wiersz ten nie jest ujęty w żadną specjalną formę zewnętrzną, budowa jego swobodna i luźna. Treść erotyczna oznacza się dwoma szczegółami, jakie właśnie p. Porębowicz wytknął między innymi u seicentystów: żarem miłosnym i łzami (stanowiącemi antytezę ognia i wody). W formie wewnętrznej przedewszystkiem uderza koncept: cały opis żaru i łez, ciągnący się przez dwadzieścia kilka wierszy, pozbawiony byłby bukietu, gdyby nie wiersz ostatni: „Twoja to sama łaska, Kasiu, zalać może”, ten pożar bezratunkowy. Pomiędzy motywami figurycznymi znajdujemy, co najwidoczniejsza, dwa obrazy równoległe: poeta porównywa nasamprzód siebie do surowego drzewa, rzuconego na ogień (miłości), które schnie i zamienia się w węgiel; następnie miłość swą do płomienia, który, z przedziwa powstawszy w świetlicy, wybucha oknami. Przy tej okazji wysuwa się i metafora: wcale zręcznie pory drzewa nazwane są „kryjomemi” jego oczyma; oczy zaś, „oknami ciała.”

Wobec tych dokumentów, jakie rozłożył p. Porębowicz, niema wątpliwości, że Morsztyn twórczością swą, ryczałtowo wzięwszy, gra-

wituje ku plejadzie seicentystów, czy ku barokowi, jak chce autor; tylko, zdaje mi się, w szczegółach należało-by tu uczynić pewną różnicę. Te motywa wewnętrzne, stanowiące tło poezji, to, czem ona się różni od mowy zwyczajnej, przez co staje się malarką i rzeźbiarką, wspólne są każdemu jej charakterowi, każdemu stanowi, będzie li ona klasyczną, czy romantyczną, renesansową lub barokową: mogą one być więcej lub mniej dołączne i gustowne, ale rodzajowo będą te same. Wynika już to z samej natury umysłu poetyzującego. Poeci w stanie łaski myślą inaczej niż ludzie zwyczajni, nie suchymi kategorjami lecz obrazami; myśli ich dążą do uzmysłowienia się (greckie *aisthesis*), poetyczne kojarzenia pojęć zawadzają zawsze o jakieś przedmioty widome, dotykalne, i siadają na umysłach, jak motyle na kwiatach, z których czerpią karm. Oczy ich, jak oczy motyla, pełne są tych wrażeń, które biją dokoła z ogrodów życia, i patrzą też umysłem przez te wrażenia. Kto więc jest choć trochę poetą, i o ile nim jest, zawsze mowę swą snuć będzie temi obrazami zmysłowemi, których ma specjalną moc przyswajania sobie; przy danej sposobności wyrzucać je będzie z siebie, a więc zawsze się tam znajdzie jakaś metafora, antyteza, hiperbola, porównanie, lub inna *figura*, uważmy—figura: dla niego pieśń gminna będzie arką przymierzającą między nowemi i dawnemi laty, i t. p. O ile zatem Morsztyn był poetą z urodzenia, o tyle, puszczając lot myślom, musiał nadawać im kierunek i kształty, zawarowane tą szczególną organizacją; i czyby był seicentystą, czy klasykiem, myślał-by i zatem komponował przenośniami: tylko, jako seicentysta, mógł je stosować w pewien sposób. Nie te zatem figury, których tak samo używał Homer, jak Marino—przepraszam za zestawienie—czynią go naśladowcą włoskiego baroku, ale sam rodzaj skarłały, który i wszystkie środki, jakimi wypowiada się treść, do swej miary i kształtu urabia, ilekroć zaś próbuje środek podnieść powyżej treści, staje się śmiesznym, bodaj nie obrzydliwym. Dowód tego, nie przetrząsając obcych szpargałów, znajdziemy i w samym Morsztynie, naprzykład w wierszu „Do Heleny” (Lutnia; I, 59). Helenę tę, do której goreje, porównywa on naprzód do Heleny trojańskiej, o co mniejsza; następnie do świętej Heleny, która, jak wiadomo, Boską łaską natchniona, znalazła krzyż, gdzie przybity skonał Zbawiciel, modląc się za swych oprawców: symbol, nie mający do porównania nic, wznioślejszego. I oto jak wypada jego ikon, na ten raz przeciwległy, w zwrocie do przedmiotu zmysłowej chuci, igrający zarazem w sposób barokowy słowami na temat krzyża:

— „Przeszłaś bez chyby swoją družbę (*imienniczkę*) drugą
Co nam krzyż święty wyniosła z ciemnice;
Ona raz tylko i za pracą długą
Zbawienne ludziom dała tajemnice;

Ty przez twarz gładką, przez postęпки chyże
 Nowe wystawiasz coraz ludziom krzyże...
 Słusznie cię krzyżem, krzyżem mym nazowę.
 Ach! jeśli tak jest, niechże mię przybiją
 Na ten krzyż mocnym gwoździem na pasyją."

Nie trzeba wychodzić z punktu wyznaniowego, aby wprost z racyi czysto poetycznej, po przeczytaniu tego nie doznać niesmaku. Trzeba istotnie pozbawionym być wszelkiego poczucia wartości idei i harmonii, aby symbol miłości najwyższej mieszać z symbolem pożądlivosti zmysłowej, i szeregiem strof zdążać do konceptu błyskającego w sposób tak trywialny ostatnim dwuwierszem, który niech sobie czytelnik bliżej rozbierze, aby poznać myśl poety niedomówioną. Nie mogę się też razem z p. Porębowiczem (str. 85) zachwycać z tego samego tematu paralelę w sonecie. „Na krzyżyk na piersiach jednej Panny“: autorowi wiadomo zapewne, jak łatwo jest dowcipkować, trawestując rzeczy poważne i święte. Jakżeż inaczej, inny poeta, w innym wieku tenże sam symbol w „Widzeniu ks. Piotra” wyzyskał!

Takie naśladownictwa wzorów, oto są grzechy poetycznego żywota Morsztyna.

II.

Rozbiór estetyczny jego utworów, bystro i z rozległą erudycją dokonany, stanowi najważniejszy rozdział w książce p. Porębowicza; zawsze bowiem w związku z tłem, na którym poetę swego osadził, wykazuje autor ducha jego utworów, podstawę twórczości i jej kształty panujące. Tym sposobem, lubo, jakśmy już powiedzieli, absolutnem to przeniesieniem rzeczy na punkt widzenia inny od dotychczasowego nie jest, ale historia literatury polskiej zyskuje ztąd ważną pomoc do narysowania rysów fizyognomii Morsztyna. Mniej przeto interesującemi stają się szczegóły, które następnie, dla odgadnienia „literackiego wychowania Morsztyna“, w wielkiej obfitości podaje autor, wykazując wpływy nań różnych literatur i różnych poetów, a właściwie zestawiając to w całości, to w części, jego utwory z wzorami, a raczej źródłami, z których poeta czerpie pełną ręką, przyswajając sobie myśli i zwroty, treści i formy, przerabia je, przepolszcza, albo i wprost tłómaczy. Szczegóły te, owoc raczej mrówczej pracy i cierpliwości, niż wysiłku indukcyjnego, mnożą tylko liczbę, nie posuwając tak dalece treści, odkrytej nam w rozbiórze estetycznym. Jak się literacko wychowywał Morsztyn, z żadnych źródeł biograficznych nie wiemy; tego więc po-

szukuje i domyśla się autor po wskazówkach, wydobywanych z samych utworów, przy porównaniu ich z obcemi.

Przypuścić łatwo, że młody szlachcic z bogatego domu musiał otrzymać staranną edukację jeszcze przed wyjazdem, dla jej uzupełnienia, za granicę. Podstawą tej edukacji u nas były „humaniora”, zatem języki i literatura starożytna, a już co najmniej łacina. O język też francuski, ze względu na dwór ówczesny, i o włoski od czasów Bony, nie trudno było w Polsce; a musiał prawdopodobnie już posiadać te dwa języki młody Jędrus, nim się puścił do Francji i Włoch, dokąd też zawlókł swe usposobienie poetyczne, które posiadał, a może i w czyn wcześniej wprowadzał w domu, jak świadczy nagrobny wiersz, poświęcony dziadowi po kądzieli, Otfinowskiemu (str. wyd. 173), który mu „podał lutnię do Febowej drogi.” Około 25 lat musiał mieć, wyprawiając się w podróż, a już z Belgii przesłał list poetyczny temuż dziadowi. Listu tego nie mamy daty, ani miejsca, ale świadczy o tem odpowiedź rymowana Otfinowskiego (str. wyd. 73), która ma iść „do Belgów” (wiersz ostatni), wyprzedzając świeżo drukowany egzemplarz przekładu „Metamorfoz” Owidiuszowych tegoż Otfinowskiego. Jeżeli więc Morsztyn, nie dojechawszy jeszcze do Paryża, pisze list poetyczny, gładki, piórem wprawnym, dowód, że mu wierszem władać nie nowina, i że dziad musiał go już znacznie w tem zaprawić. Przyznam się tylko otwarcie, iż nie rozumiem, dlaczego autor tak uparcie utrzymuje, iż Morsztyn był „wobec kultury Italii o kilkadziesiąt lat spóźniony.” Albo to już moja głowa taka, albo autor, zwykle kategoryczny w dowodach, dopuszcza się niejasności. Jak tam wysoko stał Morsztyn w ukształceniu ogólnem i pozytywnem, nie wiemy, bo o jego studiach akademickich w kraju lub za granicą nie słyhać nic, i nie to też zapewne autor ma na myśli, lecz raczej wychowanie belletrystyczne. Jeżeli tak, to spóźnionym byłby, gdyby w poezji swej stał naprzykład na poprzednim okresie, to jest na renesansie, czyli cinquecentyzmie. Ale zgoła tak nie jest. Ani z miary, ani z usposobienia, Morsztyn nie przystaje do tych olbrzymów, jak Camoens, Tasso, Aryost, Kochanowski, którzy stoją opancerzeni powagą, jak karyatydy poezji szesnastego wieku. Za ledwie dotknąwszy baroku, wcielił się weń, przystosował i wchłonął całą jego *frivolité*, z renesansu przejąwszy tylko jego sztuczny mitologizm grecki i to nie konkretny, ale zredukowany w bóstwach do czezych symbolów, do imion, oraz niektóre formułki drobnowerszykowe. Gdzie tu Rzym, gdzie Krym? Jako zaś przedstawiciel baroku, jest wprawdzie jednym z ostatnich, ale jeszcze nie spóźnionym, skoro poczyną go za ledwie w kilkanaście lat po śmierci Marina, czyli w pierwszej jeszcze połowie siedemnastego stulecia, kiedy barok rugować zaczęto dopiero w ostatniej ćwierci. Jego zbiór liryków „Kanikuła“ datowany jest r. 1649, za-

tem w pełni baroku, „Lutnia” r. 1661; toż to rachuba jasna, że nasz poeta ze swym charakterem poezji względnie do włoskiej wcale się nie spóźnił. Barok, ze swemi opowiadkami, canzonami i madrygalami, przemknął jak mgławica, jak kometa, między dwoma słońcami renesansowego eposu i dramatu siedemnastowiekowego; w ogonie tej komety siedzi Morsztyn: wolelibyśmy widzieć go gdzieindziej, ale trudna rada.

Co do samej edukacji poetycznej, wyszczególnienie wpływów międzynarodowych i przyswojeń, przez p. Porębowicza dokonane, nie tylko wskazuje to, co z kąd zagarniał Morsztyn, ale zarazem daje miarę jego gustu, czyli utrafia w psychologiczną stronę jego organizacji poetycznej. Z poezji greckiej czerpie najmniej, i to nie do Homera sięga, ani Eschilosa, ale podoba mu się Anakreon i Moschos. Częściej zagląda do autorów rzymskich, tłómaczy swobodnie lub przerabia kilka zaledwie od Horacego (oznaczone są i w wydaniu Chmielowskiego), zato najbardziej rabuje epigramatyka Marcyalisa. Mało nań, pomimo dwukrotnego pobytu w Paryżu, wpływają poeci francuscy, i to tylko tak zwani *précieux*, podobni kierunkiem do seicentystów włoskich. Przekład „Cyda“, grany w Warszawie 1661 roku, zatem dokonany wcześniej, stanowi odosobniony epizod w poetycznych upodobaniach Morsztyna: dokonał go więc, przypuszczać można, nietyle z własnego popędu, ile może z insynuacji towarzystwa dworu Maryi-Ludwiki, któremu duszą był oddany. Wszystkie jednak te wpływy bardzo mało znaczą wobec wpływów spółczesnej poezji włoskiej, a przeważnie samego kawalera Giambattista Marino: to też wskazówki, wyimki i konfrontacje „Kanikuly” „Lutni” i „Pieśni religijnych” z odnośnemi ustępami włoszczyzny snują się nieskończonym różańcem w książce p. Porębowicza.

Gdybyśmy poprzestali na rozbiere tylko tych trzech działów, stanowiących atoli przeważny znaczeniem i liczbą odłam utworów Morsztyna, to, nie zaglądając ani do tekstu, ani do końcowej konkluzji autora, dotyczącej jego ustroju psychicznego, przyslibyśmy do bezpośredniego wniosku: 1) że poeta ten w usposobieniu swem ma przeważnie skłonności liryczne; 2) że skłonności te wiodą go nie do liryki pindarowskiej, ani nawet horacyańskiej, jak Kochanowskiego i Sarbiewskiego, ale do liryki o treści lekkiej, swawolnej, ba, nawet facecyonistycznej; 3) że w temperamentie jego przeważnie góruje erotyzm i epikureizm. W konkluzji autora znajdujemy poniekąd sprawdzenie tych wniosków (str. 8—93), tylko idzie on jeszcze dalej. Odejmuje utworom jego wartość liryki w znaczeniu głosu uczuć bezpośrednich i prawdziwych, a redukuje ją głównie do konceptu i frazesu. „Poglądając—powiada—na cały szereg przekładów i parafraz, dostrzega się jednego

znamiennego szczegółu: wszystkie pociągały go charakterem koncepcyjnym, lub takim, który ułatwiał mu wykazanie, pochwalenie się poetycką lub oratorską erudycją." Ztąd też tak usilnie czepia się epigramatyków; ztąd z upodobanych sobie poetów sfery lirycznej wybiera nie ich lirykę czystą, „ale motywy schlebające jego skłonności do niezwykłych zestawień, kontrastów, igraszek“: to właśnie, cośmy widzieli wszędzie w przytoczonych tekstach bezpośrednio ze zbioru. Jest to zatem umysł chłodny, przeważnie krasomówczy, dążący na zimno do pewnych efektów słownych, na zimno kombinujący wyrazy, a tak giętki, że nietylko z łatwością chwytą formy, ale i snadno przełamuje trudności, przedstawiające się w nagięciu do nich ekspozycji słownej obmyślanego tematu. Taką-to zdolność, taką łatwość obracania słowem, jako górującą, upatruje w nim autor, i tyle też ma dlań uznania, że go stawia na pierwszym miejscu wśród uczniów i naśladowców Marina (str. 89), i to nie tyle dla własnych zalet. „ile dla małości tych, którzy z nim w jednym stanęli szeregu.” Osobliwsza pochwała! nie potęgująca się wcale wyrażeniem, „że gdyby się był urodził w ojczyźnie Tassa lub Ronsarda, byłby wszystkich seicentystów w kął zapędził.” Jednakże p. Porębowicz, biorąc asumpt z jednego utworu, nacechowanego głębszem wzruszeniem, przeczuwa w nim wyższość twórczą (str. 91—92), której urzeczywistnieniu się w poezji przeszkodziła tylko karyera polityczna, i gdyby nie ona, Morsztyn „byłby poprowadził poezję polską jeśli nie ku wielkim celom, to przynajmniej gładzemi tory.” Pozwolimy sobie odstąpić od zdania autora, i nasze *gdyby* na inne tory skierować. Zawód polityczny nie gra tu żadnej roli. Gdyby Morsztyn czuł w piersi ten ogień święty, posłanniczy, który wytwarza przodowników, nie dałby się uwieść karyerze dyplomatycznej, nie spokrewnił-by w duszy dwóch idei przeciwnych. Nie widzieliśmy tego nigdy w dziejach poezji, a nawet poeci Aten, jak Sofokles, bywali przygodnymi tylko, nie już dyplomatami, lecz wojownikami; u nas zaś Jan z Czarnolesia nie chciał być nawet przygodnym kasztelanem.

Morsztyn nie był urodzonym prorokiem poezji, ale urodzonym dyplomata: poezya, to tylko życia jego przygodność. Takie przynajmniej wyobrażenie powziąć można z książki p. Ernesta Deichesa, który, uzupełniając niejako pracę p. Porębowicza, według źródeł historycznych i archiwalnych spróbował odtworzyć moralną i obywatelską stronę charakteru pana podskarbiego. z samych jedynie faktów życiowych „ogólniejsze wysnuwając wnioski.” Dzięki znajomości języków, obyciu się ze światem, polorowi, nabytemu za granicą i galanteryi, zaraz za powrotem z podróży dostał się on do pocztu Krzysztofa Opalińskiego, który wyprawionym był do Paryża po rękę Maryi Ludwicy Mantuańskiej dla Władysława IV. Odrazu wpadł w oko przyszłej

królowej—któż bo inny wśród sarmackich uczestników poselstwa mógł się lepiej zaprezentować dostojnej cudzoziemce, jak ten młody, przystojny i układny bywalec, podszyty poezją i posiadający, jak wnosić można z ducha jego wierszy, wszystkie przymioty Wersalczyka; któż podatniejszym był do figurowania na dworze, gdzie kobieta miała niebawem nadawać ton? W początkach panowania Jana Kazimierza jeszcze pokojowiec, szybko przebiegał Morsztyn wyższe stopnie hierarchiczne, aż w r. 1668 otrzymał podskarbiostwo koronne. Nie dosyć na tem: nie był to prosty dygnitarz państwowy, ale zarazem agitator, poufny, zażyły doradca królowej, która, jak wiadomo, miała wysokie cele polityczne i nosiła się z myślą reformy rządu dosyć radykalnej. On-to właśnie był owym totumfackim Maryi-Ludwiki, pośrednikiem między nią a przywódcami stronnictw politycznych, trzymał się tak zwanej partii francuskiej, lawirując między królową a Stanisławem Lubomirskim, względem którego miał pewne zobowiązania, i często jeździł po dworach, wyprawiany w misjach dyplomatycznych. Rozumie się, reprezentanci Ludwika XIV przy dworze warszawskim, agenci monarchy uprawiającego własną politykę w Polsce, a od którego Morsztyn pobierał „jurgieltu dziewięć tysięcy liwrów”, mieli na Podskarbiego oko, i wszyscy oni zgadzają się, że postępowanie jego jest jakieś niewyraźne, nieszczerze. Według tych współczesnych świadków, Morsztyn jest to nawskroś dyplomata, człowiek niebezpieczny, nieprzenikniony, przezorny, zręczny, obrotny, z usposobieniem giętkim, a małomówny, któremu nigdy dowierzać nie można: więcej oni obawiają się zdolności jego, niż szanują charakter, nie skąpiąc mu nawet nazwy „wielkiego człowieka.” Lecz z fizyognomii jego nie przebija żaden rys wielkości, pozorna śmiałość jego ukrywa pod spodem podejrzliwość i lęklivość; nigdzie serdeczności, przeciwnie, wszędzie raczej interesowność i małoduszność. Królowej jednej oddanym jest, zdaje się, całkowicie, chwali ją i pod niebiosą wynosi (zob. „Psyche”, od strofy 36); ale z drugiej strony ma ją za ręką, i na wszelki wypadek przechowuje u siebie jej listy kompromitujące. Pomawiają go o oszacherki z elektorem Brandeburskim (r. 1662); spiskuje za króla Michała. A zapytać, jaka jest idea polityczna, jaki ideał rządu,—odpowiedź niełatwa, bo Morsztyn nigdy nie występuje z inicjatywą własną, tylko za cudze plecy chowa się zwykle. Popiera stronnictwo francuskie, czyli wybór króla, wbrew paktom, za życia panującego, zatem przejście do monarchii dziedzicznej; i to szczerem zdaje się być u człowieka, który i jako poeta w jednym ze swych wierszów narzeka na „brak rządu.” Z drugiej jednak strony, za świadectwem reprezentantów francuskich, smakuje mu i złota „wolność szlachecka”, i co prawda, jak znowu świadczą jego wiersze i listy, pomimo napływów cudzo-

ziemczyzny w kulturze i obyczaju, nigdy on się skóry szlacheckiej nie wyzbył, a w każdym jego głosie brzmi wydatnie nuta narodowa. Sejm z r. 1683, stanowiący niejako sąd na Morsztyna w stosunku do króla Jana III i spraw publicznych, spowiedź z jego wykroczeń politycznych, główny przedmiot książki p. Deichesa, wykazuje tyle krętaactwa ze strony Podskarbiego, że aż czarno się robi od uwag niekorzystnych i zarzutów nieodbitych; a trzeba było tylko tak mocno wdrożonego hasła „neminem captivabimus...” ażeby podsądnemu wszystkie te zarzuty uszły na sucho. To trudno: kto, z ubogiej wyszedłszy rodziny, bez pracy doszedł do kolosalnego majątku, musi zbudzić podejrzenie co do pochodzenia fortuny. Na dobro jego wszakże przytoczyć należy, iż z tego majątku, gdy straszne pustki zalegały w skarbie rzeczypospolitej, na potrzeby wojny tureckiej z r. 1676 ofiarował 60 tysięcy złotych polskich: czyn sam przez się dość za siebie przemawiający, abyśmy wchodzić mieli w jego pobudki. Mimo to, a skutkiem wszystkich działań i zachowania się, w społeczności swej lubianym on nie był, i dlatego też każdy głos potępienia przeciw niemu szeroko się rozchodził, utrwał. P. Dejches (str. 21) tak go ogólnie, na podstawie zebranych szczegółów, charakteryzuje: „Morstin przywykł w zawodzie swoim politycznym naginać się do okoliczności, znacznie większy posiadał popęd do czynu niż do myśli; gorączkowa obrotność w świecie i w działaniach dyplomatyczno-gabinetowych nadała jego powierzchowności cechę zimną i obojętności, taktyka zaś, używana przy załatwianiu interesów publicznych, odbiła się na fizyognomii i aktach uczucia tego człowieka.”

Co większa, powiemy, odbiła się ona i na tych nie wielu wierszach, któremi zabiera głos w sprawach wyłącznie narodowych. Mówi on tam o rzeczach najbliższych bez żadnego zapалу, cechującego poetów, obiektywnie, obojętnie („Psyche”, l. c.), o klęskach zgryźliwie raczej, niż boleśnie i ze współczuciem ziomka. Ze wszystkich zatem powyższych rysów widać aż nadto dosadnie, że nie była to dusza namaszczone do wyższych przeznaczeń poetyckich, że poezya u niego stanowiła tylko ozdobną przyprawę życia, nie jego rdzeń. Jako poeta wreszcie, gdyby miał więcej samodzielności twórczej, nie dał-by się zamknąć w klatce narzuconych lub narzucających się upodobań, nie nosił-by liberyi seicentyzmu. Zrobił to, na co go stało. A jak jedna jaskółka nie przynosi lata, tak jeden utwór wydatniejszy, jakim jest „Pokuta w Quartannie” z r. 1678, nie determinuje charakteru poety.

Przypatrzmy się bliżej temu utworowi, który osobną uwagę zwraca krytyków Morsztyna, zarówno jak p. Deichesa, a po ogólnem określeniu moralnego charakteru człowieka staje się dla nas zrozumialszym. Jest to wiersz, nacechowany głęboką pokorą, niby spowiedź grzesznika

przy konfesjonale. Tylko Świderski, który miał liche wyobrażenie o religijności Morsztyna, jako i jego czasów, o autorze tego wiersza powiada: „Modlitwa jego przybrała ton jakiejś niewolniczej, tarzającej się w prochu pokory; smutno i okropnie się robi, czytając te jęki duszy...” Przytaczając to zdanie zdolnego pisarza, Chmielowski dodaje od siebie:— „A jednakże utwór ten jest, bądź co bądź, najpiękniejszym wierszem treści religijnej, jaki w pismach Morsztyna napotykamy.” P. Porębowicz poprostu wierszem tym się zachwyca, i już nietylko za perłę w zbiorze Morsztyna, ale uważa go za jedną „z najwspanialszych pieśni w polskiej literaturze”, za pieśń, w której dusza poety staje przed nami, „jak dantejska mara, opowiadająca swe grzechy.” Jest to rzeczywiście w zbiorze Morsztyna utwór pod każdym względem *hors ligne*. Kiedy wszystkie jego liryki krótkie są, od czterech do dwudziestu, rzadko nad trzydzieści wierszy, ten ma ich przeszło dwieście. W toku jego czuć powagę, skruchę, niekiedy naiwność wierzącego, który odkrywa rany swej duszy, nie do tego stopnia jednak, aby widokich sprawiał obrzydzenie: są tam wyliczone grzechy względem Boga ciężkie, w świecie dość tolerowane, żadnej nikczemności, nic takiego, na co-by się otrząsła dusza i honor szlachcica:

„Więc i to było żem z lekkiej przyczynki
Na zakazane stawał pojedynki...
Jam wszeteczeństwa wszelkiego świadomy
I obywatel bezbożnej Sodomy...”

Nie oskarża się tylko, ale nawet po części i usprawiedliwia:

„Dworskie wykręty i zradliwe sztuki,
Że się ustawnie w koło mnie bawiły,
Snadź i mnie na swe kopyto zrobiły.”

Wiersz ten, w którym, bądź co bądź, obok pięknych zwrotów poetycznych, pobrzmiwa nuta szczerości i namaszczenia, pisał poeta w r. 1678, zatem pod starość, i to, jak podaje Świderski, „ciężką złożony chorobą”: nic więc dziwnego, gdyby był wyrazem istotnego wniknięcia w siebie i upamiętania, głosem poetycznym, wywołanym potrzebą duszy, nietylko chęcią napisania wiersza. Ostatni czworowiersz i to podaje w wątpliwość. Psuje on zachwyty p. Porębowiczowi i słusznie; dlatego radzi go wyrzucić z poematu, „jako wtęret późniejszy.” Za pozwoleniem! Jakiem prawem i dlaczego on ma być wtęretem późniejszym; jaki ma na to dowód krytyk tak ścisły zkądinąd? Przeciwnie, czworowiersz ten, naszem zdaniem, łączy się organicznie z całością w formie poetyckiej, to *enfant terrible* Morsztyna, to po Bogu, hołd, złożony barokowi. Do tych czterech ostatnich wierszy poeta zjeżdża

stopniowo, z namysłem. Chrystus umarł na krzyżu dla zbawienia grzeszników, Jemu się w imię tego oddaje w opiekę. Po gorącej skrusze spekuluje coraz chłodniej; aby ofiara nie zmarniała, wbija w ambicyę Chrystusa, przedstawia Mu własne Jego zadowolenie ze zbawienia człowieka:—„Twoja to rozkosz i pocieszne dzieła, odpuszczać w łasce gdzie zgrzeszono siła;“ aż dojeżdża nareszcie do zamknięcia, naksztalt wyniku syllogistycznego, całej tyrady na sposób barokowy *konceptem*, w którym uwyrażnia, że zbawienie jego duszy będzie dla obu stron dobrym interesem.

— „Ty rad odpuszczasz, a *mnie* tego trzeba,
Ty nas chcesz zbawić, a *ja* chcę do nieba.
Bądź tedy łaskaw; a tak w jednej dobie
Wygodzisz i *mnie* naprzód, lecz i *sobie*.”

Jeżeli nie mamy żadnego prawa przypuszczać, żeby te cztery wiersze dopisane były obcą ręką, tem bardziej, że Morsztyn i większą część innych wierszy religijnych zamyka także konceptami, a proszę się tylko dobrze w tekście przypatrzeć—są tu te wiersze ustępami poprzedniami jakby umyślnie przygotowane,—to widzimy, że i tu nawet Morsztyn nie cofnął się przed zniewagą, aby wiernym być temu, co snadź uważał za nieodzowny poezji warunek. Odciać te cztery wiersze, jak chce p. Porębowicz, nie będzie zniewagi, ale nie będzie i soli, o którą widocznie poecie chodziło; poemat pozostanie z zakończeniem banalnem, zgoła nie odpowiadającym silnemu nastrojowi całości.

Jakkolwiek bądź, oprócz tego zakończenia, jest to jedyny poemat z pośród dziewięciu religijnych Morsztyna, w którym duch poety stoi na wysokości przedmiotu. Inne nietylko psują wrażenie świętości, mieszając figury i wspomnienia mitologiczne z chrześcijańskimi, ale są po większej części, jak to wywiódł p. Porębowicz, przerabiane lub tłómaczone, tworzone zatem nie z nawoływania duszy, ale dla zrobienia wiersza z konceptem. I taż sama konceptyzmu mania, w wierszach świeckich, gdzie poeta nie krępuje się wcale i do celów konceptycznych przedmiotów czci religijnych, jak widzieliśmy, zażywa,—mania ta doprowadza go nawet do bluźnierstwa, jak np. we *Fragmencie* „Pod dwiema osobami.“

„Żona katolikowi luterka mówiła:
Chcesz-li by zgoda między nami była,
Pozwól żebym osoby drugiej zażywała,
Bo mnie sumienie rusza bym pod dwiema brała.“

Toż samo w następnym. I dlatego też, ze Swiderskim, trudno nam w jego rzetelną religijność uwierzyć, czemu i p. Deiches nie

wierzy, mieniać go zrazu libertynem, tem bardziej, gdy w całości zbioru spostrzegamy tyle gorszącej, bezmyślnej swawoli, uprawianej jedynie dla konceptu przez poetę, który w wierszu ekspiacyjnym sprawiedliwie powiedział o sobie, że „wszteczeństwa wszelkiego świadomy.“

Wiersz ten, przerastający wartością wszystkie inne, wygląda na utwór własnego i bezpośredniego natchnienia; ale można być tego pewnym po odkryciach, dokonanych przez p. Porębowicza? Okazało się z nich, że w zbiorze, zatytułowanym „Lutnia“, a stanowiącym liczebnie część najważniejszą (ksiąg dwie) i poetycznie najcharakterystyczniejszą, mieszczą się przeważnie przekłady i wierne przeróbki; w znacznie szczuplejszej „Kanikule“ poeta więcej daje z siebie, ale i tu wyyskuje on motywy Marina na podkład do własnych gawęd; w „Pieśniach religijnych“ nie więcej jest oryginalnym. Cóż po tym obrachunku pozostaje u niego na rzecz pomysłów własnych? Ej! nie obliczając pojedynczo, znaleźliśmy jeszcze sporą część tytułów w Lutni i Kanikule, przez p. Porębowicza nietkniętych, które tedy, zdawało-by się, autor za pomysły oryginalne uważa. I rzeczywiście: „Przekłady i parafrazy—powiada (str. 84)—nie wyczerpują całej twórczości Morsztyna; znajdzie się u niego wiele motywów oryginalnych, nieraz uderzająco zręcznych i dowcipnych, to znów majestatycznych i natchnionych.“ Gdyby autor poprzestał na tem, można-by odetchnąć spokojniej w trosce o oryginalność Morsztyna, jeszcze-by się dla niej pewien tytuł zachował. Nic z tego: natychmiast po tem pocieszającym wyrzeczeniu, z zupełną konsekwentnością alarmuje:— „I można-by bez zastrzeżeń na ich (motywów oryginalnych) podstawie budować wnioski o talencie twórczym poety, gdyby doświadczenie, że w najbardziej swojskich na pozór tematach kryją się zgrabnie zamaskowane myśli obce, nie zmuszało nas do sceptycznych wahań wobec każdego śmielszego i mniej zwykłego pomysłu.“ Zawiesza tedy autor wyrokowanie, stosując to zapewne nie tylko do siebie, ale i do innych, ażeby nie popaść w błąd dotychczasowy, nie chwalić Morsztyna za to, na co-by nie zasługiwał, gdyż dopóki w którym z jego utworów „nie znajdzie się pierwowzoru, będzie wolno każdej chwili o jego oryginalności przynajmniej powątpiewać.“

Ani słowa przeciw temu: smutno-by tylko było snuć dalej nić, wywiązującą się z tego zastrzeżenia. Dlaczegożby-to jeden tylko Morsztyn miał być w tem położeniu, czemu-by i utwory innych poetów naszych nie miały czekać na swe pierwowzory, które odkryje przypadek albo usilność równa tej, z jaką nasz profesor przystąpił do roztrząśnienia Morsztyna; tem bardziej, iż wskazówki wpływów i naśladownictwa są od szesnastego wieku aż nadto wyraźne, a jeden z krytyków ostatnimi czasy próbował zakwestyonować taki nawet arcytwór, jak „Gra-

żyna.“ Przyjdzie na to, że żaden z poetów naszych nie pozyska w myśli naszej wszystkich przywilejów właściciela, dopóki sam, albo kto za niego nie złoży świadectwa pochodzenia wszystkich utworów, legalizowanego przez krytykę. Oto, do czego doprowadziła ta łatwość poddawania się obcym wzorom, niejako wrodzona wszęj ludności naszej i gorzko wytykana (papuga narodów). Trzeba jednak i tu zachować pewną oględność. Pomiedzy prostym plagiatem a wzajemną sugestją duchów twórczych istnieje tyle stopniowań i odcieni, że częstokroć nie wiadomo, kto pierwszy; i najstarszy ze znanych nam poetów, Homer, nie wiadomo ile wziął od starszych od siebie aoidów, i indywidualia giną wobec jednego, jedyne go ducha ludzkości.

Nie idzie za tem, abyśmy nie mieli badać ściśle źródeł, wzorów i wpływów, bo od tego zależy jasny pogląd na prawdę, stanowiącą ostateczny i najwznioślejszy cel życia ludzkiego. I p. Porębowicz z zadania tego wywiązał się szorstko, ale uczciwie. Rezultat jego pracy stanowi wykazanie, ile i w jakim stopniu Morsztyn zależnym jest od swoich wzorów. O ile zaś zajmuje on odrębne stanowisko w poezji polskiej, co do niej wniósł nowego i co zeń na dalszy czas pozostało, wtedy dopiero, zdaniem autora, rozstrzyganem być może, „kiedy wybitniejsi poeci przed Morsztynem i po nim zostaną dostatecznie zbadani.“ Kwestję tę zatem pozostawia w zawieszeniu. Istotnie też w tym jedynym zakresie odniesienia Morsztyna do wzorów nikt tyle nie uczynił, co p. Porębowicz; zapalił on w tym mroku tyle świeatek i kaganków, że z tej luno powstało żywe oświetlenie. Oddając mu tę sprawiedliwość, nie możemy jednak podzielać dosłownie tej, którą on sam sobie oddaje, usilnie powracając do wrotki, że odtąd „muszą się zmienić sądy dawnej krytyki, musi upaść przyznanie silnego indywidualizmu, które stawiało go na równi z romantykami nowej doby;“ że zatem odtąd musi się zasadniczo przesunąć punkt widzenia. Pod tą krytyką dawną rozumieć może p. Porębowicz jednego tylko autora krótkiego szkicu, zamieszczonego w „Tygodniku Ilustrowanym“ z r. 1871, zatem przeszło dwadzieścia lat temu, gdzie Morsztyn wystawionym jest z całą przesadą, jako twórca nowego, oryginalnego zwrotu w poezji powszechnej. Ale przecież zdanie się to w krytyce, z wyjątkiem Sereudyńskiego, nie przyjęło, upadło, i dziś niema się nad czem pastwić. Od tej pory znaleźli się krytycy, którzy wciąż odnoszą utwory Morsztyna do typu poezji włoskiej i otwarcie mówią o naśladowaniu nie tylko tej, ale i innych. Zamiast więc powoływać się na krytykę dawną i zwietrzałą, która nikogo nie dotknęła Morsztynolatryą, właściwiej jest obejrzeć się na późniejszych, których zdania stoją dotąd otwarte i z temi porównywać rezultaty poszukiwań własnych. Ostatnim jest tu Chmielowski, który w życiorysie Morsztyna z r. 1883,

stojąc ponad wszystką krytyką dotychczasową, nie daje się uwodzić niczyjemi insynuacjami, ale przyznając wysokie nawet zalety poecie, jako styliście i pisarzowi, ciągle kładzie nacisk na to, że w gruncie, jako poeta, jest on naśladowcą wzorów obcych: cytuje nawet nazwiska i epoki, dodając wyraźnie, jakby wywoływał i oczekiwał p. Porębowicza:— „Nie są jeszcze dotychczas wykazane wszystkie pożyczki Morsztyna, zrobione u tych (poprzednio przytoczonych) poetów, ale i z tych wskazówek, jakie obecnie posiadamy, możemy twierdzić, że *zależność poety naszego od owych wzorów była znaczna.*“ Może się Chmielowski myli co do niektórych nazwisk, ponieważ sam osobiście studyów porównawczych nie robił, ale w gruncie rzeczy przeciwi się krytyce dawnej, z którą teraz dopiero toczy spór p. Porębowicz, pastwiąc się na trupie. Poprawia on Chmielowskiego tylko co do nazwisk dokumentami, które zapewne pierwszy uzna sam życiorysu autor i które my również z uznaniem przyjąć musimy. Nie możemy się tylko z autorem co do wpływu Owidyusza na Morsztyna zgodzić. Prawda, że jak wykazano w rozdziale o wpływach, poeta nasz bardzo mało, tyle co nic, materialnie korzystał ze swego kolegi rzymskiego. Ale surowy materiał, wzięty do doraźnej przeróbki, nie stanowi jedynej wskazówki dla oceny wpływu. Tymczasem—może to przypadkowo, a może też skutkiem czytania się—ta kanikularna nadczułość miłostkowa, jaką góruje ustawicznie Morsztyn, zupełnie odpowiada tej, jaką płonie w swych Amorach Owidyusz (uro! uror!), i jednakowy duch zmysłowości i żądy przebija się z utworów obu poetów. Jeżeli zatem chodzi nie o materialne naśladownictwo, ale o duchowe powinowactwo, na ten raz ma słuszność Chmielowski.

Poprawił go zresztą p. Porębowicz nietylko w nazwiskach, które już są wynikiem, ale w tem, że co podane było jedynie za wskazówkę, rozświetlił i udowodnił, tylko punktu zapatrywania się na samą twórczość umysłu Morsztynowego nie zmienił. W tem nie przesunięciu, lecz posunięciu kwestyi jest już przysługa nie mała dla dziejów literatury naszej.

III.

Co do tej literatury wniósł nowego Morsztyn? Oto jedno z pytań, do dalszego rozwiązania przez autora podanych. Na to pytanie odpowiadać można i należy bez względu, czy i o ile poeta ten był samodzielny, czy naśladowczym, twórcą czy odtwórcą, w każdym razie bowiem, jeżeli to, co wnosił, było w Polsce nieznanem, stanowiło dla niej nowość. Dwaj przed p. Porębowiczem ostatni krytycy a znawcy

literatury polskiej już także co do tego oświadczyli zdanie. Swiderski, dość surowo względem Morsztyna usposobiony, przyznaje mu jednak wylamanie języka ku formom artystycznym w zakresie liryki polskiej. Chmielowski dalej zachodzi w uznaniu: nie tylko przyznaje mu on wysokie mistrzostwo słowa, wzbogacenie języka nowymi zwrotami, ale nadto ukazuje w nim pierwszego u nas przedstawiciela miłości w poezji, jakkolwiek tylko miłości zmysłowej; uważa go zatem za twórcę nowego rodzaju poetycznego. P. Porębowicz znowu, lubo nie spieszy z określeniem całkowitego znaczenia Morsztyna, uważając je za przedczesne, i jakby powyższych opinii nie uwzględniając, przyznaje mu jednak giętkość stylistyczną, gładkość i swobodę słowa w najzawilższych zadaniach układu wierszowego. Bez względu tedy na mniej lub więcej pełne określenia, wszyscy zgadzają się na jedno, mianowicie na wykształcenie uprawy językowej. Przy tej sposobności dodam, że jeden ze sprawozdawców z pracy p. Porębowicza (Gazeta Polska, n. 39 r. b.), od samego siebie przyznając Morsztynowi „świetne wyrobienie polskiego poetycznego języka“, przymawia autorowi, że na to „żadnego nacisku nie położył”; gdy p. Porębowicz tylkoż na tę jedną zaletę położył nacisk bardzo silny (str. 91), lubo nie w tym ogólniku. Dalej, cieszy się sprawozdawca, że przy galanteryi i dworskości, wprowadzonej do piśmiennictwa naszego za sprawą Morsztyna, choćby z obcych wzorów, jużby Rej lub Kochanowski nie mogli wołać przy kuflu: „Hej, Jagno, daj gęby!”—Jeśli chodzi o „gębę”, mogę mu nią u Morsztyna służyć kilkakrotnie:—„Cóż?—gdyby z uśmiechem pozwoliła gęby, i swe perłowe ukazała zęby” (str. wyd. 59).—„Niedbam o gębę (mowa o pocałunku, do Wenery, str. 151).—„Po krzywej przysiędze... gdyś dała bogom bezpieczniej po gębie” (str. 152).—„Daj mi więc gęby, złącz z moją pieszczoną usta” (str. 164, wezwanie, jakby na złość także do Jagny, zaczynające się: „Dwieścieś kroć gęby, Jago, obiecała”). Pokazuje się, że sprawozdawca za pośpiesznie czytał i Porębowicza, i Morsztyna.

Ale ten wyrobiony język jest zarazem, według powyższych zdań, wykładnikiem wyrobionych form artystycznych. Czyż to powiedziane na ślepo, lub na żart? Bynajmniej. Porównajmy wiersz Morsztyna z wierszem poprzedników, nawet z Kochanowskim, a spostrzeżemy uderzający postęp w technice. Czytając tego ostatniego, ileż to razy żał się robi, że jego prześliczne pomysły, obrazy poetyczne, zwłaszcza w pieśniach, obrazy, do których Morsztynowym dalej niż od ziemi do nieba, wyglądają jak piękne postacie ludzkie o wytwornej kibici, ujęte w szatę workowatą i źle skrajaną. Daleko wprawdzie do tego, aby wiersz Morsztyna był ze wszech miar doskonałym: jeszcze tam często gęsto zakuleje cezura, rym zrazi swem ubóstwem lub fałszem, całość wszakże prowadzona jest ręką śmiałą, pewną i nie leniwo kroczy przez

trudności, zawarowane zewnętrznym układem wiersza, który zwłaszcza w trzystu bez mała oktawach „Psycho” galopuje tak szparko, że i potknięcia się przechodzą jakoś mało odczuwane. W trudnościach utknąwszy wogóle, jeżeli czasem głądzi i bez wielkiego nawet szwanku wydobyć się z nich nie może, to znowu z drugiej strony odleje całostkę tak gładką, że na podobnie udatną robotę czekać trzeba po nim gdzieś aż do czasu Trębeckiego, na przykład „Pszczoly w sajdaku”, (str. wyd. 109) wzięta wyrywkowo:

— „Rój matek miodonoszych, ruszony z ogroda.
 Osiadł w sajdak Kupidów. O! jak święta zgoda!
 Ma swoje żądło miłość, ma żądło i pszczoła,
 Tamta ma serea nasze, ta kwiatki i ziola.
 Pszczoła w jednymże ciele miód nosi i jady;
 Miłość raz miodu pełna, wnetki pełna zdrady.
 Ale w tym jest różnica: pszczoła raz zakole
 I umiera, a miłość wieczne daje bole;
 I od pszczoły, choć nabrzmi, niedługośmy chorzy,
 Ale rany miłości nie zleczą doktorzy.”

Mamy tu i dobrze przeprowadzoną paralelę, i koncept, a lubo forma wiersza nie zawikłana, prawidłowość i potoczystość jej nazwać można wzorową. Gdyby nas swoboda takiej formy wierszowej o łatwości Morsztyna we władaniu wierszem nie dosyć przekonywała, weźmy jedną z form najbardziej artystycznych, jaką poezję obdarzyli piewcy włoscy, sonet, np. „Obraz ukradziony,” (str. 143), napisany po zabranym kryjomo widać konterfekcie:

— „Nie prę się ¹⁾ panno, znam się do kradzieży.
 Ale choć jawne przy mnie będą lice ²⁾,
 Nie zwrócę, choćby męki, szubienice,
 Powróż mię czekał i zgojenie w wieży.
 Tobie też tak być ostrą nie należy,
 Bo więcej kradną twe śliczne źrenice,
 I ja ich wszystkie wydam tajemnice,
 Jeśli przewodnia ³⁾ temu nie zabieży.
 A też niewielka potkała cię szkoda
 I łacna tego, com ci wziął, nadgroda,

¹⁾ nie zapieram się.

²⁾ choćby znaleziono przy mnie twe odbicie.

³⁾ wspólne porozumienie się

Bylebyś tylko poszła do zwierciadła.
 Tyś sama w większej o kradzież jest zmacie:
 Boś w rzeczy samej serce mi ukradła,
 A jam cię ukradł tylko na obrazie."

Jest to wprawdzie sonet jeden z najudatniejszych pod względem artystycznej powierzchowności w zbiorze, ale daremnie szukalibyśmy czegoś podobnie wykończonego przed Morsztynem lub obok niego, a po nim w tym rodzaju doskonalsze znajdujemy dopiero w Mickiewiczu (nie porównyując, rozumie się, z sonetami krymskimi, które stoją za obrębem wszelkiego porównania). Pierwsza strofa drga nawet—co u Morsztyna rzadko się zdarza—jakiemś niekłamanem, silnem uczuciem przywiązania do przyswojonego symbolu; w drugiej, groźba wydania tajemnic wzroku jest niesłychanie wdzięczną i dowcipnie naiwną, *très-courtoise*, jak mówią Francuzi, groźba, stanowiąca delikatny a zręczny dla zagrożonej komplement; sześciowiersz, zamykający utwór, jest zręcznym manewrowaniem kombinacji dla wydobycia w wierszu ostatnim konceptu, stanowiącego sonetu nieodzowny warunek, i który tu w przeciwstawieniu serca do obrazu wcale szczęśliwie wypada.

Uwagi te nasze i przytoczenia służą (taka przynajmniej jest nasza intencja) do materyalnego niejako poparcia opinii tych, którzy, szczedząc przykładów, wynosili język i artyzm Morsztyna po-nad miarę epoki literackiej w Polsce. Wiersz oryginalny, czy przyswojony, co nam w tym razie do tego: dla smaku, dla kształcenia czytelnika, zgoła nie znającego jego pochodzenia, był on zawsze pierwszszą, nowością, i w znaczeniu propedeutyki poetyckiej: mógł wywierać wpływ (inne pytanie, czy go rzeczywiście wywierał). Do tych dwóch przymiotów Morsztyna, dotyczących języka i artyzmu, przystępuje trzeci: obdarzenie poezyi naszej nowym żywiołem, czyli, jak się wyraża Chmielowski, nowym gatunkiem poetyckim treści miłosnej, i tego nikt, kto zna dzieje literatury polskiej, nie zaprzeczy, a jakkolwiek jest to przeważnie miłość tylko zmysłowa, posiada ona wszelako właściwe swoje formy w objawach słownych i obrazowaniu. Mamy więc trzy dane do rozważenia stanowiska Morsztyna w literaturze naszej, trzy tytuły przez krytykę uznane. Osobliwie też wobec tego wygląda wyrzeczenie (*l. c.*) „Ze sławy (!) poetyckiej Morsztyna zostały niemal strzępki... zmasakrowany przez p. Porębowicza Morsztyn może jednak w grobie swoim spać spokojnie, bo wygiąwszy język nasz w barokowe esy i floresy Marini'ego (*sic*, lubo jest to Marino, nie Marini) i Marota, przygotował zawczasu materyał poetycznej mowy dla tych, co przyjść mieli, dla Słowackich i Zaleskich. Spełnił swe zadanie. *Pax ei!*” Zmasakrował Morsztyna p. Porębowicz?.. Wątpię, czy on będzie sprawozdawcy

wdzięcznym za to wyrażenie. Nie dla masakrowania kogo bądź wziął on pióro do ręki, ale dla wykrycia prawdy i postawienia rzeczy na właściwym miejscu. Wykrył naśladownictwa w Morsztynie, i cóż ztąd? Gdyby się był pośpieszył o trzy wieki i uczynił to za życia poety, to ze względu na ówczesny sposób pojmowania u nas literatury nie byłby zgorszył nikogo, nie ująłby ani odrobiny znaczenia poecie, któremu zgoła nie chodziło o to, aby być oryginalnym, tylko aby jak najwięcej nowości sprowadzać do kraju, w pięknym a dostępnym dla kraju języku. A dzisiaj?.. Dzisiaj mamy inne kryterium do mierzenia rzeczy oryginalnych lub importowanych. Ale istnieje naprzykład malarz Czechowicz. Można z ołówkiem w rękę odbyć na nim eksperyment, jaki świeżo dokonano piórem na Morsztynie, i dowieść, że każda jego kompozycja, ba, nawet każdy szczegół jest naśladowaniem, przeróbką, czy odbiciem kompozycji włoskiej, wreszcie, to rzecz wiadoma. Czy przez to sława Czechowicza rozbiła się na strzępki? Zawsze tam coś pozostało z niego, coś, co zrobił talent osobisty, z czego korzystała społeczność. Jest to w każdym razie twórczość, która, skryształizowana w wyrazie konkretnym, stała się pomnikiem sztuki i w otoczeniu szacunku wchodzi do muzeum narodowego. Nikt nad Czechowiczem nie powiada drwiąco: *pax ei!* To samo, słowo w słowo, zastosować można do Morsztyna: jako wyraz poezji swojego czasu, na zasadzie indywidualności osobistej i narodowej, jaką odbił w swem dziele, ma on wskazane miejsce w panteonie sztuki, żywotnym pomnikom należne; miejsce to należało-by się jemu, choćby był tylko prostym i bezwzględny tłumaczem, jak w tragedji „Cyd”, jak w większej części „Psychy.” Tem bardziej należy mu się ono jako autorowi Lutni i Kanikuły, gdyż, lubo są to przeróbki, ale wcale nie gorsze od „Dworzanina”, około którego z racji przeróbki, wcześniej ujawnionej, wcale nie robiono harmideru, tylko autora, bez względu na pierwowzór, wprost do celniejszych pisarzy zaliczono.

Ma on z Górnickim ten przymiot wspólny, że lubo bierze skądinąd, ściiera we własnej indywidualności cechy pochodzenia. Morsztyn, jakkolwiek oddany wpływom obcym, nigdy i w niczem nie zatracił znamion rasowych. Maskuje—powiada p. Porębowicz—zapewne; tylko nie znać tam, ażeby maskowanie to było usiłowane w celach podejsścia (niektóre utwory już w rękopisach co do źródeł są zaznaczone). Maskowanie to idzie samo z siebie, z natury silnej, z talentu, z wybitnej ekspresji narodowej. Wszędzie widać w nim szlachcica, z jego fantazją lokalną i indywidualną, gospodarza wiejskiego, który w domu, na polu i w lesie, w sadzie i ogrodzie, wszystko umie nazwać po imieniu, rodzinnym kolorytem zabarwić. Dopomaga mu w tem zkądinąd to, że pomimo naginania języka do form delikatnych i subtelnych cie-

niowań myśli, pomimo dworskości dykcji w odpowiednich okolicznościach, nie wyzbył się jeszcze staropolskiej rubasznosci i nieraz strzeli wyrazem lub zwrotem, przypominającym czasy Marcholta.

Rozważając wszystkie szczegóły, odznaczające dzieło Morsztyna: jego miłość w części poważną, w zwrotach zwłaszcza do przyszłej małżonki, w największej części swawolną, a traktowaną na zimno i sztucznie dla sztuki; jego wieczny na ustach uśmiech jakiś drwiący obok zapalów i łez zaskórnych; lekkomyślne, choć nie sc eptyczne, potrącanie przedmiotów czci religijnej; ubóstwo treści przy bogactwie form; nieustanne szermowanie conceptami i wyszukiwanie niespodzianek; alluzye i arabeski mitologiczne; ubieganie się za efektem powierzchniowym, a zawsze na drobną skalę; biorąc przytem na uwagę i samą ilość produkcji, w dziele zawartej, ułatwiającą pochwycenie typu, przychodzimy do jakiejś syntezy. Przed oczyma staje nam *poeta stylowy*; jest to ostatnie określenie, jakie nam na myśl się nasuwa. Może to być styl lichy, zwyrodniały przez brak zasilającej treści, barokowy, ale taki, który potrafił się pewnemi zaletami zdobyć na jednolitość i fizyognomię. Jest to fizygnomia lekkoducha, egoisty i próżniaka, który jednak nikomu nie szkodzi, ani zawadza, a dowcipem towarzyskim, facecjami, dobrym humorem i wykwintnem wzięciem, staje się przyjemnym (*un aimable gaillard*). W kąciku mu stać obok attycyzmu, gotyku, renesansu, ale kącik to jego własny.

Czy Morsztyn, przy niezaprzeczonem talencie, mógł być poruszać się w innym stylu, w sferach wyższej treści duchowej, to kwestya innego rzędu, której dotknął ś. p. Świdzki. Żył on w epoce, kiedy wypadki ogólnokrajowe, w piersiach człowieka wyższej zwłaszcza i inteligentniejszej sfery społecznej, mogły i powinny były obudzić inne jeszcze bicia serca, niż tylko do Kasi, Jasi, Zosi i Heleny. W „pociepie“ klęsk i zdrad, przy ogniu bohaterskich wysileń, pan ambasador i referendarz koronny, przy boku króla, w poezji swej kocha się tylko i goreje; czy to kiedy stany podpisują traktat, przebóg, Oliwski, tak różny od Toruńskiego, czy kiedy Swiderski z bandą swą pod mianem konfederacyi grasuje po kraju, samowolnie wybierając zaległy żołd wojskowy; a w tym samym roku dedykuje marszałkowi nadwornemu pieśni swej „Lutni“, kiedy brzmienie innej pieśni rozegrało pod Montwami fatalną partyę między królem i Lubomirskim. Dziwna istotnie obojętność natury poetycznej, czy dziwny jej nastrój, kiedy niema chwili dziejowej o ciężkich lub wspaniałych przejściach, w której-by siaki taki poeta nie uronił jakiegoś odblasku swego wrażenia; kiedy nawet taki Horacy, płatny dworak i „Epicuri de grege porcus“, pod obuchem despoty podczas polityki, która mu się zdawała niebezpieczną, jeszcze odważa się pisać odę: „O navis!“—Możnaż za tę co do spraw publicz-

nych zupełną abstynencyę poetyczną winić Morsztyna? Nie sądzimy. W poezyi i sztuce pamiętać trzeba, że „spiritus flat ubi vult.“ Cały jego kierunek poetyczny świadczy, że duch nie był powołany do wielkich rzeczy, że umysł opanowały *concerti*; a przypomnieć do tego trzeba, że poezya, obok czynnego i obowiązkowego zajęcia się dyplomacyą, była u niego tylko dodatkiem. Stronnik króla Jana Kazimierza, sprzymierzeniec wierny królowej Francuzki, ożeniony z Francuzką, zwolennik francuskiego obyczaju, dawno on już przed sejmem z r. 1683 zamierzał na stałe przenieść się do Francyi; postarał się o indygenat francuski, i nie czekając nawet wyroku sejmowego, dostawiwszy jednak hufiec wojskowy na sławną potrzebę wiedeńską, poprostu uciekł do nowej ojczyzny. Sprawa jego, nierozstrzygnięta na owym sejmie, wznowioną została w półtora roku potem. Oskarżony o nadużycia skarbowe, o zbrodnię stanu i obrazę majestatu, sam nie przyjechał się bronić; sąd odbywał się tedy zaocznie, obronę wnosili za nim rzecznicy z urzędu. Brudna ta sprawa, skutkiem zerwania sejmu przerwana, nanowo się zabagniła. Jak Morsztyn korzystał ze swego wysokiego posterunku państwowego, dowodzi wydany nań następnie zaoczny wyrok senatu, mocą którego, pod rozmaitemi zagrożeniami, skazany został na zapłacenie 360 tysięcy zł. pol. za niewłączone do skarbu dzierżawne z mennicy, oprócz zwrotu zabranych ze skarba klejnotów koronnych. Milczeniem pokryto inne nieczyste sprawy finansowe i polityczne, obciążające sumienie owego skruszonego „pokutnika z Quartanny“, który bardzo niedługo po napisaniu tego sławnego wiersza przed sądem ludzkim i obywatelskim na obcą schronił się ziemię, pod bok obcego króla.

Kiedy nazwisko jego jako dyplomaty i jako poety najgłośnieję brzmiało w Polsce, on tymczasem zakupił nieopodal od Wersalu wielkie dobra Château vilain, znakomite pod względem krajobrazu i płodności, z któremi łączyły się tytuły baronowskie i hrabiowskie (Er. Deiches, str. 103). Jak tam przepędzał życie, nie wiadomo; są tylko ślady, że jeszcze dyplomatyzył, jako doradca dworu francuskiego w stosunkach z Polską. W kole wiecznych uroczystości wersalskich snadź udziału nie przyjmował, żadne bowiem pamiątki współczesne, wyprowadzające na arenę tyle nazwisk swojskich i cudzoziemskich, o nim nie wspominają. Jeden tylko Labruyère, jak za Siemińskim powtarza p. Deiches, w „Charakterach” na nim wzorować miał sylwetkę typowego skąpca (prawda, że jeszcze za pobytu w Polsce pożyczał pieniądze na wysoką prowizyę). Nową ojczyznę wziął na seryo, zfrancuził. Syna, tytułującego się już hrabią de Châteauvilain, ożenił z Francuzką, córką księcia de Chevreuse, i umieścił w wojsku francuskim. Z trzech córek najstarszą zaprzepacił w klasztorze Urszulanek w Pa-

ryżu. Młodsza wyszła za Bielińskiego; najmłodsza zaś za Kazimierza Czartoryskiego, przez co Andrzej Morsztyn stał się po kądzieli pradiadem króla Stanisława Augusta. Po mieczu nic się z jego potomstwa nie zostało: syn bowiem, w lat dwa po śmierci ojca, 1695 roku zginął przy oblężeniu miasta Namur we Flandryi, pozostawiając dwie tylko nieletnie córki.

Próżno zatem argumentować, że gdyby nie dyplomacya, Morsztyn, jako poeta, byłby... i t. d.; albo, że Morsztyn w giętkości swego umysłu umiał pogodzić poezyę z dyplomacyą, jak chce p. Deiches, a tylko... i t. d. Pogodzić? zapewne: tylko jaką poezyę. Jakie życie, taka poezya, i innej być nie mogło, bo innym nie mógł być człowiek: gdyby miał być innym, takim, jakim go przypuszczalnie sobie, bez dyplomacyi, wyobrażają, nie byłby się zrobił dobrowolnie dyplomata. Jego też poezya odpowiada w zupełności materyałowi, z jakiego duch jego powstał: giętka, sprytna, ogładna, nie rachująca się ściśle z moralnością, bez wzniosłości i zapału, czasami jednak odzywająca się głosem szlachetniejszym,—słowem, przystająca do czynów. Należy mu się nawet uznanie za to, że się w poezyi nie przymuszał, że przy ziemi chodząc z oczyma w ziemię wlepionemi, nie chciał wierszami pozować na hussarza ideału, a tym sposobem uniknął obłudy i śmieszności.

Jakkolwiek jednak dużo zawinił w życiu, przez wzgląd na wymienione tu ofiary, z jakimi w ważnych chwilach pośpieszył, nie możemy oskarżać go o zupełną dla kraju obojętność, tak samo jak nie możemy twierdzić, aby wszystkie jego utwory poetyczne osnute były na obcych wzorach. Pomiędzy temi, które, mimo odkryć p. Porębowicza, mają fizyognomię niepodejrzanie oryginalną i za takie uchodzą, znajdują się i takie, które innemi być-by nie mogły; wychodząc bowiem zgoła ze sfery kosmopolitycznej, stają bezpośrednio na gruncie swojskim. Te bezpośrednio, nie zabarwione ani mitologią, ani conceptem, ani niczem co do seicentyzmu należy, wprawdzie na palcach jednej ręki zliczyć można, zamilczeć jednak o nich nie wypada. I w tej jednak garstce przeważa satyra. Najwydatniejszą pod tym względem jest (chromająca w rymach końcowych wierszy) allegorya p. t. „Sejm Warszawski” (str. wyd. 222), na który „huczno, strojno”, zjeżdża siedm grzechów głównych. „Pycha w rynku stanęła, Lenistwo w ulicy, Gniew z Zazdrością po dworach, Obżarstwo w piwnicy. Nieczystość chciała stanąć w rynku przy senacie” i pomimo protestu ze strony Pychy postawiła na swoim. Satyryczną jest też dążność wierszy (str. 185—6), jednego z tytułem „Pospolite ruszenie”, z widoczną alluzyą do bitwy pod Żółtymi wodami i Pilawcami, a zakończonego znaną dewizą: *Parturiunt montes...*; oraz drugiego p. t. „*Non fecit taliter ulli nationi*”, w którym

poeta, wymieniwszy dobrodziejstwa przez Boga uczynione dla kraju, zakończa w ten sposób:—„Czegóż chce więcej ta kraina z nieba, mając dość sławy, obrony i chleba?.. Rządu potrzeba.” W obu tych wierszach niema już ani śladu seicentyzmu, intencja satyryczna w dykcji miesza się z bólem. Wiersz do „Jana Szumowskiego” (str. 93), pokojowca królewskiego, nie zawiera żadnej myśli, ani tendencji wyższej, ale ma cechę niezaprzeczenie swojską, malując zajęcia osób w kraju i za granicą, zostających w służbie królewskiej; napisany przytem interesująco, z humorem i werwą. Największą jednak we względzie narodowym chlubę przynosi Morsztynowi wiersz „Do Jana Grotkowskiego, internuncjusza J. K. Mości w Neapolim” (str. 153), w którym, wyliczając rozmaite pokusy, jakie ciągnąć go będą do cudzoziemczenia się, przestrzega przyjaciela i kolegę po tece i piórze:—„Niech cię tak niema sobie kraj napolski (neapolitański), abys ojczystej miał zapomnieć Polskiej.” Stосуje się to głównie do tego, aby poeta Grotkowski, pod wpływem sztuki włoskiej i wspomnień klasycznych, nie przrzucił się do włoszczyzny albo łaciny w języku, zaraz bowiem potem upomina go:

— „Możeć twój wierszem mówić dowcip żynny,
I z terazniejszym i z upadłym Rzymem;
Ale ty pomniąc prostotę ojczyzny,
Mów z nią domowym, nieprzewożaym rymem,
I swojej matce nie zadaj tej blizny...” i t. d.

Jako utwór czysto swojski wskazać też należy wiersz p. t. „Rzeki” (str. 50), gdzie autor, przy krótkiej determinacji większych, lub mniejszych potoków, np.

— „Niechaj ci Wisła napój leje wszystką siłą,
Królowny naszej śmiercią sławna i mogiłą...”

albo:

— „I Tykicz ochmatowski, i te Sine-Wody
Gdzie swe przeprawy mają ordyńskie narody” — (Tatarzy),

przebiega całą hydrografię Rzeczypospolitej.

Praca p. Porębowicza, jak już powiedzieliśmy, nie jest monografią; poświęcona jedynie wyjaśnieniu wpływów obcych na Morsztyna co do treści i formy, nie zajmuje się ani oceną wartości poetycznej ogółu, ani nie obejmuje całości dzieła. Pod względem oceny, czytelnik znajdzie najkompletniejsze do dziś objaśnienia w studyum Tytusa Świdorskiego (Przewodnik nauk. lit. 1878 r.), oraz w rozprawie wstępnej Chmielowskiego do wydania, zatytułowanej „Andrzej Morsztyn.” Pod względem życiorysu, książka p. Ernesta Deichesa, opracowana źródło-

wo, znacznie uzupełnia luki, dotąd pozostawione. Żaden jednak z dotychczasowych badaczy, wspominając o oddziaływaniu poety na swą epokę, o wpływie na literaturę naszą w ogólności, nie pokusił się nawet wpływu tego bliżej określać. Bo i cóż tu mówić o przepływie myśli literackiej w tym siedemnastym wieku, kiedy część ludności, stanowiąca naród, przez *pacta conventa* dobijając się coraz większych swobód i udziału w rządzie, a raczej nierządzie, przeważnie zabrała się do polityki sejmikowej, prowadząc ją w sposób najsamolubniejszy. Polityka ta pochłonęła wszystko. Spuszczono z rąk naukę, wychowanie młodzieży i piśmiennictwo. Czytanie tak mało stało się potrzebnem, że druki, prócz broszur, niezmiernie przeredniały. Produkcye poetów leżały, albo co najwięcej, rozlażyły się w rękopisach, tak, iż najważniejsze rzeczy, jak np. „Wojna Chocimska”, drukiem wychodziły w naszym dopiero wieku. Kiedyż w takich okolicznościach poeta mógł doczekać oceny, krytyki, uznania? W podobnem położeniu znalazł się i Morsztyn. Ile ze stylu przedmowy „typografa do czytelnika” wnosić można, część rękopisu wydrukowaną być musiała gdzieś na złanie siedemnastego wieku z ośmnastym, a reprodukowana w połowie tegoż, i to część najmniej charakterystyczna, bo tylko *Psyche* i *Cyd*. Na część *Lutni* czekać trzeba było odtąd lat jeszcze przeszło sto, aż nareszcie, nareszcie... dziesięć lat temu, Warszawa dała dopiero ogółowi kompletny przedruk, ułatwiający poznanie całości. Przy takim raczym pochodzie druków, wychodzących kawałkami rękopisu, nie dziw, że i krytyka nie mogła się odrazu połapać i popełniała omyłki. To też kiedy dzieło, zamiast mieć odrazu obieg publiczny, wiekami spoczywa po szufladach gdańskich kantorków, przechodzi przez ręce czytelników przygodnych i wiekowego snu zażywa w bibliotekach, co mówić o jego oddziaływaniu na umysł ogółu? Skąd o tem zasięgnąć wiadomości? Z zacytowanej tylko co przedmowy do najpierwszego druku, (za której przedruk, nawiasem mówiąc, bardzo wdzięczni jesteśmy p. Chmielowskiemu, bo nas ona cośkolwiek oświeca), śmiesznym stylem, ale uczciwie i rozumnie napisanej, domyślać się możemy, że Morsztyn się podobał. Wydawca ogłasza jego dzieło (*Psychę* i *Cyda* w przekładzie), ażeby „pokazać, z jaką *niesłusznością rozumieją niektórzy*, że polski język nie jest tak sposobny, ani jako insze ma płynących i uszom miłych ekspresyi.” On sam rozumiał więc, że język Morsztyna ma, jako insze, te uszom miłe ekspresyje. Dobrze i ten cień sądu społecznego pochwyć. Dalej zaś pan typograf powiada:—„Tym jednak najbardziej celem daję do druku, co autorowie (bo razem wydał i przekłady jego bratanka) dla siebie tylko i prywatnych przyjaciół napisali, żeby *hoc stimulo* wzbudzić *ad aemulationem decera* w Polszcze *ingenia*...” Otóż właśnie i jemu chodzi o ten wpływ, o pobudzenie emulacyi, nie żeby dzieło pozostawało

tylko na pożytek osobisty i prywatny. To ostatnie wyrażenie raz jeszcze wskazuje, że Morsztyn, pisząc „dla siebie tylko i prywatnych przyjaciół,” nie szukał sławy, że zatem nie było czego rozbijać na strzępy, ani masakrować, jak się przywidziało przywiedzionemu przez nas sprawozdawcy.

Czy i w jakim stopniu powiódł się szlachetny zamiar czcigodnego typografa w obudzeniu konkursu do doskonalenia języka i artystycznych form poezji wiersza polskiego na podstawie opublikowanych przez niego dzieł, czy na podstawie samych rękopisów lub druków późniejszych, słowem, czy i jakie wpływy wywierał Morsztyn: oto pytanie, mogące się rozwiązać tylko za pomocą takiej ankiety, jaką dla wykazania przez Morsztyna przejmowanych wpływów podjął p. Porębowicz, Czekajmy, może on i sam tej kompensaty dokonana.

KAZIMIERZ KASZEWSKI.



7
7262